

REESCRITURAS DEL MITO DE FEDRA EN LENGUA ALEMANA

Tesis doctoral de
BIRGIT LINDA EMBERGER

Dirigida por
DR. ANDRÉS POCIÑA PÉREZ
DRA. AURORA LÓPEZ LÓPEZ

UNIVERSIDAD DE GRANADA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA LATINA

2011

Vº. Bº. del Director de tesis	Vº. Bº. de la Directora de tesis

Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: Birgit Linda Emberger
D.L.: GR 4514-2011
ISBN: 978-84-694-6010-8

La presente tesis doctoral ha sido financiada por una beca predoctoral del Plan Propio de la Universidad de Granada y por una beca FPU del Ministerio de Educación y Ciencia.

Forma parte de las actividades del Grupo de Investigación HUM-318 de la Junta de Andalucía.

El Grupo de Investigación HUM-318 de la Junta de Andalucía ha sufragado los gastos de edición de este trabajo. Reciba mi más sincero agradecimiento por ello.

A Manuel,
que ha sabido animarme,
apoyarme y amarme
durante todos estos años.

ÍNDICE

ÍNDICE.....	7
AGRADECIMIENTOS.....	15
CAPÍTULO I: INTRODUCCIÓN GENERAL.....	17
I.1. El mito de Fedra: orígenes y relatos afines	
I.2. El mito de Fedra en la literatura	
I.2.1. Versiones clásicas del mito de Fedra	
I.2.2. El mito de Fedra en la literatura moderna	
I.3. El mito de Fedra en la literatura alemana	
I.3.1. Fedra en la literatura alemana: obras	
I.3.2. Fedra en la literatura alemana: estudios	
I.4. Contenido y estructura de la presente tesis doctoral	
PARTE 1: PRIMERAS MANIFESTACIONES DEL MITO DE FEDRA EN LENGUA ALEMANA	
CAPÍTULO II: FEDRA E HIPÓLITO EN LA OBRA LITERARIA DE HANS SACHS.....	41
II.1. El Renacimiento	
II.2. Hans Sachs: vida y obra	
II.2.1. La vida de Hans Sachs	
II.2.2. La obra literaria de Hans Sachs	
II.3. Hans Sachs y el mito de Fedra e Hipólito	
II.3.1. El <i>Meistersang</i> (canto maestro) <i>Phedra mit Hipolito untrew</i> (1545) de Hans Sachs	
II.3.2. El <i>Spruchgedicht</i> (himno) <i>Historia. Theseus, ein könig in</i> <i>Athena</i> (1558) de Hans Sachs	
II.3.3. EL <i>Spruchgedicht</i> (tragedia) <i>Die zwölf argen königin</i> (1562) de Hans Sachs	

II.4. Conclusiones

PARTE 2: VERSIONES DRAMÁTICAS DEL MITO DE FEDRA

2.1. SIGLO XIX

CAPÍTULO III: FEDRA EN EL DRAMA DEL SIGLO XIX. INTRODUCCIÓN GENERAL.....71

III.1. Friedrich von Schiller: *Phädra. Trauerspiel von Racine* (1805)

III. 2. Jean Racine: *Phèdre* (1677)

III.3. La Tradición Clásica en Alemania (ss. XVIII Y XIX)

III.4. La colección de mitos de Gustav Schwab

CAPÍTULO IV: OSWALD MARBACH: *HIPPOLYT* (1846).....89

IV.1. Oswald Marbach: vida y obra

IV.1.1. La vida de Oswald Marbach

IV.1.2. La obra de Oswald Marbach

IV.2. Marbach y la Antigüedad clásica

IV.2.1. La Tradición clásica en la vida y obra de Marbach

IV.2.2. La Antigüedad clásica y el teatro del siglo XIX

IV.2.3. Marbach: Adaptaciones y creaciones originales a partir de dramas clásicos

IV.3. La tragedia *Hippolyt* (1846) de Oswald Marbach

IV.3.1. Resumen de la tragedia

IV.3.2. Estudios anteriores del *Hippolyt* de Marbach

IV.3.3. Modelos y fuentes del *Hippolyt* de Marbach

IV.4. Conclusiones

CAPÍTULO V: GEORG CONRAD: *PHÄDRA. TRAUERSPIEL* (1864) Y *PHÄDRA. MELODRAMA* (1866).....127

V.1. Georg Conrad: vida y obra

V.1.1. La vida del príncipe Georg

V.1.2. La obra del príncipe Georg

V.1.3. Características de la producción literaria de Conrad

V.2. <i>Phädra. Ein Trauerspiel</i> (1864) de Georg Conrad	
V.2.1. Resumen de la tragedia	
V.2.2. <i>Phädra. Tragedia</i> en relación con las demás obras de Conrad	
V.2.3. La tragedia <i>Phädra</i> de Conrad y otras versiones del mito de Fedra	
V.3. <i>Phädra. Melodrama</i> (1866) de Georg Conrad	
V.3.1. Resumen del melodrama	
V.3.2. <i>Phädra. Melodrama</i> en relación con las demás obras de Conrad	
V.3.3. El melodrama <i>Phädra</i> de Conrad y otras versiones del mito de Fedra	
V.3.4. Comparación del melodrama <i>Phädra</i> con la tragedia homónima de Conrad	
V.4. Conclusiones	

CAPÍTULO VI: SIEGFRIED LIPINER: *HIPPOLYTOS* (1899 ?).....161

VI.1. Siegfried Lipiner: vida y obra	
VI.2. La tragedia <i>Hippolytos</i> (1899 ?) de Siegfried Lipiner	
VI.2.1. Resumen de la tragedia	
VI.2.2. Fecha de composición del <i>Hippolytos</i> de Lipiner	
VI.2.3. El <i>Hippolytos</i> de Lipiner y otras versiones del mito de Fedra	
VI.3. Conclusiones	

2.2. SIGLOS XX Y XXI

CAPÍTULO VII: FEDRA EN EL DRAMA DE LOS SIGLOS XX Y XXI.

INTRODUCCIÓN GENERAL.....191

VII.1. Versiones alemanas del mito de Fedra (ss. XX Y XXI)	
VII.2. La Tradición Clásica en Alemania (ss. XX Y XXI)	
VII.3. Kurt Mühsam: <i>Hippolyt</i> (1913)	

CAPÍTULO VIII: HANS LIMBACH: *PHÄDRA. EIN SCHICKSAL* (1911)...199

VIII.1. Hans Limbach: vida y obra

VIII.1.1. La vida de Hans Limbach

VIII.1.2. La producción literaria de Hans Limbach

VIII.2. La Tragedia *Phädra* (1911) de Hans Limbach

VIII.2.1. Resumen de la tragedia

VIII.2.2. Corrientes literarias e ideológicas en la *Phädra* de Limbach

VIII.2.3. Elementos clásicos en la *Phädra* de Limbach

VIII.2.4. Las intenciones del autor

VIII.3. Conclusiones

CAPÍTULO IX: ALBERT HEIDER: *PHÄDRA IN BASEL* (1936).....219

IX.1. Albert Heider: vida y obra

IX.1.1. Obras de Albert Heider e identificación de su autor

IX.1.2. Características de los escritos de Albert Heider

IX.2. El drama *Phädra in Basel* (1936) de Albert Heider

IX.2.1. Resumen del drama

IX.2.2. *Phädra in Basel* y la Tradición Clásica del mito de Fedra

IX.2.3. La relación de *Phädra in Basel* con el mito de Fedra

IX.3. Conclusiones

CAPÍTULO X: BERNARD VON BRENTANO: *PHÄDRA* (1939).....243

X.1. Bernard von Brentano: vida y obra

X.1.1. La vida del autor y sus escritos

X.1.2. Algunas observaciones acerca de la producción literaria de von Brentano

X.2. La tragedia *Phädra* (1939) de Bernard von Brentano

X.2.1. Año de composición, estreno y éxito

X.2.2. Resumen de la tragedia

X.2.3. La tragedia *Phädra* de von Brentano y otras versiones del mito de Fedra

X.2.4. *Phädra* y otras obras de von Brentano

X.3. Conclusiones

CAPÍTULO XI: ERNST SCHNABEL: *DER SECHSTE GESANG* (1956)...271

- XI.1. Ernst Schnabel: vida y obra
 - XI.1.1. La vida de Ernst Schnabel
 - XI.1.2. La obra de Ernst Schnabel
 - XI.1.3. La producción literaria de Schnabel. Observaciones
- XI.2. La novela *Der sechste Gesang* (1956) de Ernst Schnabel
- XI.3. Fedra en *Der sechste Gesang*
 - XI.3.1. Tres piezas para teatro de títeres (traducción)
 - XI.3.2. La trilogía de Schnabel y otras versiones del mito de Fedra
 - XI.3.3. Lugar y función de la trilogía dramática en la novela de Schnabel
- XI.4. Conclusiones

CAPÍTULO XII: EL PERSONAJE DE FEDRA EN DRAMAS QUE NO REESCRIBEN EL MITO DE FEDRA.....307

- XII.1. Stefan Schütz: *Die Amazonen* (1974)
 - XII.1.1. Stefan Schütz: vida y obra
 - XII.1.2. La tragedia *Die Amazonen* (1974) de Stefan Schütz
- XII.2. Heiner Müller: *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei. Ein Greuelmärchen* (1976)
 - XII.2.1. Heiner Müller: vida y obra
 - XII.2.2. El *collage* dramático *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei. Ein Greuelmärchen* (1976) de Heiner Müller
- XII.3. Carl Ceiss: *Minotaurus Automat* (1991) y *Naxos Prozessor* (2002)
 - XII.3.1. Carl Ceiss: vida y obra
 - XII.3.2. La tragedia *Minotaurus Automat* (1988/91) de Carl Ceiss
 - XII.3.3. La tragedia *Naxos Prozessor* (2002) de Carl Ceiss
 - XII.3.4. La trilogía cretense de Carl Ceiss
- XII.4. Conclusiones

PARTE 3: EL MITO DE FEDRA EN LA ÓPERA, LÍRICA Y NARRATIVA ALEMANAS

CAPÍTULO XIII: HANS WERNER HENZE – CHRISTIAN LEHNERT: *PHAEDRA* (2007, ÓPERA).....335

- XIII.1. Hans Werner Henze. Vida y obra
- XIII.2. Christian Lehnert. Vida y obra
- XIII.3. *Phaedra. Ein Werkbuch* (2007) de Hans Werner Henze y Christian Lehnert
- XIII.4. La *Konzertoper Phaedra* (2007) (2007) de Hans Werner Henze y Christian Lehnert
- XIII.5. Conclusiones

CAPÍTULO XIV: LA PRESENCIA DE FEDRA E HIPÓLITO EN LA LÍRICA ALEMANA.....357

- XIV.1. Daniel Casper von Lohenstein: *Venus* (s. XVII)
- XIV.2. Franz Schubert – Friedrich von Gerstenbergk: *Hippolits Lied* (1826)
- XIV.3. Wilhelm Lehmann: *Artemis und Hippolyt* (1952)
- XIV.4. Marie Luise Kaschnitz: *Agrigent* (1957)
- XIV.5. Erich Arendt: *Der Sarkophag (Agrigent)* (1973/74)
- XIV.6. Karl Krolow: *Gute Nacht* (1975)
- XIV.7. Oskar Pastior: *voltaire von der augenscheide* (ca. 1986)
- XIV.8. Conclusiones

CAPÍTULO XV: EL MITO DE FEDRA EN LA NARRATIVA ALEMANA I (SIGLO XIX).....389

- XV.1. El mito de Fedra en la narrativa
 - XV.1.1. Siglos II-XVII
 - XV.1.2. Siglos XIX-XXI
- XV.2. Johanna Schopenhauer: *Gabriele* (1819/20)

XV.2.1. Vida y obra de Johanna Schopenhauer	
XV.2.2. La trilogía <i>Gabriele</i> de Johanna Schopenhauer	
XV.3. Karl (Max) Baldamus: <i>Hippolyte</i> (1822)	
XV.4. Malwida von Meysenbug: <i>Phädra</i> (1885)	
XV.4.1. Vida y obra de Malwida von Meysenbug	
XV.4.2. La trilogía <i>Phädra</i> de Malwida von Meysenbug	
XV.4.3. Conclusiones	

**CAPÍTULO XVI: EL MITO DE FEDRA EN LA NARRATIVA ALEMANA II
(SIGLOS XX Y XXI).....423**

XVI.1. Georg Hermann: <i>Heinrich Schön Jun.</i> (1915)	
XVI.1.1. Vida y obra de Georg Hermann	
XVI.1.2. La novela <i>Heinrich Schön Jun.</i> de Georg Hermann	
XVI.2. Claire Pape: <i>Und sie rüttelte an der Kette</i> (1915)	
XVI.3. Wolfgang Koeppen: <i>Der Sarkophag der Phädra</i> (ca. 1950)	
XVI.3.1. Vida y obra de Wolfgang Koeppen	
XVI.3.2. <i>Der Sarkophag der Phädra</i> de Wolfgang Koeppen	
XVI.4. Michael Roes: <i>Ich weiß nicht mehr die Nacht</i> (2008)	
XVI.4.1. Vida y obra de Michael Roes	
XVI.4.2. <i>Ich weiß nicht mehr die Nacht</i> de Michael Roes	
XVI.5. A modo de conclusión: rasgos característicos del tratamiento del mito de Fedra en la narrativa (ss. II-XXI)	

CONCLUSIONES Y VALORACIÓN FINALES.....449

BIBLIOGRAFÍA

1. BIBLIOGRAFÍA GENERAL.....453	
1.I. Obras literarias (clásicas y modernas)	
1.I.1. Versiones del mito de Fedra	
1.I.2. Otros argumentos y mitos	
1.II. Diccionarios mitológicos	
1.III. Estudios	
1.III.1. Tradición Clásica. El mito clásico	

1.III.2. Teoría e historia de la literatura alemana	
1.III.3. Mitos griegos y romanos	
1.III.3.1. Fedra e Hipólito	
1.III.3.2. Otros argumentos y mitos	

2. BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA (por capítulos).....	470
-------------------------------------------------	-----

ANHANG IN DEUTSCHER SPRACHE/ ANEXO EN LENGUA ALEMANA

Ausführliche Inhaltsangabe der vorliegenden Doktorarbeit (Resumen general detallado de la tesis).....	489
Schlussbemerkungen und abschließende Bewertung (Conclusiones y valoración finales).....	503
Die Tragödie <i>Hippolyt</i> (1846) von Oswald Marbach (versión alemana del capítulo IV).....	507

AGRADECIMIENTOS

En estas páginas quiero expresar mi agradecimiento a todas aquellas personas sin cuya ayuda apenas habría podido realizar este trabajo.

En primer lugar les doy las gracias a mis directores, Andrés Pociña y Aurora López, que me encomendaron este proyecto y me ayudaron a llevarlo a buen puerto. Su cariño y confianza en mí, su paciencia y palabras de ánimo y su apoyo y consejo constantes e incondicionales han sido excepcionales y fundamentales. *Doktorvater* y *Doktormutter* es cómo se les llama en alemán y para mí lo son en el sentido literal de la palabra.

Agradezco a los profesores y profesoras de los Departamentos de Filología Latina, Fil. Griega y Fil. Hebrea de la Universidad de Granada las recomendaciones y la cercanía que me vienen brindando desde mi llegada a esta Facultad hace ya más de diez años. Muchas gracias también a José Belmonte, administrativo del Departamento de Filología Latina, por el trabajo administrativo y su optimismo.

Siento una especial gratitud hacia Bernhard Zimmermann, profesor de la Albert-Ludwigs-Universität de Friburgo (Alemania), que tan amablemente me acogió en su departamento y me ayudó en todo lo que estaba en su mano. Gracias también a Achim Aurnhammer, profesor de la misma Universidad, por los consejos bibliográficos y el informe final. De gran ayuda ha sido el contacto personal con Hans Jürgen Tschiedel, profesor emérito de la Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt, cuya tesis doctoral es de suma importancia para este proyecto.

Les doy las gracias también a mis compañeras y compañeros de licenciatura que con su cariño y su ayuda amistosa y sigilosa me facilitaron el reto de estudiar en un país y en una lengua que no son, no eran, los míos. Mencionaré especialmente a Ana Ruiz, Cristina Herrerías, M.^a Dolores Castro y Virginia Sánchez. Quiero nombrar también a Vanesa Sánchez, Gabriel López y Carlos Serrano, con los que compartí alguna que otra clase y muchas charlas en el pasillo. Gracias también a los que, siendo ya doctores, no disimularon ante mí los esfuerzos ni las alegrías del doctorado, y se mostraron siempre dispuestos a echar una mano: Eva Morales, Lorena Miralles, Matilde Casas, Paraskevi Gatsioufa, Alberto Quiroga, Ildefonso Ruiz, Juan Valverde y Tomás Urrutia.

Quiero dar infinitas gracias también a tantísimos amigas y amigos que han estado en todo momento pendientes de mí, de mi familia y de mi trabajo. Entre los de Alemania quiero recordar a Birte Baumung, Carolin Masuch, Carolin Stanko, Carsten Steinhoff, Inga Hammerschmidt, Jessica Kuhn, Mariola Zenunaj, Reynaldo Galindo,

Steffi Obst y Teresa Elwert. De mis amigas granadinas mencionaré a Amalia Mesa y M.^a Carmen Anguita por su gran apoyo emocional y práctico y a Ana Muñoz que me enseñó a afrontar el trabajo con sentido del humor y pragmatismo, así como a Asunción Caro, Hilena Sánchez, Lisi Clark, Odile Fernández, Rosa Soldado y Sofía Ruiz. Gracias también a sus maridos, especialmente a Pedro Rodríguez por su ayuda lingüística y a Andy Wickham por los consejos a última hora. También es mucho lo que les debo a las compañeras de Mamilactancia, grupo de apoyo a la lactancia materna, y a las comadronas del grupo OCEAN. Su compañía y consejo han sido fundamentales durante estos años, no solo en la crianza de mis hijos.

¿Qué puedo decir de mi madre, Gabi Emberger, y de mis hermanos, Christoph y Holger? Se lo debo todo. Me enseñaron a creer en mí misma y me animaron y me apoyaron en todos mis proyectos. Quiero recordar también a mi padre, Roland Emberger, que hace tantos años que ya no está con nosotros. Saber que, hace más de cuatro décadas, también él estuvo ocupado en la elaboración de su tesis doctoral ha sido para mí a la vez un estímulo y un consuelo.

Quiero mencionar también a mis tías Herlinde Emberger y Sabine Wirz, y a mis primos, Harald Emberger y Annika Wirz que me ayudó con la bibliografía suiza. De mi familia política, a Isabel Díez, que tan bien conoce el destino de las mujeres escritoras, y muy especialmente a mis suegros, Esther Minguito y Manuel Díez, que no perdieron el interés en mi trabajo y la confianza en mi capacidad para acabarlo y que nos prestaron una valiosa ayuda en el cuidado de nuestros hijos.

Llego así a los que diariamente comparten conmigo mesa y techo, penas y alegrías. Mis hijos Cora y Hector, aparte de obstaculizar la redacción de este trabajo, también me han dado la energía y felicidad necesarias para hacerlo. Dedico esta tesis a mi marido, Manuel, en señal de agradecimiento por su amor, comprensión y ayuda y por su seguridad y confianza cuando me invadían el cansancio y las dudas.

Gracias a todos y de todo corazón. Con este trabajo espero recompensaros, al menos en parte, por los esfuerzos realizados.

Granada, mayo de 2011

Birgit Linda Emberger

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN GENERAL

I.1. EL MITO DE FEDRA: ORÍGENES Y RELATOS AFINES

Debemos pensar que el mito de Fedra e Hipólito¹ fue ideado expresamente para la representación escénica en la Atenas del siglo V a. C., pues a diferencia de otros mitos, no nos consta su tratamiento por ningún poeta lírico anterior y son ciertamente escasos los testimonios en la épica. A su origen literario y relativamente tardío se debe también que el amor de Fedra por Hipólito sea prácticamente el único mito que se cuenta de ellos. Poco es lo que sabemos de su vida anterior y posterior a este episodio.

Para la configuración del mito, comúnmente atribuida al tragediógrafo Eurípides, se relacionó la figura de Hipólito, un joven y bello *daímon*, objeto de un ritual de castidad en la ciudad de Trecén, con la de Teseo, el héroe ático por excelencia, oriundo de Trecén, y con la de Fedra, princesa cretense de la que se contaba algún tipo de amores desgraciados².

Estos personajes fueron ensamblados según el esquema argumental llamado “el motivo de la mujer de Putifar”, que podría resumirse de la siguiente manera: “Un personaje joven, que está en relación estrecha – esclavo, amigo, hermano, hijo – con otro mayor que él, infunde en la mujer del segundo una pasión amorosa incontenible que la lleva a declararle sus sentimientos. Pero él la rechaza y ella lo acusa ante su esposo de intento fallido de seducción o incluso de violación, consiguiendo su propósito en un primer momento, lo que acarreará el enfrentamiento entre los dos hombres, pero al final quedará de manifiesto la verdad, lo que supondrá la denigración para la mujer y la exaltación del honesto joven”³. El episodio que le da nombre a este motivo literario se encuentra en el primer libro de la Biblia: En la última parte del *Génesis* (*Gn*, 39-41),

¹ Hablaré indistintamente del “mito de Fedra” y del “mito de Fedra e Hipólito”. Obsérvense también los títulos de las diferentes reescrituras del mito: “Hipólito”, “Fedra” o “Fedra e Hipólito”, con un claro predominio del nombre de la protagonista femenina a lo largo del tiempo.

² Cf. Herter 1940, 274-278 e id. 1975, 120-131; García Romero 1989, 15; Lucas de Dios 1989, 46-48. Para el origen, lugar, función y anclaje del mito en el acervo mitológico indoeuropeo y mediterráneo, cf. Fauth 1958, 566-582. Salvo referencias puntuales y muy específicas, los estudios utilizados se recogen en la Bibliografía al final de la presente tesis.

³ Lucas de Dios 1992, 38.

José, hijo predilecto del patriarca Jacob, vendido por sus hermanos y adquirido como esclavo por el egipcio Putifar, es pretendido y calumniado por la mujer de su amo⁴.

No es difícil imaginarse que una historia como ésta pase de verdad o que se tema que pueda pasar, pues recrea un conflicto susceptible de surgir en cualquier lugar y época⁵. Debido a su universalidad espacio-temporal, observamos no solo una amplia difusión del motivo, que aparece en prácticamente todos los continentes⁶, y a cuyo esquema se ajustan al menos seis mitos griegos⁷, sino que también es casi imposible averiguar si ha habido influencias o relaciones entre diferentes versiones o determinar el alcance concreto de las mismas.

Ya en la *Ilíada* (VI 155-226) se cuenta la historia de Belerofontes y la mujer de su anfitrión Preto, llamada Antea o Estenebea. Para Coffey y Mayer es “the best example of the Potiphar’s wife motif in the Greek tradition”⁸. También Peleo, el padre de Aquiles, es pretendido y calumniado por la mujer de su anfitrión, habitualmente llamada Astidamía, aunque Píndaro le da el elocuente nombre de Hipólita⁹. Estas dos son consideradas las versiones griegas más antiguas del motivo, pues son las que más fielmente siguen a sus antecedentes orientales.

Andando el tiempo, la variante que aumenta la tensión añadiendo al conflicto la problemática del incesto, tal vez por contaminación con el mito de Edipo¹⁰, ha gozado

⁴ Para la historia de José, cf. López Salvá 1994, 79-83.

⁵ Cf. Lasso de la Vega 1974, 87; Lucas de Dios 1989, 56; Macía Aparicio 1999, 263.

⁶ Se documentan relatos paralelos en Egipto, Irán, La India, Oriente próximo (Ugarit, Canaán), Armenia, Mesopotamia, Grecia, Islandia, América, China, Japón, etc. Cf. Tschiedel 1969, 8-15; Gaster 1973, 279 s.; Frenzel 1976; De Cuenca 1993; López Salvá 1994, 79-91.

⁷ Cf. Tschiedel 1969, 16-22; Lucas de Dios 1992, 38-55; López Salvá 1994, 91-104. López Salvá (pp. 102-104) y Tschiedel (pp. 20 s.) añaden también el mito de Ocna y Eunosto y el de Anágyros y su madrastra.

⁸ Coffey – Mayer 1990, 5. La historia de Belerofontes y Antea/Estenebea es contada también por Apolodoro (*Bibl.* II 3, 1 s.), e Higino (*fab.* 57), entre otros (cf. Lucas de Dios 1992, 41-45). Sería el argumento de la tragedia perdida *Estenebea* de Eurípides. Cf. Eurípides, *Tragédies. VIII, 3, Fragments; Sthénébée-Chrysis*; texte établi et traduit par François Jouan et Herman Van Looy, París, Les Belles Lettres, 2002, 1-27; B. Zühlke, “Euripides ‘Stheneboia’”, *Philologus* 105:1/2 (1961), pp. 1-15; D. Korzeniewski: “Zum Prolog der *Stheneboia* des Euripides”, *Philologus* 108: 1/2 (1964), pp. 45-65.

⁹ La *Ilíada* parece conocer a Peleo solo en calidad de padre de Aquiles. La historia de Peleo y Astidamía/Hipólita es contada por Píndaro (*Nem.* IV 56 y V 27 ss.) y Apolodoro (*Bibl.* III, 13, 3 y 7). Cf. Lucas de Dios 1992, 45-47; López Salvá 1994, 96 s.

¹⁰ Cf. López Salvá 1994, 110: “Esta última variante, la del hijo-madrastra, es la que adopta por sus virtualidades trágicas el tema de las versiones griegas más recientes [...], a nuestro juicio por contaminación con el mito de Edipo”. En atención a este detalle, Cristóbal López 1985, 140 distingue dos tipos diferentes del motivo de la mujer de Putifar: a) el héroe y su madrastra (Fedra e Hipólito), b) el héroe y la mujer de su anfitrión (Belerofontes y Peleo). Apuntaré que en su *Fedra* (1909), D’Annunzio hace una comparación directa con el mito de Edipo: Durante su calumnia (acto II), Fedra se refiere a Ippolito como “*il figlio di Laio*” y explica: “*Non io gli sono madre come Giocasta, ma gli sei tu padre che l’ama*”.

de gran éxito y difusión entre las versiones griegas más recientes. A ella se ajustan los siguientes cuatro triángulos:

- 1) Filónoma, su hijastro Tenes y su esposo Cicno¹¹.
- 2) Ptía, su hijastro Fénix y su esposo Amíntor¹².
- 3) Demódica/Biádica, su esposo Creto y Frixo, el hijo de su cuñado Atamante, hermano de Creto¹³.
- 4) Fedra, su hijastro Hipólito y su esposo Teseo.

El mito de Fedra es la versión más conocida y difundida de este motivo. A diferencia de todas las demás variantes, termina con la muerte de ambos protagonistas, madrastra e hijastro. Se trata de un final atípico, ya que el “motivo de la mujer de Putifar” suele concluir con la exaltación del joven o sirve de enlace entre una situación de inferioridad y el ascenso social de quien sin culpa alguna cae víctima de un amor impúdico¹⁴. La muerte de Hipólito se debe a que, al menos en la versión originaria de Eurípides, el propio joven se hace culpable, pues adopta un comportamiento equivocado, esto es, una castidad desmedida, unida al desprecio de la diosa Afrodita¹⁵.

Llegada a este punto, advertiré que en la presente tesis doctoral me centraré en las recreaciones del mito de Fedra e Hipólito y los estudios que se han hecho en torno a este mito. Ocasionalmente, se hace referencia también a los mitos de Belerofontes y Peleo, por tratarse de las adaptaciones griegas más antiguas (y más conocidas, después del mito de Fedra) del conflicto. No atenderé, en cambio, las historias de José¹⁶ o de

¹¹ Cf. Lucas de Dios 1992, 47-49; López Salvá 1994, 101.

¹² En realidad, Ptía es una concubina de Amíntor. La historia de Fénix es contada en *Iliada* IX, 447-484 y en la tragedia perdida *Fénix* de Eurípides, que parece ser la fuente del resumen de Apolodoro (*Bibl.*, III, 13, 8). Cf. Lucas de Dios 1992, 49-51; López Salvá 1994, 97-99.

¹³ Cf. Tschiedel 1969, 19 s.; Lucas de Dios 1992, 51-55; López Salvá 1994, 99 s.

¹⁴ No obstante, apunta López Salvá 1994, 111 que también al final del mito de Fedra “resplandece la verdad y se produce la exaltación del héroe”. La exaltación tiene lugar post-mortem y se presenta de forma doble, pues Hipólito no solo será objeto de un ritual de castidad en Trecén (según Eurípides), sino que también conocerá una segunda vida como divinidad del bosque (*Naupactia*, Virgilio, Ovidio).

¹⁵ La misoginia del joven es exclusiva del mito de Fedra, cf. Tschiedel 1969, 7; Lucas de Dios 1992, 55.

¹⁶ Para la pervivencia del relato de José y la mujer de Putifar, cf. por ejemplo: A. v. Weilen, *Der ägyptische Joseph im Drama des XVI. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur vergleichenden Litteraturgeschichte*, Viena, 1887; H. Priebatsch, *Die Josephsgeschichte in der Weltliteratur. Eine Legendengeschichtliche Studie*, Breslau 1937; J. D. Yohannan, *Joseph and Potiphar's Wife in World Literature*, Nueva York, 1969; Frenzel 1976, 266-268; López Salvá 1994, 79-83. El argumento fue y es frecuentemente recreado en la literatura alemana. Una de las versiones más recientes y más importantes se encuentra en la novela *José en Egipto* (1936) de Thomas Mann, que constituye la tercera parte de una tetralogía novelada de grandes extensiones, titulada *José y sus hermanos* (1933-1943). A pesar del título y argumento bíblicos contiene no pocas alusiones al mito griego (cf. Tschiedel 1969, 105, nota 7).

Crispo¹⁷, por entender que, a pesar de desarrollar argumentos afines, pertenecen a ámbitos temáticos y culturales distintos, a saber, la tradición patriarcal hebrea y la historia romana, respectivamente.

I.2. EL MITO DE FEDRA EN LA LITERATURA

I.2.1. VERSIONES CLÁSICAS DEL MITO DE FEDRA¹⁸

La primera mención literaria de Fedra se encuentra en la *nekya* de la *Odisea*: “También vi a Fedra, y a Procris, y a la hermosa Ariadna” (*Od.* XI, 321). Independientemente de que el canto o parte de él puedan ser un añadido posterior, se observa que no se alude al mito de Fedra, ya que éste, probablemente, todavía no se había configurado definitivamente. Los primeros indicios del mito se encontrarían en el poema épico *La Naupactia*, cuya fecha de composición suele situarse en el s. VI a. C. Aunque conservamos solo unos escasos fragmentos del canto, sabemos por Pausanias (X 38, 11) que en él se contó la historia de un tal Hipólito, que cayó víctima del amor de su madrastra y fue resucitado por Asclepio.

Algún tiempo más tarde, Eurípides elaboró dos versiones, supuestamente muy distintas, de la historia. De la primera, identificada como *Hippolytos kalyptómenos* (*Hipólito velado*, 432 a. C.), son tan pocos los versos que conservamos, que apenas permiten reconstruir la trama y explicar el porqué de su sobrenombre¹⁹. De lo que

¹⁷ La leyenda se creó en torno al príncipe Crispo (305-326 d. C.), el primogénito del emperador Constantino el Grande, y la segunda esposa de éste, Fausta. Se cuenta que Fausta, deseosa de deshacerse de su hijastro, que era un potencial enemigo para sus hijos en la sucesión al trono, le acusó falsamente de intento de violación. Constantino ordenó matar a su hijo. Una vez que hubiera descubierto la verdad, mandó ahogar a su esposa en un baño de agua hirviendo. Cf. Tschiedel 1969, 66. Es el argumento de la tragedia *Crispus* (1764) de Christian Felix Weiße (en *Trauerspiele v. Christian Felix Weiße*. Edición de V. F. Brüggemann, Leipzig, 1983). Cf. Wiese 1923, 30-37 y Tschiedel 1969, 93 s.

Dentro de la Historia Antigua podemos encontrar otro ejemplo de este esquema: Plutarco (*Vida de Demetrio Poliocreates* 38, 2) cuenta la historia de Seleuco (358-281 a. C.), oficial del ejército de Alejandro Magno y sucesor de éste en el reinado de Babilonia, cuyo hijo Antíoco se enamoró de su madrastra Estratonice hasta el punto de caer gravemente enfermo. Cuando Seleuco descubrió el origen del mal de su hijo, le cedió no solo a su esposa sino también la mitad de su reino. Cf. De Cuenca 1993, 69 s. (quien lo llama “una especie de *Fedra* al revés, y con *happy end*”). La leyenda no parece haber tenido recreaciones en lengua alemana.

¹⁸ Para las versiones clásicas, cf. Tschiedel 1969, 16-56; Herter 1971, 44-47; Gallardo 1973, 64-70, García Viñó 1983, 21-44; Lucas de Dios, “Fedra” en Sófocles, *Fragmentos* (Madrid, Gredos, 1983), pp. 341-346; Zwierlein 2006, 9-29; Pociña – López 2008, 15-285 (varios autores), entre muchos otros.

¹⁹ Generalmente se piensa que el sobrenombre hace referencia a que Hipólito, por vergüenza y pudor, se cubría la cara después de una declaración directa y personal por parte de Fedra. Zwierlein, en cambio, cree que hace alusión a una prueba (“Überführungsprobe”) que tendría lugar después del agón: Teseo ordena a un esclavo que se presente ante Fedra envuelto en el abrigo de Hipólito. Engañada, la madrastra

podemos estar seguros es del desagradable impacto que causó entre el público ateniense, el cual, debemos suponer, se quedó atónito y consternado ante el comportamiento “inconveniente y merecedor de censura”²⁰ de Fedra. Probablemente, Aristófanes se refirió a la primera Fedra eurípidea cuando puso esta orgullosa afirmación en boca de su Esquilo: “En cambio, yo no presentaba a Fedras ni Estenebeas, esas putas” (Aristoph. *Ran.* 1043).

Cuatro años más tarde (428 a. C.), Eurípides se atrevió con una segunda versión del mito, obteniendo el primer premio. Esta tragedia, que es llamada *Hippolytos stephanephóros* (*Hipólito portador de una corona*), pues en ella aparece el héroe llevando una corona que coloca sobre la estatua de Ártemis, es la primera versión del mito que se nos ha transmitido entera. El argumento queda configurado de la siguiente manera: “*Cuando Fedra contempló al muchacho, cayó presa del deseo [...]. A pesar de que Fedra ocultaba su mal, con el tiempo se vio obligada a revelárselo a la nodriza, la cual había prometido ayudarla; ella, contra la voluntad de Fedra, se lo hizo saber al muchacho. Habiéndose enterado Fedra de que él se había enfurecido, se lo echó en cara a la nodriza y se colgó. Apareciendo Teseo en ese preciso momento y apresurándose a liberar a su esposa colgada, encontró unida a ella una tablilla, que acusaba a Hipólito de su muerte por haberla seducido. Dando crédito a lo que estaba escrito, ordenó a Hipólito marchar al exilio y él mismo dirigió a Poseidón maldiciones que, oyéndolas el dios, causaron la muerte a Hipólito*” (“Argumento I”, del gramático Aristófanes, vv. 7-19).

Vemos que en esta versión, Hipólito adquiere un marcado protagonismo, mientras que Fedra es ve relegada a un segundo plano. De los 1466 versos que componen la tragedia, aparece tan solo entre los versos 170 y 731, quitándose la vida a mitad de la trama. La particularidad más llamativa de este *Hipólito* es que Eurípides nos da a entender que toda la tragedia tiene lugar por deseo e intervención de Afrodita. El destino de Fedra nos resulta especialmente cruel por cuanto el odio de la diosa se dirige sola y exclusivamente contra Hipólito, sin que Fedra haya cometido falta alguna contra ella. Parece que la heroína, dotada de una cierta disposición hereditaria hacia los amores desgraciados, simplemente se presta de forma idónea a los planes de Afrodita: “*Por las faltas que ha cometido contra mí, castigaré a Hipólito hoy mismo; la mayor parte de mi*

repetiría sus palabras amorosas, descubriendo la verdad de los hechos así como su propia culpa (cf. Zwielerlein 2006, 9-24).

²⁰ “Argumento II” del *Hipólito portador de una corona*.

plan lo tengo muy adelantado desde hace tiempo, no tengo que esforzarme mucho. En una ocasión [...] al verle la noble esposa de su padre, Fedra, sintió su corazón arrebatado por un amor terrible, de acuerdo con mis planes. [...] Aunque sea con gloria, Fedra también ha de morir, pues yo no tendré en tanta consideración su desgracia hasta el punto de que mi enemigo no deba pagarme la satisfacción que me parezca oportuna” (Hipp. 21-50).

Sobre la misma época, y acaso entre las dos versiones euripídeas, Sófocles compuso una tragedia *Fedra*²¹. Los fragmentos que conservamos de ella, escasos y sumamente cortos, aunque ciertamente nos dejan entrever algunas diferencias significativas con respecto al *Hipólito portador de una corona*, no nos permiten una reconstrucción completa o satisfactoria del desarrollo de la pieza.

La *Suda* nos informa también de un drama *Hipólito* de Licofrón, gramático y poeta en la Alejandría del siglo III a. C.; no obstante, nada conservamos de esta pieza ni conocemos los detalles de su argumento.

Mientras que actualmente podemos leer solo una de estas cuatro piezas griegas, se nos han transmitido íntegras las versiones latinas que se hicieron del mito. La primera de ellas es una hermosa carta de seducción, compuesta por 88 dísticos elegíacos y dirigida a Hipólito, que Publio Ovidio Nasón (43 a. C.-17 d. C.) pone en boca, o mejor dicho, en pluma de Fedra: es la cuarta de sus *Heroidas* o *Cartas de las heroínas*²². En esta obra asistimos a la larga declaración de amor de la reina, pero falta por completo todo el desarrollo posterior del mito²³. Aparte de que aquí es ella misma quien le comunica su amor a Hipólito, otra gran diferencia con respecto a la obra euripídea²⁴ radica en las causas de su amor. Pues aunque también la Fedra ovidiana alude al odio de Afrodita, que ahora se dirige contra la propia heroína²⁵, en realidad entiende y nos da a

²¹ Cf. Sófocles, *Fragmentos*, 1983 pp. 341-349: “Fedra”. Cf. también Zwierlein 2006, 25-29; Bañuls – Crespo 2008.

²² Para la datación de las *Heroidas*, cf. Moya del Baño 1986, XXXV-XXXVIII, quien la sitúa en los últimos años del s. I a. C.

²³ Con respecto a esta particularidad, apuntan Álvarez – Iglesias 2008, 175 que Ovidio “maestro de la ficción epistolar, por decirlo en palabras de Kennedy, elige el momento, pero no completa su leyenda porque sus modelos ya la habían completado. Su carácter juguetón (*lascivus*) le hace buscar la complicidad del lector que conoce perfectamente la historia de sus escritoras, siendo su mayor aportación el corte preciso que, como si de un cirujano se tratase, efectúa en el relato legendario tradicional”.

²⁴ Advierto que no hablaré de los posibles o pretendidos modelos de Ovidio y que, si comparo aquí la obra ovidiana con la euripídea no es con vistas a su más que probable relación de *modelo-imitación* sino simplemente porque son las dos primeras versiones clásicas que conservamos del mito.

²⁵ Afrodita busca castigar a todos los descendientes del dios Helios, el cual había revelado su adulterio con Ares a su esposo Hefesto (*Od.* VIII 266-366). Cf. Tschiedel 1969, 119-123; Gallardo 1973, 71. En

entender que su deseo se debe a su particular modo de vida y entorno social: Casada con un hombre brutal y hostil, que la ha abandonado para disfrutar de otros amores (homosexuales)²⁶, vive sola y aislada en un país que no es el suyo, con la única compañía de su hijastro, con el que, parece ser, le une una estrecha amistad.

Otra gran diferencia se detecta en la actitud de Fedra frente a su nuevo amor: La Fedra euripídea se rebela desespera e incansablemente contra su pasión, la ovidiana, en cambio, se muestra segura y orgullosa de sus sentimientos, cuyo origen le resulta perfectamente comprensible y en cuya naturaleza no halla motivo alguno de oprobio²⁷. Y no solo quiere luchar por su amor, sino que además está convencida de que Hipólito, a pesar de su conocida aversión a las mujeres, le corresponderá y aceptará una relación adúltera con ella. Para convencerlo dibuja un sugestivo cuadro en el que su estrecha convivencia facilitaría sus encuentros, y en el que la imagen excepcional que darían de su relación de parentesco – madrastra e hijastro han de odiarse, no de besarse – convertiría sus muestras de cariño en objeto de elogio: *“Igual que una misma casa nos ha acogido a los dos, una misma casa nos seguirá acogiendo. Me besabas sin esconderte, sin esconderte me seguirás besando. Conmigo estarás seguro, y merecerás alabanzas por tu pecado, aunque llegaran a verte en mi cama”* (*her.* IV 143-146).

Es en otro lugar de la vasta obra ovidiana, precisamente en el libro XV de las *Metamorfosis*, donde encontramos el relato completo, aunque muy conciso, del mito de Fedra (*met.* XV 492-546). Esta versión resulta especialmente interesante por ser el propio Hipólito quien cuenta lo sucedido²⁸: *“En otro tiempo la hija de Pasífae, después de una vana tentativa para que yo deshonrase el lecho de mi padre, simuló que lo que ella había querido lo había querido yo y, transfiriéndome la culpa (¿sería más bien por miedo a una delación, o por el despecho de verse rechazada?), me sentenció, y no siendo yo culpable de nada mi padre me arroja de la ciudad y me maldice con una destructora imprecación mientras yo iba de camino”* (*met.* XV 500-505).

Heroida IV se observa una llamativa ampliación de las parientes de Fedra que caen víctimas de amores desgraciados: junto a su madre y su hermana, Fedra añade a Europa, la madre de su padre (y no descendiente de Helios), que había sido seducida por Júpiter bajo apariencia de toro. De este modo refuerza su predisposición “hereditaria” a los amores impúdicos, pues nos da a entender que le viene tanto por línea materna como por paterna.

²⁶ Cf. Ovid. *her.* IV 109-128.

²⁷ En palabras de Álvarez – Iglesias 2008, 189 y 193, la Fedra de Ovidio es “una mujer que [...] pretende vivir su amor sin cortapisas”.

²⁸ Ovidio retoma el mito también en sus *Fastos* III 263-265 y VI 737-757, con especial atención a los pormenores del accidente y la muerte del joven, su resurrección y su traslado al bosque sagrado de Aricia.

A continuación, el joven narra su resurrección por medio de Diana y el dios Esculapio y su traslado al bosque sagrado de Aricia. Allí es convertido en divinidad del bosque y recibe el nuevo nombre de “Virbio” (*met.* XV 531-546)²⁹.

Unos veinte años antes, también Publio Virgilio Marón (70-19 a. C.), en el canto VII de la *Eneida*, con ocasión de presentar a un tal Virbio, hijo de Hipólito y la ninfa Egeria, se había hecho eco de una vieja leyenda de que Hipólito, “*luego que por las mañanas de su madrastra murió y pagó el castigo paterno con su sangre descuartizado entre locos caballos*” (vv. 765-767), fue resucitado por Esculapio y llevado por Diana a su bosque sagrado junto al lago Aricia (cf. *Aen.* VII 761-782)³⁰. La leyenda de la resurrección de Hipólito muestra una clara inspiración en la *Naupactia*, pues parece que no hubo ninguna tragedia latina antigua con ese argumento³¹.

El pasaje fue objeto de un largo comentario por parte de Mauro Servio Honorato (s. IV d. C.). El gramático esboza también el mito de Fedra, siguiendo principalmente a Ovidio y Séneca, pero con la particularidad de que Teseo invoca a su padre Egeo (en vez de Poseidón) y que el accidente de Hipólito es causado por unas focas marinas que espantan a sus caballos (*Aen.* VI 445)³².

La versión romana más conocida es la tragedia *Phaedra* de Lucio Anneo Séneca (4 a. C. – 65 d. C.)³³, en la que Fedra, tal y como hace suponer el título, adquiere un marcado protagonismo³⁴. Ella misma se declara a su hijastro³⁵, que horrorizado rechaza

²⁹ El bosque de Aricia estaba dedicado a Diana y alberga un pequeño templo en su honor. En la Antigüedad, un extraño y cruento ritual regulaba la sucesión del sacerdote del lugar: el aspirante tenía que ser un esclavo fugitivo y tenía que matar al sacerdote actual. Junto al lago de Nemi nace también la fuente Egeria. Cf. Frazer 2001, 23-31.

³⁰ Siguiendo probablemente el modelo de la *nekya* de Homero (*Od.* XI), Virgilio incluye a Fedra entre las heroínas con las que Eneas se encuentra en su bajada al Hades (*Aen.* VI 440-449). Se limita a nombrar a las heroínas y no da detalles de sus mitos, para centrarse a continuación en el personaje y la muerte de Dido (vv. 450-476).

³¹ Cf. Tschiedel 1969, 39-43; A. Pociña, “Presencias y ausencias femeninas en la tragedia latina de la República”, en F. De Martino – C. Morenilla (eds.), *L'Ordin de la llar. El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental VI*, Bari, Levante, 2003, pp. 453-468

³² Servio repite el relato con ocasión de la presentación de Fedra entre las heroínas en el Hades (VII 761).

³³ Para la fecha de composición de las tragedias de Séneca, especialmente de su *Fedra*, cf. Pociña 1976, 296-299: se proponen diferentes fechas comprendidas entre 48 d. C. y 59 d. C.

³⁴ Hipólito, en cambio, se ve relegado a un segundo plano; el joven desaparece después de la declaración de su madrastra, es condenado y maldecido por su padre sin ni siquiera haber hablado con él y muere sin saber que su padre conoce la verdad y sin haberse reconciliado con él.

³⁵ El significado, la gravedad y el alcance de esa declaración personal son puestos de manifiesto por López 1997. Analizando la tragedia “desde una perspectiva de lectora y filóloga” descubre “que la declaración de amor realizada por una mujer es altamente relevante, por cuanto rompe los esquemas morales de todos los tiempos” (281). Especifica que “tanto en el elegíaco [Ovidio] como en el dramaturgo [Séneca] la declaración de amor por parte de una mujer, potenciada en el caso de Fedra por estar casada,

sus proposiciones amorosas, la amenaza con matarla y huye lejos. Fedra calumnia a Hipólito, diciéndole a su padre que la ha violado. Teseo invoca a Neptuno y el dios hace salir del mar un monstruo que causa la muerte del joven. Entonces Fedra confiesa su crimen y se suicida con el puñal de Hipólito³⁶.

Esta Fedra senequiana se parece mucho a la que más de medio siglo antes había concebido Ovidio como redactora de la cuarta *Heroida*. Por ello, aunque no sea éste el lugar para un análisis detallado, considero incuestionable la influencia de Ovidio en Séneca. El cordobés comparte con su predecesor no solo el marcado protagonismo de Fedra y el motivo de su declaración personal, sino también la reducción de la intervención divina, de modo que prácticamente toda la tragedia se fundamenta, origina y desarrolla a un nivel racional y puramente humano. Séneca adopta de Ovidio las causas para el amor de Fedra (el carácter de Teseo y su actitud para con ella³⁷, el aislamiento social de Fedra, su buen entendimiento con Hipólito)³⁸, potenciando aún más la influencia negativa del entorno: quienes la rodean, Teseo, la nodriza e Hipólito, se caracterizan por una falta absoluta de comprensión y de respeto hacia los sentimientos y necesidades de Fedra³⁹. Ello se hace particularmente patente en la calumnia, la cual, aunque proferida por Fedra misma, según mi entender, se debe no tanto a una intención premeditada y malévola, cuanto a la rápida sucesión de cinco momentos inesperados y nefastos⁴⁰ que no le dejan otra posibilidad a la heroína. De

por ser madre de dos hijos, por ser reina, por tener como destinatario el hijo de su marido, es un ejemplo recriminable de comportamiento anti-prototípico de una heroína” (288).

³⁶ Según Cristóbal López 1981/82, 135 s. esta forma de suicidio se debe a una asimilación con la muerte de la Dido virgiliana (Verg. *Aen.* IV 663-665: Dido se apuñala encima de una pira).

³⁷ Cf. *Phaedr.* 89-92: [Fedra:] “*Por qué me fuerzas a pasar mis años entre males y lágrimas, entregada como rehén a unos Penates odiosos y con el enemigo desposada? Ahí lo tienes: mi esposo, el fugitivo, está ausente y muestra a su esposa la fidelidad que suele mostrar Teseo*”. Cf. López 2008 b, 259.

³⁸ Aunque Séneca menciona también la venganza de Venus contra las descendientes de Helios (vv. 112-128), en realidad, el amor de su Fedra ya no se debe al capricho de una diosa, sino a características inherentes a los propios Teseo, Fedra e Hipólito.

³⁹ De modo parecido se expresa Miguel Jover 1997, 278. La influencia de su entorno en el comportamiento de Fedra es apuntada también por Cristóbal López 1976, 370. Apuntaré que Séneca menciona también la venganza de Venus contra las descendientes de Helios (vv. 112-128), pero que éste motivo pierde toda su fuerza frente a las causas enumeradas.

⁴⁰ Cf. Emberger 2009 b, 85 s. Estos cinco momentos son: 1) Hipólito no solo rechaza su proposición, al fin y al cabo una reacción con la que ella tenía que contar ya que su desinterés por el bello sexo era cosa sabida a lo largo y ancho del reino, sino que incluso trata de matar a su madrastra con la que tan bien se llevaba. 2) Dentro de su enorme confusión Fedra contempla sorprendida la frialdad y la premeditación con que su nodriza ya está tramando la calumnia contra Hipólito. 3) En ese mismo instante, hace su entrada en palacio Teseo, de cuya muerte Fedra había estado tan convencida. 4) Nada más llegar y haciendo alarde de su escasa sensibilidad conyugal, Teseo no tiene reparos en amenazarla con torturar a su nodriza para conseguir que su mujer le cuente a qué se deben tanta tristeza y alboroto en casa. Acorralada, Fedra denuncia a su hijastro. 5) Finalmente, lo que tampoco se esperaba nuestra reina era que su marido fuera a creerle cada palabra y que fuera a desterrar y maldecir a su hijo sin ni siquiera volver a hablar con el mismo. Cf. también Schmidt 1995, 275, 298, 303 s., 308.

hecho, toda la tragedia se caracteriza por una gran rapidez en el desarrollo de la trama, de modo que Fedra apenas tiene tiempo para reflexionar sobre lo pasado o para planear lo que vendrá después.

Tan solo unos treinta versos, concretamente el segundo estásimo del coro (*Phaedr.* 959-990) separan la calumnia del anuncio de la muerte de Hipólito, cuyo modelo inmediato serían las *Metamorfosis* (XV 506-529). Fiel a su gusto por las escenas horripilantes y sangrientas, Séneca describe un auténtico monstruo marino que vomita llamas por los ojos y recrea el accidente con todo detalle. En vez de volver con vida a palacio y morir tras reconciliarse con su padre, como en Eurípides, Hipólito es matado y completamente descuartizado durante la alocada carrera de sus caballos.

Ovidio y Séneca coinciden también en la caracterización de Fedra, a la que presentan como una mujer que lucha por su felicidad y que reivindica el derecho sobre sus sentimientos, su cuerpo y su vida. Es una mujer que trata de pensar por sí misma y se considera la única responsable de sus actos⁴¹, pero que se halla atrapada en un entorno social, en el que sufre tanto por la falta de compañía como por la falta de intimidad.

Con anterioridad, el historiador Diodoro Sículo (*floruit ca.* 50 a. C.) había recreado el mito de Fedra en su *Biblioteca histórica* (Diod. IV 62, 1 - 62, 4). Revela que Teseo recibió a Fedra en el contexto de una alianza con Deucalión, y que tuvo dos hijos con ella: Acamante y Demofonte. Cuenta el mito según Eurípides, aunque con algunas modificaciones llamativas⁴². También el mitógrafo romano Gayo Julio Higino (64 a. C.-17 d.C.) narra el mito siguiendo a Eurípides, principalmente: *fábula* 47⁴³.

El mito de Fedra e Hipólito es recordado también por los poetas líricos latinos del s. I a. C. Así, por ejemplo, Propercio menciona unos filtros amoroso de Fedra en su *Elegía* II, 1 (vv. 51 s.), y Horacio alude a las sucesivas estancias de Teseo y de Hipólito en el Hades (Hor. *carm.* IV 7, 25-28)⁴⁴.

⁴¹ Mientras que en la Europa del siglo XXI, éste es el modelo femenino óptimo y más deseable, para los latinos era justo lo contrario: un anti-prototipo, un modelo a no seguir.

⁴² En este sentido destacaré: declaración personal de Fedra; calumnia verbal por parte de Fedra; dudas de Teseo quien quiere poner a prueba a Hipólito; entonces Fedra, temerosa ante el resultado, se ahorca; el accidente del joven se debe a su gran distracción; el joven muere en el acto.

⁴³ Se observan las siguientes desviaciones frente a la tragedia griega: Fedra se declara personalmente; Fedra envía unas tablillas a Teseo (en Eurípides muere con su carta en la mano); Hipólito muere en el lugar del accidente sin volver a hablar con su padre. Higino alude al mito de Fedra también en *fab.* 43, 3; 49, 1; 243, 5; 250, 2 y narra la resurrección de Hipólito en *fab.* 251, 3.

⁴⁴ Para los poemas de Propercio y Horacio y el uso del mito de Fedra dentro de las mismas, cf. la introducción al capítulo XIV (La presencia de Fedra e Hipólito en la lírica alemana) de esta tesis.

La historia de Fedra e Hipólito es contada también en la colección mitológica de Pseudo-Apolodoro, *Biblioteca mitológica y Epítome*, cuya redacción se sitúa en el s. I ó II d. C.: Apollod. *epit.* I 17-19. El relato empieza con la boda de Teseo y Fedra y la muerte de la madre de Hipólito. Se mencionan también dos hijos de Fedra: Acamante y Demofonte. La versión del mito coincide básicamente con la de Séneca, aunque Fedra muere por ahorcamiento (elemento euripídeo)⁴⁵.

También el historiador y geógrafo griego Pausanias (s. II d. C.), en su *Descripción de Grecia* alude repetidas veces al mito que aquí nos ocupa: Paus. I 22, 1 s. (las tumbas de Hipólito en Atenas y Trecén; leyenda del mirto agujereado); II 27, 4 (resurrección de Hipólito por Asclepio, traslado al bosque sagrado de Aricia, particularidades del sacerdocio de Aricia); II 32, 1 (el culto trecenio en honor a Hipólito) y 3 s. (templo de Afrodita Catascopia y el mirto con las hojas agujereadas; la tumba de Fedra). Llamativa es su afirmación de que “son conocidos, incluso para el bárbaro que ha aprendido la lengua griega, no solo el amor de Fedra, sino también el atrevimiento de la nodriza en secundarla” (I 22, 1).

El historiador y biógrafo griego Plutarco (ss. I/II d. C.), en cambio, no narra el mito de Fedra e Hipólito, ya que considera que “de parte de los historiadores no hay ninguna objeción a los trágicos”, y que los hechos, “hay que suponer que sucedieron tal como todos aquellos han cantado en sus representaciones” (Plut. *Thes.* 28, 3).

El conflicto aparece repetidas veces en las novelas griegas de los siglos II-IV d. C.⁴⁶ y pervive en las novelas bizantinas medievales⁴⁷. En lengua latina hallamos un relato basado en el motivo de Fedra en el libro X de las *Metamorfosis (El asno de oro)* de Apuleyo (X 2-12)⁴⁸. Aunque la historia es ambientada en época contemporánea (s. II d. C.) y en un lugar conocido (Atenas), y aunque no se indican los nombres propios de los personajes implicados, es fácil reconocer en ella el esquema característico del mito – enamoramiento de la madrastra, declaración, calumnia, castigo – así como algunos de sus motivos más importantes. Es contada por un autor omnisciente y en combinación con otros argumentos: asesinato por envenenamiento, filicidio accidental e involuntario,

⁴⁵ Se observa también que Fedra como prueba del crimen no presenta la espada del joven (como en Séneca), sino que “prepara” el escenario, forzando las puertas de su dormitorio y rasgando sus vestidos (*Epit.* I 18). La resurrección de Hipólito es aludida en Apollod. *bibl.* III 10, 3.

⁴⁶ A modo de ejemplo, podrían citarse: Jenofonte de Éfeso (*Efesíacas* II 3-10; III 2 ss.), Aquiles Tacio de Alejandría (*Leucipa y Clitofonte* 5, 11), Heliodoro de Emesa (*Etiópicas* I, 9-17). Cf. Tschiedel 1969, 35-38; Cristóbal López 1990, 113-117.

⁴⁷ Eumacio, Teodoro Pródromos, Nicetas Eugenio. Cf. Tschiedel 1969, 35-38.

⁴⁸ Para el relato de Apuleyo, cf. Cristóbal López 1976, 360-371; id. 1990, 114-116; Pociña 2008.

cuestiones judiciales, la eutanasia, etc. Tanto la madrastra como el hijastro sobreviven y al final, el padre se reconcilia con su hijo y ordena el castigo de su esposa⁴⁹.

1.2.2. EL MITO DE FEDRA EN LA LITERATURA MODERNA

Desde el final de la Antigüedad hasta la actualidad, encontramos una prolífica e incesante producción de reescrituras modernas, pertenecientes a las más diversas lenguas, naciones y épocas, concebidas según diferentes tendencias y géneros literarios y que acusan muy diferentes grados de autonomía o dependencia de las versiones clásicas grecorromanas⁵⁰.

La más importante y la más conocida de las versiones modernas es la tragedia *Phèdre* (1677) de Jean Baptiste Racine. De gran éxito y difusión disfrutaron también el poema *Phaedra* (1866) de Algernon Charles Swinburne⁵¹ y la novela *La Curée* (*La jauría*, 1872) de Émile Zola⁵². Las recreaciones más célebres del siglo XX son las tragedias de Gabriele D'Annunzio⁵³ y de Miguel de Unamuno⁵⁴, ambas tituladas *Fedra* y publicadas en 1909 y 1918⁵⁵, respectivamente. Otras versiones importantes del s. XX son: la tragedia *Desire Under the Elms* (1924) de Eugene O'Neill⁵⁶, la tragedia *Fedra* (1927) de Marina Cvetaeva⁵⁷, el monólogo *Faídra* (1978) de Yannis Ritsos⁵⁸ y el teatro

⁴⁹ Cf. Pociña 2008, 279: "El narrador del relato en *Metamorphoses*, al que podríamos llamar con precisión Lucio-asno-Apuleyo, no da nombre a ninguno de los personajes que intervienen en el cuento; sin embargo, presupone que cualquier lector, y sobre todo el *lector optimus* que contempla cuando indica que vamos a leer una *tragedia* y no una *fabula* (cap. 2), conoce perfectamente las grandes obras grecolatinas que se han ocupado del tema de Fedra, y, por lo tanto, identificará sin dificultad a Teseo [...], a Hipólito[...] y a Fedra".

⁵⁰ Para las reescrituras modernas del mito de Fedra, cf. Tschiedel 1969, 57-99; Reid – Rohmann 1993 y Pociña – López en (homenaje a María Luisa Picklesimer).

⁵¹ Cf. Tschiedel 1969, 89; L. Monrós Gaspar, "La *Phaedra* de Swinburne (1866): construcciones de la feminidad en la literatura victoriana", en Pociña – López 2008, pp. 359-380.

⁵² En 1881, Zola publicó una adaptación dramática de la novela: *Renée*. Cf. Tschiedel 1969, 83 s.

⁵³ Cf. Tschiedel 1969, 67 s.; F. De Martino, "Il bacio della pantera: La *Fedra* di D'Annunzio (e quella di Bozzini, 1909)", en Pociña – López (eds.) 2008, pp. 383-419.

⁵⁴ Cf. Tschiedel 1969, 72 s.; J. S. Lasso de la Vega, "*Fedra* de Unamuno", en id., *De Sofocles a Brecht*, Barcelona, Planeta, 1974, pp. 207-248; García Romero 1989; A. Sánchez-Lafuente – M. T. Beltrán, "Influencia de la *Fedra* de Séneca en la *Fedra* de Unamuno", *Myrtia* 12 (1997), pp. 39-46; Álvarez San Agustín – Rajoy Feijoo 1999; C. Morenilla Talens – P. Crespo Alcalá, "Fedra en Lope y Unamuno", en M^a. C. Álvarez Morán – R. M^a. Iglesias Montiel (eds.), *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del Tercer Milenio*, Murcia, Universidad, 1999, pp. 295-306; A. López – A. Pociña, "Pervivencia de los modelos grecolatinos en el teatro español de los siglos XIX y XX", *Florentia* 18 (2007), pp. 153-156; Morenilla 2008.

⁵⁵ La *Fedra* de Unamuno, escrita alrededor de 1910, se estrenó en el Ateneo de Madrid en 1918 y se publicó tres años más tarde en la revista *La pluma*. Cf. Gallardo 1972, 94 s.; Pociña 2001, 7 a y b.; Morenilla, 2008, 438.

⁵⁶ Cf. J. Leal, "Fedra abraza a Medea: Abbie Putnam de *Deseo bajo los olmos* (*Desire under the Elms*, Eugene O'Neill, 1924), en De Martino – Morenilla 2005, pp. 263-275; I. Del Árbol – J. L. Vázquez, "La savia clásica en *Desire Under the Elms* (1924) de Eugene O'Neill", en Pociña – López 2008, pp. 421-433.

⁵⁷ Cf. M. Rubino, "Una 'Fedra' classica nel teatro russo moderno (Marina Cvetaeva, *Fedra*, 1927), en Pociña – López 2008, pp. 481-485; id. 2008, 35-56.

Otra Fedra, si gustáis de Salvador Espriu (1984)⁵⁹. Entre las reescrituras más recientes destaca la tragedia *Phaedra's Love* (1996) de Sarah Kane⁶⁰. En el ámbito cinematográfico cabe mencionar la película *Fedra* del director español Manuel Mur Oti (1956) y el largometraje homónimo del francés Jules Dassin (1962)⁶¹.

I.3. EL MITO DE FEDRA EN LA LITERATURA ALEMANA

I.3.1. FEDRA EN LA LITERATURA ALEMANA: OBRAS

Esta tesis doctoral surgió por el deseo o la necesidad de comprobar la presencia del mito de Fedra en la literatura alemana, y de determinar su grado de difusión dentro de la misma. Como veremos más adelante, apenas se tenía constancia de las reescrituras alemanas del mito, y los pocos listados que ya se había hecho de las mismas resultaron ser incompletos, imprecisos y obsoletos.

Mediante una búsqueda amplia y minuciosa en un elevado número de catálogos bibliotecarios y otras fuentes bibliográficas, así como en trabajos específicos sobre la pervivencia de la mitología clásica en general y la del mito de Fedra en particular, se ha elaborado un catálogo que comprende veinte versiones originales e independientes del mito de Fedra en lengua alemana, junto a diez obras, en las que aparecen el personaje o el mito de Fedra en un contexto más amplio. Advertiré que en mi estudio se contemplan todas las obras originariamente escritas en lengua alemana, independientemente de la nacionalidad de sus autores⁶². Advertiré también que el siguiente índice se ofrece sin pretensiones de exhaustividad, ya que puede haber otras *Fedras* alemanas que aquí no se referencien. Actualmente, las reescrituras alemanas del mito de Fedra que conocemos son las siguientes:

⁵⁸ Cf. M. Morfakidis – A. Pociña, “La *Fedra* de Yannis Ritsos (1978)”, en Pociña – López 2008, pp. 545-561.

⁵⁹ La tragedia se estrenó en 1979 y se publicó en 1984. Cf. Ortega Villaro 1995, 248 s.; Morenilla 2008.

⁶⁰ Cf. AA.VV., “El teatro de Sarah Kane”, *Primer Acto* 293 (2002), 8-64 (estudios de la obra de Kane y traducción española de *Phaedra's Love*); J. V. Martínez Luciano, “Sarah Kane y *El amor de Fedra*”, en F. De Martino – C. Morenilla (eds.), *El caliu de l'oikos. El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental VII*, Bari, Levante, 2004, pp. 373-383; M. Matteuzzi, “*Phaedra's Love* di Sarah Kane (1996): una cruda riscrittura tra Euripide e Seneca”, en Pociña – López 2008, pp. 613-617; Rubino 2008, 93-108; Galán 2009.

⁶¹ Cf. F. Salvador Ventura, “Filmando a Fedra en España (Manuel Mur Oti, 1956) y Francia (Jules Dassin, 1962) en Pociña – López 2008, pp. 503-524. Cf. también R. M^a. Mariño Sánchez-Elvira, “Teseo, Fedra e Hipólito en el cine”, *Estudios Clásicos* 111 (1997), pp. 111-125.

⁶² Se recogen también algunas traducciones alemanas de obras originariamente escritas en otra lengua, las cuales no deben considerarse versiones alemanas propiamente dichas y por lo tanto no recibirán un estudio más amplio.

Los primeros testimonios del mito se encuentran en el canto maestro *Phedra mit Hipolito untrew* (1545), en el himno *Theseus, ein könig in Athena* (1558) y en la tragedia *Die zwölf argen königin* (1562) del zapatero y maestro cantor Hans Sachs.

A finales del s. XVII, Daniel Casper von Lohenstein compuso un largo himno en honor a Venus (*Venus*), en el que alude también al desdichado amor de Fedra.

El tratamiento del mito de Fedra en lengua alemana durante el siglo XVIII se limitó a traducciones de la gran obra francesa, así como de otra inglesa. Con respecto a las adaptaciones de la *Phèdre* raciniana, mientras que la de Ludwig Friedrich Hudemann (*Phädra*, 1735) ni siquiera llegó a estrenarse⁶³, la de Peter Stüven (*Phädra*, 1738) se representó con gran éxito durante más de cincuenta años⁶⁴. Les siguió una adaptación de la tragedia *Phaedra and Hippolitus* (1707) del inglés Edmund Smith, llevada a cabo por Moses Lazarus Düsseldorf: *Phädra und Hippolitus* (1790)⁶⁵.

Trascendente para la figura de Fedra en la literatura alemana fue la adaptación de Friedrich von Schiller de la *Phèdre* de Racine: *Phädra*, estrenada en enero de 1805. Durante el siglo XIX se hicieron al menos ocho recreaciones independientes y originales del mito. La primera es una trilogía de Johanna Schopenhauer, concebida como novela de formación para las mujeres de su época: *Gabriele* (1819/20). Dos años más tarde, Karl (Max) Baldamus publicó una novela titulada *Hippolyte* (1822), que actualmente debe considerarse perdida. En 1826, Franz Schubert compuso el canto *Hippolits Lied* (1826), sobre un poema romántico de Friedrich von Gerstenbergk que apareció por primera vez en la citada novela de Schopenhauer. En el drama *Hippolyt* (1846) de Oswald Marbach se conjugan largos pasajes del texto euripídeo con la innovación total de las causas que originan y promueven la tragedia. Georg Conrad, el príncipe Jorge de Prusia, se alejó aún más de las versiones clásicas a la hora de componer una tragedia en cinco actos y un melodrama en un acto, ambos titulados *Phädra* y escritos en 1864 y 1866, respectivamente. Casi dos décadas más tarde, Malwida von Meysenbug convirtió el material nuevamente en una larga trilogía novelada: *Phädra* (1885)⁶⁶. El siglo se cierra con la tragedia *Hippolytos* (1899?)⁶⁷,

⁶³ Ludwig Friedrich Hudemann, *Diocletianus der Christenverfolger und Phädra* (1735). *Zwey Trauerspiele*. Wismar/Leipzig 1751. Cf. Wiese 1923, 26-29.

⁶⁴ Peter Stüven, *Phädra und Hippolytus. Eine Tragödie*. Übersetzt aus dem Französischen. Viena, estrenada en 1738 en Hamburgo; editada en 1749 (de forma anónima). Cf. Wiese 1923, 23-26.

⁶⁵ Moses Lazarus Düsseldorf, *Phädra und Hippolitus. Ein Trauerspiel ein 5 Aufzügen*. Nach dem englischen Stück von Edmund Smith, Hannover, 1790. Cf. Wiese 1923, 38-44.

⁶⁶ Gallardo 1973, 103 s. cita una ópera *Phaidra von Athen* (1895) de M. Federmann (texto de E. Pohl). No me ha sido posible localizar la obra o averiguar los detalles de su desarrollo.

publicada 1913) del austriaco Siegfried Lipiner que algunos consideran la mejor versión alemana del mito⁶⁷. Mencionaré también la pequeña pieza lírico-dramática *Idylle* (1892) del austriaco Hugo von Hofmannsthal, en la que el mito de Fedra es empleado como metáfora de un determinado tipo de amor y modo de vida.

El siglo XX es igualmente rico en reescrituras de nuestro mito: Mientras que la tragedia *Phädra* del suizo Hans Limbach (1911) poco tiene que ver con el mito clásico, el *Hippolyt* de Kurt Mühsam (1913) apenas es más que una traducción de la obra euripídea. En 1915 vieron la luz dos novelas que tratan el conflicto: *Heinrich Schön jun.* de Georg Hermann y *Und sie rüttelte an der Kette* de Claire Pape. Albert Heider concibe su drama *Phädra in Basel* como homenaje a una de las actrices más célebres que interpretaron a la Phèdre de Racine, Raquel Félix. Bernard von Brentano hace una adaptación moderna del mito en su tragedia *Phädra* (1939). Wolfgang Koeppen aborda el motivo en el relato *Der Sarkophag der Phädra*, del que conservamos dos versiones muy distintas (la segunda se publicó en 1950). La novela *Der sechste Gesang* de Ernst Schnabel (1956), a su vez una reescritura de la *Odisea*, encierra tres pequeñas piezas para teatro de títeres, que tratan muy de cerca al personaje y el mito de Fedra.

El personaje de Fedra aparece también en la tragedia *Die Amazonen* (1974) de Stefan Schütz, y la versión raciniana de su mito (en traducción de von Schiller) es usada de un modo original en el drama *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei. Ein Greulmärchen* (1976) de Heiner Müller. En 1991 se publicó la tragedia *Minotaurus Automat* de Carl Ceiss, concebida como primera parte de una trilogía dramática cretense. En la segunda parte, titulada *Naxos Prozessor* (2002), Fedra juega un papel importante, aunque no es la protagonista de la pieza. Su mito será el argumento principal de la última parte, proyectada a partir de 2012.

A finales del siglo XX, varios autores recordaron el mito de Fedra e Hipólito en breves poemas líricos: Wilhelm Lehmann: *Artemis und Hippolyt* (1952), Marie Luise Kaschnitz: *Agriгент* (1957), Erich Arendt: *Agriгент* (1973/4), Karl Krolow: *Gute Nacht* (1975) y Oskar Pastior: *voltaire von der augenscheide* (ca. 1986).

⁶⁷ Se desconoce el año de composición del *Hippolytos* de Lipiner. Los estudios dan diferentes fechas comprendidas entre 1893 y 1911, siendo 1899 la más probable. Cf. el capítulo VI.2.2. de esta tesis.

⁶⁸ Cf. Wiese 1923, 93: “Man darf diese jüngste Dramatisierung der Sage sicher als die bedeutendste Dichtung von Phädra und Hippolytos in der deutschen Literatur ansehen und wohl auch den großen Phädra-Dramen der Weltliteratur ohne Bedenken an die Seite stellen”. De modo parecido se expresa Tschiedel 1969, 96.

También el siglo XXI cuenta ya con dos reescrituras alemanas del mito de Fedra. En 2007 se estrenó la ópera *Phaedra* de Hans Werner Henze y Christian Lehnert; en 2008 se publicó la novela *Ich weiß nicht mehr die Nacht* (2008) de Michael Roes.

I.3.2. FEDRA EN LA LITERATURA ALEMANA: ESTUDIOS

A esta cantidad y riqueza de obras literarias se oponen la poca difusión y conocimiento que han tenido. Aunque casi todas ellas lograron ser publicadas y, en el caso de las versiones dramáticas, la mayoría también representadas, apenas pudieron despertar el interés del público, de modo que desaparecieron rápidamente de las librerías y de los escenarios para verse relegadas a un olvido generalizado. Estas *Fedras* alemanas no se mencionan en los manuales de literatura alemana⁶⁹, ni en los diccionarios de teatro al uso⁷⁰ y apenas hallan cabida en los manuales y tratados sobre Tradición Clásica⁷¹ o en el epígrafe de la pervivencia de los diccionarios mitológicos⁷².

Los pocos estudiosos que hacen mención de alguna de estas obras, les dedican juicios precipitados que no suelen abarcar más de una línea⁷³. Aunque contamos ya con

⁶⁹ Las grandes obras de referencia *Allgemeine Deutsche Biographie* y *Neue Deutsche Biographie* solo conocen las obras de Schopenhauer, Marbach, Lipiner y von Meysenbug. También citan el acompañamiento musical que compuso Wilhelm Taubert para la tragedia *Phädra* (de Georg Conrad), aunque no indican el autor, de modo que parecen referirse a la *Phädra* de Racine, acaso en su traducción de Schiller. Mencionan también las traducciones de Hudemann, Stüven, Schiller y Böttger. Vogt – Koch 1920 solo conoce la *Phädra* de Schiller (Vol. III, p. 25). Manuales de literatura alemana como Beutin 1984; Baumann – Oberle 1985; Frenzel – Frenzel 1985; Roetzer – Siguán 1990 y Hernández – Maldonado 2003 no mencionan ninguna de las *Fedras* alemanas.

⁷⁰ Arpe 1957 y Chiusano 1976 solo conocen la traducción de Schiller.

⁷¹ Müller 1908, 138 y Hamburger 1962, 151 referencian solo la traducción de Schiller. Rank 1974, 151-161 conoce las versiones de von Meysenbug, Lipiner, Limbach, Hermann y Pape; Heinemann 1920, II 75-79 enumera las tragedias del siglo XIX (Marbach, Conrad/tragedia y Lipiner). No mencionan ninguna *Fedra* alemana: Friedrich 1967; Lefèvre 1978; Highet 1996; Scheidl 1998; Hofmann 1999; Riedel 2000; Olbrich 2005 y Zwierlein 2006. Gracias a Wiese 1923, 2, sé que tampoco mencionan ninguna *Fedra* alemana L. Cavalli – E. Grandi en su trabajo *Il mito di Fedra nella Tragedia* (Bologna, 1911), que no he podido consultar personalmente.

⁷² No mencionan ninguna *Fedra* alemana: Brunel 1988, Moormann – Uitterhoeve 1997; Gracia Gual 2003; Julien 2003; Ferrari 2006. Frenzel 1976, 177 conoce las cuatro tragedias del siglo XIX (Racine – Schiller, Marbach, Conrad/tragedia, Lipiner). Hunger 1988, aunque incluye en el apartado de “Dramatische Bearbeitungen” las tragedias alemanas de Racine – Schiller, Marbach, Conrad, Lipiner y von Brentano, en el apartado de “Literatur” no menciona los trabajos de Wiese y Tschiedel. La traducción española, de 2008, añade la ópera de Henze – Lehnert. Gärtner 1989 solo indica la traducción de Racine – Schiller. Reid – Rohmann 1993 recoge solo cuatro *Fedras* alemanas: Racine – Schiller, Schubert – Gerstenbergk, Conrad/tragedia (con música de W. Taubert), von Brentano.

⁷³ Gallardo 1973, 91-98 cita las tragedias de Racine – Schiller, Marbach, Conrad, Lipiner y von Brentano; García Romero 1989, 14, las de Marbach, Conrad y Lipiner y von Brentano. Köhn 2003, 210-215 conoce las piezas de Racine – Schiller, Conrad/tragedia y Koeppen. Abenstein 2008 habla de las obras de Schubert – Gerstenbergk, Racine – Schiller, Koeppen y Henze – Lehnert. Rubino 2008, que se centra principalmente en las *Fedras* de escritoras (que en el caso de las alemanas serían las de von Meysenbug y Kaschnitz), solo menciona y trata la ópera de Henze – Lehnert. Ni siquiera las mencionan: Olaechea 1957; López Caballero 1964; García Viñó 1983; De Cuenca 1993; Álvarez San Agustín – Rajoy Feijoo 1999, Mills 2002, Zwierlein 2006.

dos tesis doctorales que se ocupan, al menos en parte, del mito de Fedra en lengua alemana, ninguna de ellas ha logrado subsanar esa falta. La primera (Georg Wiese, *Die Sage von Phädra und Hippolytos im deutschen Drama*, 1923) prácticamente se limita a presentar y resumir las versiones de Sachs, Stüven, Hudemann, Düsseldorf, Schiller, Marbach, Conrad y Lipiner. Alude brevemente a las obras de von Meysenbug⁷⁴ y Mühsam, pero no incluye la tragedia de Limbach, ya sea por desconocimiento, ya sea porque se trata de una obra suiza, que no forma parte del drama “alemán” en sentido nacional-político⁷⁵.

La obra de Wiese tiene gran valor bibliográfico, en cuanto que es el primer trabajo que habla de las reescrituras alemanas del mito de Fedra. Muy valiosos son también los amplios y cuidados resúmenes que ofrece, así como su análisis de los rasgos más importantes, esto es, la estructura, los caracteres y las motivaciones de la trama. En su estudio contempla también las tragedias de Racine y D’Annunzio, pero apenas alude a las fuentes clásicas, particularmente Ovidio, de quien nada se dice.

La segunda tesis (Hans Jürgen Tschiedel, *Phädra und Hippolytus. Variationen eines tragischen Konfliktes*, 1969) es una presentación general del mito de Fedra en las literaturas europeas y estadounidense, dividida en dos partes: la primera versa sobre el origen y las versiones antiguas del mito⁷⁶, la segunda, titulada “Das Nachleben” (“La pervivencia”), comienza con la enumeración de las reescrituras italianas, españolas, francesas, inglesas, alemanas y danesa⁷⁷ y continúa con el análisis de las variaciones del mito, centrado en cuatro aspectos concretos: los dioses y la venganza de Venus; la muerte de Hipólito; el coro; los caracteres de Teseo, Fedra e Hipólito⁷⁸.

El trabajo de Tschiedel posee gran valor por cuanto constituye un catálogo bastante completo de las versiones del mito de Fedra, desde sus comienzos más remotos hasta la fecha de la realización de la tesis. Asimismo, su análisis comparativo da una idea acertada del alcance y funcionamiento de la Tradición Clásica en la literatura, así como de las particularidades del mito de Fedra. No obstante, es inevitable en un estudio general como éste que el análisis a menudo se quede a un nivel superficial y que ninguna de las obras tratadas pueda ser estudiada de manera detallada y exhaustiva. El autor

⁷⁴ La novela *Phädra* de von Meyesenbug, debemos pensar, no recibe un tratamiento más amplio por pertenecer a otro género literario. Probablemente por la misma razón, no incluye ni menciona las novelas de Schopenhauer, Hermann y Pape.

⁷⁵ En este último caso sería no poco significativo el hecho de que sí incluyera el drama del austriaco Lipiner.

⁷⁶ Tschiedel 1969, 4-55: “Der Konflikt in Sage und Dichtung des Altertums”.

⁷⁷ Tschiedel 1969, 58-99: “Das Nachleben in den europäischen Literaturen”.

⁷⁸ Tschiedel 1969, 100-261: “Gestaltwandlungen des Stoffes vom Altertum bis zur Gegenwart”.

atiende más al contenido que a la forma y estructura de las piezas, y solo raras veces incluye la figura del autor y el resto de su producción literaria. En el apartado titulado “La pervivencia”, Tschiedel dedica también un capítulo a las versiones en lengua alemana⁷⁹, revisando y actualizando el trabajo de Wiese: omite las traducciones de Hudemann, Stüven, Smith y Schiller por no ser *Fedras* alemanas originales y añade las obras de Limbach, von Brentano y Schnabel⁸⁰. Parece desconocer el drama de Heider y las versiones narrativas de Schopenhauer, Hermann, Pape y Koeppen. En cambio, referencia una tragedia (Christian Felix Weiße: *Krispus*, 1760) y una novela (Max Frisch: *Homo Faber*, 1957), que no deben considerarse versiones del mito de Fedra por tratar historias distintas, la de Crispo y la de Edipo, respectivamente. En general, el capítulo acusa una gran dependencia de la tesis de Wiese, particularmente en las fulminantes valoraciones finales a las que una y otra vez llega su joven sucesor.

I.4. CONTENIDO Y ESTRUCTURA DE LA PRESENTE TESIS

Una vez localizadas y reunidas esas *Fedras* alemanas, el segundo gran objetivo de esta tesis consiste en remediar la situación tan desaventajada y deplorable en la que se encuentran: Me he propuesto darlas a conocer, poniendo de manifiesto también la gran calidad e interés literarios que poseen. Todas las obras son objeto de un estudio cuidadoso y exhaustivo, que hasta el momento no se ha hecho con ninguna de ellas.

Se trata de una materia extremadamente compleja en la que se integran, funden y confunden varias disciplinas filológicas, entre ellas la Historia y Teoría de la literatura alemana, el análisis estructural, argumental y funcional del mito griego, la Tradición Clásica y el análisis mitográfico⁸¹, que he abordado en la medida de mis posibilidades y según considero conveniente para una tesis de Filología Clásica. Recordaré que es una materia en continuo crecimiento, tanto por la incesante producción de reescrituras nuevas, como por el hallazgo de *Fedras* desconocidas u olvidadas hasta la fecha.

El análisis de cada pieza se divide en dos partes. La primera parte se ocupa de la vida y obra del autor. En su mayoría, se trata de autores desconocidos u olvidados que

⁷⁹ Tschiedel 1969, 92-99: “Deutsche Bearbeitungen”.

⁸⁰ Las versiones de von Brentano y Schnabel son posteriores a la tesis doctoral de Wiese.

⁸¹ Definido por Ruiz de Elvira 1967 como el “estudio exhaustivo de los textos que contienen los relatos legendarios” y “el estudio pormenorizado de las fuentes mitográficas que quedan descritas, con referencia a cada uno de los mitos y agotando la crítica de aquellas en todos sus aspectos, textual, genético-cronológico, comparativo, documental y literario” y defendido como un campo de estudio propio y exclusivo de la Filología (p. 146).

apenas hallaron cabida en los diccionarios y manuales de literatura alemana al uso, por lo que se presta también atención al resto de su obra literaria, para averiguar el máximo posible acerca de su biografía y las características de su producción literaria.

La segunda parte se centra en la reescritura del mito de Fedra. Después de un amplio resumen de la obra, se analizan tanto su forma como su contenido, para llegar así al estudio de sus modelos y fuentes⁸². De este modo trataré de descubrir su consciente o inconsciente dependencia o independencia de las versiones clásicas grecorromanas y de las de otros autores modernos alemanes e internacionales⁸³. A menudo se constatan también motivos nuevos, cuyas fuentes he intentado localizar en la medida de mis posibilidades.

La tesis consta de dieciséis capítulos, articulados en tres grandes secciones temáticas. Estructura y contenido quedan configurados de la siguiente manera:

CAPÍTULO I: INTRODUCCIÓN GENERAL

PARTE 1: PRIMERAS MANIFESTACIONES DEL MITO DE FEDRA EN LENGUA ALEMANA⁸⁴

CAPÍTULO II: FEDRA E HIPÓLITO EN LA OBRA LITERARIA DE HANS SACHS

Se presentan la vida y obra del autor y el ambiente cultural en que vivió, el Renacimiento, seguido del análisis de las tres piezas literarias en las que Sachs recreó el mito de Fedra. El relato que la propia Fedra hace de su mito en la tragedia *Die zwölf argen königin* es reproducido textual e íntegramente, acompañado de su correspondiente traducción española, hecha por mí.

⁸² Los aspectos formales que se contemplan son, principalmente: género literario, título, personajes (presencia o ausencia de los mismos, sus nombres, edades y relaciones), uso de las acotaciones, lugar y época en los que se ambienta la trama y duración y estructura de la misma.

Entre los aspectos de contenido, se presta particular atención a la extensión de la trama, a los caracteres y los sentimientos de Fedra, Hipólito y Teseo y a las causas de los motivos que componen el mito, esto es: el amor de Fedra, la revelación del mismo delante de Hipólito, la reacción de Hipólito, la calumnia, el suicidio de Fedra y la muerte de Hipólito, sobre todo.

Se apuntan tanto la inclusión y modificación como la omisión de los elementos legados.

⁸³ Junto a las obras clásicas, en el análisis comparativo se contempla la *Phèdre* de Racine; ocasionalmente se tienen en cuenta también la tragedia *Phaedra and Hippolytus* de Smith, las *Fedras* de D'Annunzio y Unamuno y *Phaedra's Love* de Kane.

⁸⁴ Sachs es el único autor alemán que reescribe el mito de Fedra en un poema épico-biográfico. Asimismo, su versión dramática del mito presenta unas características especiales, atípicas, en comparación con las demás adaptaciones teatrales alemanas, pues aunque Fedra no es la protagonista, su mito es recreado de forma completa y detallada. En atención a estas particularidades y ayudada por el aspecto cronológico, he decidido tratar ambas piezas de forma conjunta en una sección independiente, antepuesta a las demás obras.

PARTE 2: VERSIONES DRAMÁTICAS DEL MITO DE FEDRA

2.1. SIGLO XIX

CAPÍTULO III: FEDRA EN EL DRAMA DEL SIGLO XIX. INTRODUCCIÓN GENERAL

Ofreceré unas breves pinceladas acerca de la *Phèdre* de Racine y su traducción alemana por Schiller. Esbozaré también las corrientes más importantes en la literatura alemana y el lugar, el valor y la función de la Tradición Clásica en el modo de vida, el arte y la literatura durante el siglo XIX. Se presta especial atención a la colección de mitos de Gustav Schwab.

CAPÍTULO IV: OSWALD MARBACH: *HIPPOLYT* (1846)

CAPÍTULO V: GEORG CONRAD: *PHÄDRA. TRAUERSPIEL* (1864) Y *PHÄDRA. MELODRAMA* (1866)

CAPÍTULO VI: SIEGFRIED LIPINER: *HIPPOLYTOS* (1899 ?)

2.2. VERSIONES DRAMÁTICAS DEL MITO DE FEDRA. SIGLOS XX Y XXI

CAPÍTULO VII: FEDRA EN EL DRAMA DE LOS SIGLOS XX Y XXI. INTRODUCCIÓN GENERAL

Repararé las principales tendencias literarias del siglo XX, con especial atención al valor y la función de la Tradición Clásica. Analizaré también la traducción-adaptación de Mühsam.

CAPÍTULO VIII: HANS LIMBACH: *PHÄDRA. EIN SCHICKSAL* (1911)

CAPÍTULO IX: ALBERT HEIDER: *PHÄDRA IN BASEL* (1936)

CAPÍTULO X: BERNARD VON BRENTANO: *PHÄDRA* (1939)

CAPÍTULO XI: ERNST SCHNABEL: *DER SECHSTE GESANG* (1956)

El capítulo XI incluye una traducción al castellano (hecha por mí) de las *Tres piezas para teatro de títeres* en las que Schnabel recrea el mito de Fedra.

CAPÍTULO XII: EL PERSONAJE DE FEDRA EN DRAMAS QUE NO REESCRIBEN EL MITO DE FEDRA

Después de unos apuntes acerca del *Idilio* de von Hofmannsthal, se estudian las tragedias de Schütz, Müller y Ceiss. El análisis atiende tanto a sus autores (vida y obra) como al tratamiento que en ellos reciben el mito de Fedra y otros mitos y argumentos clásicos y modernos.

PARTE 3: EL MITO DE FEDRA EN LA ÓPERA, LÍRICA Y NARRATIVA ALEMANAS

CAPÍTULO XIII: HANS WERNER HENZE – CHRISTIAN LEHNERT: *PHAEDRA* (2007, ÓPERA)

Junto a la vida y obra de los autores y la configuración estructural y mitográfica del libreto, se abordará también el proceso de creación de la ópera, según fue documentado por los autores en el diario de trabajo *Phaedra. Ein Werkbuch*.

CAPÍTULO XIV: LA PRESENCIA DE FEDRA E HIPÓLITO EN LA LÍRICA ALEMANA

El capítulo está dedicado a los poemas de von Lohenstein, Schubert – Gerstenbergk, Lehmann, Kaschnitz, Arendt, Krolow, Pastior. Se analizan no solo el tratamiento y la función de los personajes y elementos mitológicos en el texto lírico, sino que también se hace una traducción castellana de los poemas estudiados⁸⁵. Se incluyen también unos breves apuntes acerca de sus autores (vida y obra).

CAPÍTULO XV: EL MITO DE FEDRA EN LA NARRATIVA ALEMANA I (SIGLO XIX)

Tras la presentación de algunas versiones narrativas del mito de Fedra de los siglos II-XVII, se estudian las novelas de Schopenhauer, Baldamus y von Meysenbug.

CAPÍTULO XVI: EL MITO DE FEDRA EN LA NARRATIVA ALEMANA II (SIGLOS XIX Y XXI)

El capítulo comprende las versiones narrativas de los siglos XX (Hermann; Pape; Koeppen) y XXI (Roes).

⁸⁵ Los poemas de Schubert – Gerstenbergk, Lehmann, Kaschnitz, Arendt y Krolow son reproducidos y traducidos íntegramente, los de von Lohenstein y Pastior, solo parcialmente.

CONCLUSIONES Y OBSERVACIONES FINALES

BIBLIOGRAFÍA

La bibliografía se articula en dos apartados: La bibliografía general comprende las obras literarias clásicas y modernas, los diccionarios mitológicos y los estudios (artículos y monografías) de mayor relevancia para la presente tesis doctoral. La Bibliografía específica está estructurada por capítulos y contiene aquellos trabajos que solo se usaron para un determinado autor u obra.

ANEXO EN LENGUA ALEMANA

Con vistas a la obtención de la mención de “doctorado europeo”, esta tesis contiene una serie de textos en lengua alemana: un amplio resumen general y una traducción de las conclusiones finales y del capítulo dedicado al *Hippolyt* de Oswald Marbach (cap. IV).

Para las obras literarias alemanas, francesas, inglesas, españolas, danesa e italiana se mantendrán los nombres de los personajes en la forma en que aparecen en los textos originales. Los nombres de las versiones grecorromanas aparecerán en transcripción castellana según figura en la traducción española del *Dictionnaire de la mythologie* de P. Grimal, Paris, 1951 (*Diccionario de mitología griega y romana*, traducido por Francisco Payarols, Barcelona, Paidós, 1981).

A no ser que se indique lo contrario, al hablar de las obras de Eurípides, Séneca, Apuleyo, Sachs, Racine, Smith, Schopenhauer, Schubert – Gerstenbergk, Schwab, Marbach, von Meysenbug, Lipiner, D’Annunzio, Limbach, Unamuno, Hermann, Pape, Heider, von Brentano, Koeppen, Schnabel, Kane, Henze – Lehnert o Roes, me refiero siempre a sus respectivas reescrituras del mito de Fedra. En el caso de Ovidio, la principal obra de referencia es *Heroida* IV, las dos versiones de Conrad se identifican como “Conrad/tragedia” y “Conrad/melodrama”.

Las citas literales irán entrecomilladas, las citas pertenecientes a las versiones del mito de Fedra, además, aparecerán en cursiva.

Para agilizar la lectura, he procurado que prácticamente todo el texto principal esté escrito en lengua castellana. La mayoría de las traducciones del alemán al español están hechas por mí misma. Las notas a pie de página no se traducen.

PARTE 1:

PRIMERAS MANIFESTACIONES DEL MITO DE
FEDRA EN LENGUA ALEMANA

CAPÍTULO II

FEDRA E HIPÓLITO EN LA OBRA LITERARIA DE HANS SACHS

Uno de los primeros autores que trató temas de la Antigüedad clásica en lengua alemana fue el poeta y zapatero Hans Sachs de Núremberg (1494-1575)¹. A este prolífico escritor, que recogió en su vasta obra literaria prácticamente todo el rico acervo de la mitología grecorromana, no le pasó desapercibida la historia del desgraciado amor de Fedra por su hijastro Hipólito, que recreó – no siempre de forma independiente, aunque sí con cierto desarrollo – en nada menos que tres ocasiones². Resaltaré también que estamos ante uno de los autores más importantes de la literatura alemana, estrechamente vinculado al *Meistergesang* (canto maestro) y el drama alemanes, siendo la figura y obra de Hans Sachs clave para el éxito y auge de ambos géneros, así como para la configuración de su lengua.

II.1. EL RENACIMIENTO³

“La erudición clásica dio un tremendo salto hacia delante. Por fin comenzaban los hombres a entender verdaderamente a los antiguos y a simpatizar con ellos” (Gilbert Highet)⁴.

La vida de Sachs correspondió a la época del Renacimiento que se caracterizó por una inaudita e increíble rapidez frente al lento y minucioso mundo medieval. Se trata de un momento histórico en el que se estaban produciendo grandes e importantes descubrimientos y transformaciones a nivel socio-político (fortalecimiento de las clases

¹ El poema satírico *Das Narrenschiff* (1494) del jurista y escritor alsaciano Sebastian Brant (1458-1521) contiene la primera mención de Fedra en una obra alemana que he podido localizar. El poema se articula en más de cien capítulos, de los cuales el 13º (titulado “Von Buhlschaft”) contiene el discurso de la diosa Venus que llena de orgullo nos habla de su poder ilimitado sobre mortales y hombres (“*Ich, Venus [...] locke zu mir der Narren viel/ Und mach zum Gauche, wen ich will,/ Meine Kunden niemand nennet all*”). Sus incontables “Kunden” (clientes) integran una larga lista compuesta por enamorados mitológicos y bíblicos, entre ellos también Pasífae y Fedra. Sin duda, la suerte de éstas hubiera sido otra, de no haber sido por la nefasta influencia de la diosa: “*Den Stier vermiede Pasiphae,/ Phädra führ' nicht dem Theseus nach,/ Sucht' nicht an ihrem Stiefsohn Schmach*”. Para esta obra, cf. Riedel 2000, 31-34.

² Opino que la primera versión sería una recreación independiente del mito de Fedra, mientras que las otras dos cuentan el mito en un contexto más amplio y en combinación con otros mitos y leyendas.

³ Para esta breve presentación del Renacimiento, cf. Pérez Jiménez 1992; Highet 1996, I 31-40, Hernández – Maldonado 2003, 51-63; Riedel 2000, 13-18.

⁴ Highet 1996, I 36.

media y burguesa, conquista turca de Constantinopla 1453 y avance turco), religioso (la Reforma luterana y movimientos afines), geográfico (el descubrimiento de América), científico (especialmente en los ámbitos de la Medicina y la Astronomía), material (la imprenta, la pólvora, etc.) y cultural-literario (conocimiento de los acervos de otros pueblos y de otras épocas), que fueron acogidos por el pueblo con una mezcla de terror, inquietud y alegría. Aparecieron muchos manuscritos de libros greco-latinos olvidados y de autores olvidados o que se habían creído perdidos. Se encontró también gran cantidad de obras de arte clásicas que pronto fueron imitadas por los artistas modernos.

Se amplió inmensamente el conocimiento de la lengua y literatura latinas, perfeccionándose el latín de los estudiosos occidentales hasta llegar a ser prácticamente tan perfecto como el de Cicerón. Al mismo tiempo, en Occidente se redescubrió la lengua griega por medio de los estudiosos bizantinos que visitaron Italia durante el siglo XIV, así como gracias al descubrimiento de manuscritos griegos. A ello debemos añadir el éxodo de eruditos, con numerosos manuscritos y textos griegos en su equipaje, hacia Italia y Europa occidental, huyendo de los turcos que avanzaban contra Constantinopla.

Mediante la (re-)edición, traducción⁵, enseñanza y el estudio, “el Renacimiento abrió también para los escritores europeos occidentales las puertas de un inmenso acervo de materiales nuevos bajo la forma de la historia y la mitología clásicas”⁶. Se reeditaron y tradujeron los trabajos de los mitógrafos antiguos (Apolodoro, Higino), así como de sus imitadores medievales (los humanistas Boccaccio y Petrarca, sobre todo), a la vez que se compusieron los primeros tratados modernos de mitografía⁷. Durante el Renacimiento, por primera vez, se hizo una lectura directa de la Antigüedad, gracias a la cual los mitos recuperaron su virtud como fuente de inspiración literaria. Los escritores y artistas consideraron la Antigüedad un mundo próximo y extraño a la vez, un mundo que les fascinó, les atrajo y les inspiró amor y veneración. Superados los estrechos márgenes ideológicos y religiosos de la Edad Media, volvieron los antiguos dioses y héroes y poblaron por doquier las manifestaciones artísticas y literarias.

El primer paso hacia el teatro renacentista lo constituyeron las imitaciones en latín del teatro clásico. Se trata de obras originales, sobre asuntos originales, escritos en latín, que gozaron de gran éxito debido a la ampliación y mejora de la educación clásica

⁵ Para las traducciones vernáculas del Renacimiento, considerado la época de traducciones modernas por excelencia, cf. Highet 1996, I 184-201. Para las traducciones alemanas, las cuales, cabe advertir, en el caso de los originales griegos se hacían principalmente a partir de versiones latinas, cf. Arnold 1884, XVII; Riedel 2000, 20-53.

⁶ Highet 1996, I 39.

⁷ Cf. Ruiz de Elvira 1967, 147-150.

en las escuelas. En varios países, entre ellos Alemania, fue ésta la forma más común del teatro elevado, ya que las lenguas vulgares todavía no estaban lo suficientemente desarrolladas. No obstante, la cantidad, calidad y el éxito de las traducciones de los dramas clásicos y sus emulaciones en lenguas modernas iban en continuo aumento⁸.

El redescubrimiento del teatro clásico dio nuevos impulsos a la producción dramática en lengua vulgar⁹. Los dramaturgos renacentistas adoptaron de sus modelos no solo la comprensión del drama como género literario distinto del relato, la construcción de teatros permanentes y los principios de la representación dramática, sino también la estructura de las obras teatrales: duración de entre dos y tres horas; división simétrica en actos; intervención del coro; un argumento complicado y unos personajes vigorosamente delineados y complejos. El verso dramático moderno, el alejandrino, se creó para emular la elocuencia del drama clásico frente a los versos líricos medievales. Los principales estímulos clásicos que ejercieron su influencia sobre el teatro del Renacimiento no fueron los griegos sino los romanos: Séneca¹⁰ y Plauto, seguidos de Terencio. Solo en un segundo plano debemos citar también a los grandes tragediógrafos atenienses: Eurípides, Sófocles y, en mucho menor medida, Esquilo. El cómico ateniense Aristófanes se vio relegado al olvido por la peculiaridad de su forma, la extrema topicidad e indecencia de su humor y la complejidad de su lengua.

Con respecto a Alemania, hay que apuntar que la penetración de la fuerza de la cultura clásica fue mucho más somera que en Francia, Italia, Inglaterra o España. Aunque se escribió muchísimo en latín o siguiendo el modelo latino, apunta Highet que “en el campo de la literatura, no hubo una verdadera síntesis fecunda del espíritu nacional alemán con el arte y el pensamiento de Grecia y Roma. [...] Pocas de las traducciones alemanas tenían algún valor literario, y ninguna de ellas estimuló la creación de obras de arte independientes”¹¹. Las causas para ese retraso o desinterés frente a la literatura clásica, probablemente deban buscarse no solo en la pretendida falta de los presupuestos históricos naturales para la vinculación con la Antigüedad clásica o en un acusado arraigo en la Edad Media, sino también, y sobre todo, en el movimiento

⁸ Para las emulaciones renacentistas de obras clásicas, cf. Highet 1996, I 214-221.

⁹ Para el teatro renacentista, cf. Highet 1996, I 203-221.

¹⁰ Para la trasmisión y recepción de las tragedias de Séneca, así como su influencia en el drama europeo hasta el s. XVI, cf. Lefèvre 1978, 12-73 (de P. L. Schmidt) y Liebermann 1978, 371-885. Los dramaturgos latinos (sobre todo Séneca, pero también Terencio) serían el modelo principal de toda la producción trágica europea hasta finales del s. XVIII.

¹¹ Highet 1996, I 183.

reformista y las agitaciones religiosas que suscitó¹², que desde comienzos del s. XVI acapararon toda la atención y el esfuerzo de los escritores y eruditos alemanes.

Hans Sachs, sin duda, puede considerarse la excepción que confirma esa regla, ya que incluyó el legado clásico, particularmente su mitología e historia, en gran número de sus composiciones, siendo algunas de ellas verdaderas obras maestras. Frente a sus coetáneos, que siguieron escribiendo mayoritariamente en latín, Sachs compuso toda su vasta obra literaria sola y exclusivamente en lengua alemana.

II.2. HANS SACHS: VIDA Y OBRA

II.2.1. LA VIDA DE HANS SACHS

Hans Sachs nació el 5 de noviembre de 1494 en Núremberg, único hijo del maestro sastre Jorg y su esposa Christina¹³. El apellido de “Sachs” (“sajón”) hacía alusión a la procedencia de su padre, que había llegado desde Sajonia al floreciente emporio de Núremberg. A la edad de casi siete años, Sachs ingresó en la *Spitalschule*, una escuela latina, donde estudió hasta los quince años, siguiendo el currículo típico de la educación medieval, compuesto del *trivium* y el *quadrivium*, con algunas nociones de latín y griego¹⁴. A ello se sumaron el exhaustivo estudio de la lengua y literatura alemanas y de la Biblia. En 1509, Sachs empezó su formación profesional como aprendiz de zapatero. Simultáneamente comenzó también su iniciación en el arte de los *Meistersinger* o *Meistersänger* (maestros cantores) como discípulo del maestro cantor Lienhard Nunnenpeck, de profesión tejedor.

La tradición del *Meistersang*, *Meistergesang* o *Meisterlied* (canto maestro o canción maestra), un arte popular burgués que combinaba poesía y música, lo profano y lo religioso, había surgido durante el siglo XIV en el centro y sur de Alemania, para alcanzar su apogeo durante los siglos XV y XVI¹⁵. Los maestros cantores se

¹² Así defendido por Highet 1996, I 183.

¹³ Para la vida de Hans Sachs, cf. Arnold 1884, I-XXXI; Goetze 1890; Vogt – Koch 1918; Kugler 2003; Rettelbach 2005; Ranisch 1765, 12-50; Quintana 1982, así como también el poema autobiográfico *Summa all meiner Gedichte* (en Hans Sachs, *Meisterlieder, Spruchgedichte, Fastnachtsspiele (Auswahl)*, introducción y notas aclaratorias de H. Kugler, Stuttgart, Reclam, 2003, pp. 19-28).

¹⁴ Cf. los versos 250 s. de su *Summa all meiner Gedichte* (en Hans Sachs 2003, p. 28): „Als einen ungelehrten mann,/ Der weder latein noch griechisch kan“. Frente a ello advierte Quintana 1982, 24 s. que el latín era una materia principal de la enseñanza secundaria, de modo que Sachs debió de tener unos conocimientos (al menos, pasivos) bastante buenos y avanzados del mismo.

¹⁵ Para el *Meistersang*, cf. Arnold 1884, XII-XV; Kugler 2003, 29 s.; Moennighoff 2004, 34-37.

organizaron en escuelas propias (*Singschulen*), estructuradas de forma paralela a los gremios de artesanos, que pronto afloraron en muchas ciudades y pueblos en todo el país. La intervención de Sachs fue clave para la reforma, mejora y auge de la escuela de maestros cantores de Núremberg, que se encontraba en un estado lamentable debido a una serie de problemas internos y externos¹⁶. Durante la primera mitad del siglo XVI, aumentaron tanto el número de sus miembros como la producción poética de los mismos, convirtiéndose la escuela de Núremberg en una de las más prolíficas y célebres de Alemania.

El canto maestro puede entenderse como una continuación del *Minnesang* (canto cortesano) medieval¹⁷. De hecho, los maestros cantores se refirieron a los cantores del *Minne* como los antepasados y fundadores de su arte. La diferencia fundamental radica en que los cantos del *Minne* tuvieron lugar en un contexto aristocrático-cortesano, mientras que los cantos maestros son composiciones de y para la clase burguesa. Otra diferencia importante consiste en que los cantores cortesanos eran profesionales y el canto era su única fuente de ingresos, mientras que los maestros cantores eran meros aficionados, que, por lo tanto, tenían que compaginar su actividad artística con otra profesional, artesana o comercial, sobre todo. Con respecto a su contenido, los cantos del *Minne* versaban siempre y únicamente en torno al amor y la amada; los cantos maestros, en cambio, no presentaban ningún tipo de limitaciones temáticas. Los paralelos más significativos entre ambos géneros se encuentran en su forma: se trata de poemas destinados al canto, compuestos en lengua alemana y articulados en estrofas con estructura interna tripartita.

Cada escuela de maestros cantores se dotaba de sus propias *Tabulaturen* (“normas poéticas”) que regulaban los aspectos formales de las canciones: metro, verso, estrofa, lengua, melodía, etc. Los cantos se componían para ser cantados, por lo que el texto se tenía que ajustar siempre y necesariamente a una determinada melodía (*Ton, Weise*). Habitualmente eran los propios poetas quienes recitaban sus versos, aunque sabemos también de cantos maestros compuestos por encargo y recitados por una persona distinta de su autor. La recitación se hacía siempre por un único intérprete y en ningún caso se admitía el acompañamiento instrumental.

¹⁶ Cf. Vogt – Koch 1918, 323; Quintana 1982, 26 s. Para el papel de Sachs en la escuela de maestros cantores de Núremberg, cf. Ranisch 1765, 250-268.

¹⁷ Para el *Minnesang*, cuyo apogeo podemos datar en los siglos XII y XIII, y para la relación del canto cortesano con el canto maestro, cf. Arnold 1884, XII s.; Baumann – Oberle 1985, 28-32; Hernández – Maldonado 2003, 38-45.

Una de las normas más importantes con respecto a los cantos maestros era la prohibición estricta de su publicación en letra impresa, pues se consideraba que estaban destinados única y exclusivamente a la ejecución pública. Junto a las recitaciones periódicas en las escuelas, se organizaron certámenes poéticos en los que se enfrentaron entre cinco y diez participantes.

Pero volvamos con nuestro autor, que después de dos años de aprendizaje en Núremberg, emprendió su peregrinaje o aprendizaje itinerante (*Wanderschaft*) que le llevaría a través de gran parte del centro y sur de Alemania y Austria durante los cinco años siguientes (1511-1516)¹⁸. Sachs compaginó en todo momento su oficio de zapatero con el de cantor, adquiriendo numerosas e importantes experiencias en ambos sectores. Sus vivencias y el conocimiento de otros lugares, países, gentes y culturas le proporcionaron una vasta experiencia de vida y un rico acervo para sus creaciones literarias. Fue entonces cuando Sachs compuso sus primeros cantos maestros, concretamente en septiembre de 1513. Entre los temas preferidos durante la época temprana de Sachs destacan los de corte religioso-católico, muy propios y característicos del canto maestro en general.

Tras su vuelta a Núremberg y la obtención del título de maestro cantor (1518), en 1519, Sachs se casó con Kunigunde Creutzer (1502-1560). Consiguió el rango de maestro zapatero en 1520. Con respecto a la vida de nuestro autor afirman Vogt y Koch: “Su vida transcurrió de forma tranquila, aunque no monótona, con muchas alegrías y con muchas penas también”¹⁹. Debió de disfrutar de un cómodo desahogo económico, aunque durante más de cuatro décadas (hasta 1562) compaginó su labor literaria con su trabajo de zapatero. Con el tiempo, su actividad poética iba aumentando en cantidad e importancia, particularmente a partir de 1531, año en el que falleció su padre y el patrimonio de Sachs se vio incrementado por una cuantiosa herencia. Entre las desgracias que vivió destacan la muerte de sus siete hijos y la de varios de sus nietos. En 1560, perdió también a su esposa. Año y medio después se casó con la joven Barbara Harscher, viuda de un tal Enders, y madre ya de seis hijos. Quince años más tarde, Sachs murió el 19 de enero de 1576.

¹⁸ Su recorrido le llevó a través de Ratisbona, Passau, Salzburgo, Reichenhall, Braunau, Wels, Múnich, Landshut, Oettingen, Burghausen, Wurzburg, Fráncfort, Coblenza, Colonia, Aquisgrán.

¹⁹ Vogt – Koch 1918, 326.

II.2.2. LA OBRA LITERARIA DE HANS SACHS²⁰

Llegamos así a la producción literaria de Hans Sachs, que abarca más de seis mil piezas, compuestas a lo largo de casi seis décadas (1513-1572)²¹. Desde un punto de vista moderno se suele dividir su producción poética en tres grandes géneros: canto maestro, *Spruchgedicht* (himno rimado) y teatro (farsa de carnaval, tragedia y comedia)²². Es frecuente el tratamiento sucesivo de un mismo argumento en esos tres géneros. En este sentido, el canto maestro, concebido para la representación ante un círculo privado, vino a ser una primera toma de contacto o ensayo del asunto a tratar. Después, Sachs lo hizo accesible a un público cada vez más amplio, pasando por el himno (letra impresa), hasta llegar al drama (representación escénica)²³.

Desde el principio, el propio Sachs registró y catalogó sus composiciones poéticas en grandes volúmenes de folios, llegando éstos al elevado número de treintaicuatro. Puesto que allí se indica también la fecha de composición de cada pieza, vemos que su ritmo de trabajo fue siempre frenético y acelerado, alcanzando ocasionalmente auténticos picos de producción.

El 1 de enero de 1567, a la edad de setenta y tres años y a modo de despedida o testamento²⁴, Sachs escribió un largo himno titulado *summa all meiner Gedichte* (*Resumen de todos mis poemas*)²⁵. A lo largo de 254 versos redactó lo que hoy llamaríamos un *curriculum vitae*, ya que después de hacer un breve repaso de su vida personal y profesional (vv. 1-84) ofrece un inventario completo de todos sus poemas compuestos entre 1514 y 1567²⁶. Allí cita 4275 cantos maestros, unos 1700 himnos, 208 dramas, siete diálogos en prosa y 73 cantos religiosos y paganos.

Todas las creaciones de Sachs se caracterizan por el metro empleado, llamado *Knittelvers* (verso *Knittel*). Se trata de un verso muy usado en la poesía alemana durante los siglos XV-XVIII en las creaciones líricas, épicas y dramáticas, independientemente de que fueran destinadas a la recitación pública o la lectura privada. El *Knittelvers* se caracteriza por una gran libertad y variabilidad con respecto al ritmo, habitualmente

²⁰ Cf. Arnold 1884; Goetze 1890; Vogt – Koch 1918; Kugler 2003; Rettelbach 2005; Ranisch 1765, 116-189; así como también el poema autobiográfico *Summa all meiner Gedichte*.

²¹ En 1568, a la edad de 74 años, Sachs compuso su último canto maestro. Su último himno data de 1572.

²² Observaré que el propio Sachs no diferenció entre himnos y teatro, englobando ambos géneros bajo la denominación *Spruchgedicht*. No obstante, advierte que en este grupo se encuentran “Tragedien, Comedien, Spile, Historien, Kampfgespräche, Gespräche, Lobsprüche, Klagreden, Comparationen, Sprüche, Fastnachtsspiele, Fabeln, Schwänke”. Cf. Arnold 1884, XXIII s.

²³ Cf. Kugler 2003, 30.

²⁴ En el verso 242 llama la composición “Mein valete”.

²⁵ Hans Sachs 2003, 19-28.

²⁶ Debemos añadir al menos un canto maestro de 1513.

yámbico, siendo el criterio más importante la rima final pareada²⁷. Sachs cultivó la variante del “strenger Knittelvers” (*Knittelvers* severo), que establece, además, una cantidad silábica fija por verso. En sus composiciones, ésta oscila entre doce en los cantos maestros y ocho o nueve sílabas para las demás composiciones, dependiendo de la cadencia²⁸. La lengua de sus poemas es principalmente el alto alemán de la época, aunque encontramos también formas dialectales e incluso variantes propias, sobre todo debidas a las exigencias del metro.

La distinción moderna entre “himno” y “teatro”, unidos por Sachs bajo la categoría del *Spruchgedicht*, se hace en atención al número de versos, la perspectiva del narrador y el medio de transmisión. En este sentido, los himnos tienen una extensión media de noventa versos²⁹, narran los acontecimientos, generalmente de corte épico y/o biográfico, desde la perspectiva de un autor omnisciente y están dedicados a la lectura.

La historia del teatro es algo más compleja. En algún momento, probablemente a comienzos del s. XVI, los maestros cantores se iniciaron también en la producción dramática, siendo Sachs su precursor y modelo a seguir³⁰. Sus primeras creaciones fueron farsas de carnaval, continuando una tradición de origen medieval que arrancaba desde el siglo XV³¹. Originariamente, las farsas iban destinadas exclusivamente a la representación escénica durante el Carnaval, ese breve espacio de tiempo previo a la Cuaresma, durante el que se permitieron, aunque fuera solo a modo de juego, toda clase de licencias de comportamiento y de lenguaje³². Las farsas de carnaval constan de un único acto y tienen una duración variable, habitualmente bastante corta. Su contenido, que siempre es de naturaleza cómica, muestra una acusada preferencia por los temas eróticos y obscenos. La representación se hacía en escenarios improvisados y con un mínimo de atrezzo. En ellas intervinieron gran número de personajes que solían corresponder a caracteres fijos: la aldeana ingenua, el marido celoso, la esposa seductora, la criada perezosa, la vieja alcahueta, el soldado fanfarrón, etc. Sachs recogió la mayoría de estos caracteres, perfilándolos con un fino sentido del humor y un

²⁷ Para el *Knittelvers*, cf. Arnold 1884, XXIII s.; Quintana 1982, 47 s.; Moennighoff 2004, 43-45.

²⁸ La cantidad silábica depende de la cadencia: ocho sílabas si la cadencia es masculina, nueve si es femenina.

²⁹ La extensión media de los himnos era de noventa versos, la de las tragedias, seiscientos versos, y para las farsas carnavalescas, trescientos versos. Cf. Kugler 2003, 8, nota 4.

³⁰ Acerca de la producción dramática de Sachs y otros maestros cantores, cf. Creizenach 1923, 331-358. Para los dramas de Sachs, cf. Goetze 1890, 123-124. Cf. también H. Krause, *Die Dramen des Hans Sachs. Untersuchungen zur Lehre und Technik*, Berlín, Hofgarten, 1979 que no he podido consultar.

³¹ Cf. Quintana 1982, 35-46; Kugler 2003, 84-86; Hernández – Maldonado 2003, 60-62.

³² Cf. Liebermann 1978, 377; Hernández – Maldonado 2003, 59 s.

simpático toque irónico. Logró dotarlos de una gran vitalidad y fuerza comunicativa, transmitiendo una imagen fiel de la gente de su época. Eliminó la grosería y la obscenidad, incorporando una finalidad didáctica y moralizante, aunque sin renunciar al humor y la comicidad.

El abanico temático de estas composiciones abarca tanto asuntos paganos como cuestiones religiosas, y lleva desde tiempos bíblicos hasta la época contemporánea, pasando por la Antigüedad clásica y la Edad Media³³. Las primeras farsas carnavalescas de Sachs datan de 1517 y 1518, reanudándose su producción durante los años 1527-1536. Entonces, junto a las farsas, Sachs compuso también doce comedias y tragedias³⁴, inaugurando de este modo la tradición de los maestros cantores en ese género. A partir de 1545 se intensificó su producción teatral y “desde ese momento hasta finales de los años 50, la composición de las comedias y tragedias avanzaba a la par con su producción en masa en los demás géneros”³⁵. En total conservamos de él más de ochenta farsas y más de 120 comedias y tragedias.

Sus comedias y tragedias tienen una extensión media de unos seiscientos versos cada una, y habitualmente se dividen en actos cuyo número oscila entre dos y diez³⁶. La división en actos (que falta en numerosas piezas, entre ellas las primeras dos, *Lucretia*³⁷ y *Virginia*³⁸) responde a criterios todavía en gran medida desconocidos, de modo que a menudo parece completamente aleatoria.

Las tragedias y comedias de Sachs no lograron alcanzar el éxito de sus farsas carnavalescas. Mientras que éstas sorprenden por su desarrollo ingenioso, conciso y directo, las tragedias y comedias trascurren como una sucesión de acontecimientos

³³ Cf. Kugler 2003, 85 s.

³⁴ La distinción entre tragedia y comedia se hacía únicamente en función de la muerte o supervivencia (respectivamente) de los personajes. Cf. Kugler 2003, 86. Recordaré a este respecto la definición de la tragedia por Rodríguez Adrados: “Con o sin tema griego, con o sin título griego, ha habido un giro que ha conducido de nuevo a la tragedia: a tratar los grandes problemas, los grandes enfrentamientos y conflictos dolorosos, sin el alivio de lo cómico ni del final feliz”. (Capítulo IV: “Del teatro antiguo al teatro moderno”, en F. Rodríguez Adrados – P. Bádenas de la Peña – J. M^a. Lucas de Dios (1994), *Raíces griegas de la cultura moderna*, Madrid, UNED, 1994, pp. 329-339, la cita está tomada de la p. 336, el subrayado es mío.).

³⁵ Creizenach 1923, 332 s.

³⁶ No se indica nunca la división en escenas.

³⁷ Para *Lucretia* (1527), cf. Creizenach 1923, 333 s. La tragedia, que se compone de cuatrocientos versos, aproximadamente, presenta todavía gran paralelismo formal con las farsas de carnaval. Con respecto a su contenido, Sachs sigue el relato de Tito Livio (*Ab urbe condita* I 58-60), al que añade el motivo del soborno: Sexto le entrega cincuenta ducados a la esclava para que le lleve junto a la cama de Lucrecia, a la cual ofrece entonces mil coronas si consintiese acostarse con él. Obsérvese el anacronismo en las monedas empleadas. Para Lucrecia, cf. F. Fuentes Moreno, “Lucrecia”, en Pociña Pérez – García González (eds.) (2009), pp. 95-113.

³⁸ Para *Virginia* (1530), cf. Creizenach 1923, 334 s. Sachs cuenta la historia de Apio y Verginia siguiendo también, con más o menos libertad, el modelo de Tito Livio (*Ab urbe condita* III 44-58).

paralelos que apenas guardan conexión interna. Muchas de ellas presentan el aspecto formal del *Reihenspiel* (juego sucesivo), que había sido una de las primeras formas de la farsa carnavalesca, fuertemente cultivada durante el siglo XV. Ese tipo de drama consistía en la sucesión de parlamentos monologados más o menos largos, cuyos intérpretes eran presentados e introducidos por un heraldo. El desarrollo de la acción no dependía de las acciones o los pensamientos de los personajes, sino que la trama se dividía en una serie de imágenes estáticas de unos hechos que se agrupaban bajo algún denominador común³⁹. Opino que esa carencia o falta de pulido final puede atribuirse a la novedad del género, y comparto el juicio de Goetze cuando afirma: “también es cierto que con sus grandes dramas S.[achs] no logró superar los comienzos del arte teatral, más que nada porque todavía no había nada hecho”⁴⁰.

Otra razón para ese aspecto fragmentado de sus tragedias y comedias son las pretensiones moralizantes de Sachs para el que la enseñanza de sus ideales ético-religiosos y socio-políticos era el fin último y único de toda su producción poética. Advierten Vogt y Koch que “en esa moral burguesa radica gran parte de la fuerza, pero también de las deficiencias, de la poesía de Hans Sachs”⁴¹. Y desarrolla Creizenach: “no estaba hecho para lo grave y trágico; incluso en aquellos pasajes para los que su modelo le ofrecía no solo el argumento sino también el adorno patético [...] se quedó atrás y a menudo no supo aprovechar los eficaces motivos”⁴². Como veremos más adelante, esa falta se hace particularmente patente en sus versiones de temas clásicos y medieval-románticos, que sin quererlo podían adquirir un aspecto cómico o incluso de parodia⁴³.

La representación escénica se hizo sobre un único escenario cuyo decorado, parco y restringido a lo estrictamente necesario, cambiaba a lo largo de los actos. Los actores, siempre varones, incluso para los personajes femeninos, fueron los propios maestros cantores que debieron de poseer no poco talento teatral, según revelan las ambiciosas acotación de Sachs referentes a la dicción y los gestos de sus personajes⁴⁴.

³⁹ Cf. Goetze 1890, 123.

⁴⁰ Goetze 1890, 123.

⁴¹ Vogt – Koch 1918, 328.

⁴² Creizenach 1923, 344.

⁴³ Cf. Vogt – Koch 1918, 328: “Innerhalb der Schranken, die sie seinem Geiste zog, hat vor allem der Sinn für das heroische nicht Platz. Das hat wesentlich dazu beigetragen, daß die zweite Gruppe seiner Dichtungen, die Bearbeitungen antiker und mittelalterlich-romantischer Stoffe in erzählenden Meistergesängen und Reimsprüchen wie in Komödien und Tragödien, weit hinter der ersten [Fastnachtspiele] zurücksteht”.

⁴⁴ Creizenach 1923, 354 s.

Un mismo actor tenía que interpretar a varios personajes, y sabemos que también el propio Sachs participó como actor en la representación de sus dramas.

Para la vida y obra literaria de Sachs fue de suma importancia el movimiento reformatorio iniciado por Martín Lutero (a partir de 1517). Sabemos que en 1521, Sachs poseía más de cuarenta escritos de Lutero y sus seguidores, pues en sus versos nos hace partícipe de sus reflexiones y observaciones, fruto de una lectura y estudio detenidos y pormenorizados⁴⁵. El 8 de julio de 1523 escribió el poema laudatorio *die wittenbergisch nachtigall (el ruiseñor de Wittenberg)*, un grito de júbilo y de alabanza de Lutero, que sería uno de sus himnos más célebres. Ese mismo año, Sachs se convirtió al protestantismo luterano. A partir de ese momento inició una incesante y vasta producción poética en torno al movimiento luterano, que le hizo famoso en toda Alemania. Recreó la mayor parte de la Biblia en sus cantos maestros, siguiendo la traducción alemana de Lutero. Colaboró también en la adaptación de la letra de canciones litúrgicas para los nuevos cancioneros protestantes. Las agitaciones en torno a la Reforma protestante le inspiraron también una serie de textos en prosa, concretamente, siete disputas dialogadas que nos presentan a Sachs como “un auténtico maestro del estilo alemán y del diálogo ingenioso y dramáticamente animado”⁴⁶.

Los argumentos y cuestiones religiosos, así como otros asuntos y acontecimientos contemporáneos, son tan solo algunos de los múltiples campos temáticos que Sachs abarcó en sus escritos⁴⁷. Pues en éstos nos encontramos con prácticamente todo el acervo narrativo, cuentístico e histórico conocido de la época. En 1562, la biblioteca privada de Sachs contaba con más de cien títulos, entre ellos novelas y cuentos populares de Centroeuropa, relatos orientales, fábulas y mitos clásicos, leyendas medievales, crónicas de las historias alemana y escandinava y relatos de viajes. Con vistas a la tradición clásica podríamos destacar la *Odisea* y las obras de Heródoto, Esopo, Ovidio, Apuleyo, Plinio, Plutarco, Valerio Máximo y Séneca, así como los trabajos de Boccaccio y Petrarca⁴⁸. Parece que Sachs hizo todas sus lecturas y consultas únicamente en lengua alemana, aprovechándose de las numerosas traducciones,

⁴⁵ Para Sachs y la Reforma protestante, cf. Ranisch 1765, 63-116; Arnold 1884, V-VIII; Goetze 1890, 116-118; Quintana 1982, 30-34.

⁴⁶ Vogt – Koch 1918, 324.

⁴⁷ Para las fuentes de Sachs, cf. Vogt – Koch 1918, 324; Ranisch 1765, 133-143. Para la Tradición Clásica en Sachs, cf. Ranisch 1765, 134-137; Abele 1897 y 1899; Riedel 2000, 53-37.

⁴⁸ Para la biblioteca privada de Sachs, cf. Goetze 1890, 121; Abele 1897, 6.

adaptaciones, colecciones y estudios que se estaban haciendo por aquel entonces⁴⁹. Aunque hizo adaptaciones de las comedias *Menaechmi* de Plauto y *Pluto* de Aristófanes, en líneas generales, Sachs recreó los mitos y argumentos antiguos a partir de sus versiones narrativas, sin apenas tener en cuenta los modelos dramáticos. Se inspiró sobre todo en las obras de Ovidio y Livio y la *Odisea*, aunque encontramos también elementos de Hesíodo, Platón, Heródoto, Jenofonte, Aristófanes, Esopo, Plauto, Terencio, Cicerón, Tito Livio, Virgilio, Séneca, Plutarco, Diodoro de Sicilia, Suetonio, Valerio Máximo, Apuleyo, Josefo y muchos otros autores clásicos más. Entre los personajes y mitos que más le atrajeron figuran la guerra de Troya y el vagar errante de Odiseo, las desgracias de Edipo, la legendaria vida de Alejandro Magno y la historia de Roma según había sido contada por Livio. Generalmente, Sachs indica al comienzo de sus poemas la o las fuentes principales en que se basa.

Aunque Sachs recortó, resumió, mezcló y contaminó los temas y argumentos clásicos con gran libertad, y tampoco tuvo reparos a la hora de ampliarlos o embellecerlos según su propia imaginación, podemos afirmar con Arnold que “en líneas generales apenas se dan casos en los que parece apartarse de las versiones escritas”, por lo que le llama también “un genio receptivo [...] como ni la Antigüedad ni la posterioridad tuvieron otro igual”⁵⁰.

El movimiento de los maestros cantores recibió duras críticas por parte de la élite intelectual y la clase aristocrática debido a la lengua empleada, pues escribía en alemán frente al latín de la poesía culta, y por la aparente arbitrariedad de sus reglas de versificación⁵¹. Entre el pueblo burgués de clase media, en cambio, gozó de gran reconocimiento y desempeñó un papel importante en su vida y formación culturales e intelectuales. Es a ellos a quienes se dirigió Hans Sachs, pues concebía sus versos, con una clara función ético-moral y didáctica, para transmitir y enseñar al pueblo llano todos los conocimientos de la época, los cuales, cabe recordar, en aquellos tiempos se vieron modificados e incrementados con una rapidez sin apenas precedentes.

El éxito y la fama de los maestros cantores disminuyeron durante la Guerra de los Treinta Años (1618-1648), llegando éstos a ser criticados, despreciados y parodiados durante el Barroco, hasta que finalmente cayeron en el olvido. A partir de mediados del

⁴⁹ Cf. Abele 1897, 5.

⁵⁰ Arnold 1884, XVIII.

⁵¹ Cf. Arnold 1884, III. Quintana 1982, 23 indica que durante el s. XVI, en Alemania, tan solo un cuarto de la producción literaria se hizo en lengua alemana.

s. XVIII, los cantos maestros y sus poetas fueron redescubiertos por los autores clásicos y románticos. En ese sentido cobran particular importancia la primera biografía de Sachs a cargo de Salomon Ranisch (*Historischkritische Lebensbeschreibung Hanns Sachsens ehemals berühmten Meistersängers zu Nürnberg*, 1765) y un poema laudatorio que Goethe le dedicó a nuestro autor: *Erklärung eines alten Holzschnittes, vorstellend Hans Sachsens poetische Sendung* (1776)⁵². Los estudios y las reediciones de las obras de Sachs alcanzaron su apogeo durante el siglo XIX⁵³, y el autor fue valorado “como una mente prodigiosa, increíblemente preparada tanto para la recepción como para la producción, llena de fino humor, rebosante de una gracia divinadora; como un poeta de la patria alemana común, un precursor de las nuevas ideas, como un hombre lleno de conocimientos, sabiduría y entendimiento, que estaba a la altura de su tiempo, sin rival, siendo el poeta más fructífero de su siglo”⁵⁴. En 1868, el compositor Richard Wagner recreó y ensalzó el movimiento de los maestros cantores y la figura de Hans Sachs en su ópera *Los maestros cantores de Núremberg*. Dos años más tarde se inició la edición de la obra completa de Sachs⁵⁵. En 1894 se conmemoró el 400º aniversario del nacimiento del gran poeta con gran cantidad de tratados y estudios acerca de su vida y obra⁵⁶. El interés por Sachs se volvió a perder durante las primeras décadas del siglo XX, de modo que el 500º aniversario de su nacimiento (1994) trascurrió sin apenas repercusión⁵⁷.

II.3. HANS SACHS Y EL MITO DE FEDRA E HIPÓLITO

Debemos pensar que Hans Sachs conocía la historia de Fedra e Hipólito tanto por sus versiones clásicas (Ovidio y Séneca, sobre todo) como por su tratamiento en la obra del humanista italiano Boccaccio (1313-1375). Las tragedias de Séneca disfrutaron de gran reconocimiento durante el siglo XVI, como demuestran la edición completa de su obra⁵⁸ y la representación de sus tragedias tanto con el texto original en lengua latina

⁵² El poema se halla recogido en Arnold 1884, XXX.

⁵³ Arnold 1884, IX-XI.

⁵⁴ Cita de J. L. Hoffmann (*Hans Sachs, sein Leben und Wirken aus seinen Dichtungen nachgewiesen*, Núremberg, 1847), recogida en Arnold 1884, XXXI.

⁵⁵ Hans Sachs, *Werke*. Edición de Adelbert v. Keller – Edmund Goetze, Stuttgart/Tubinga, Bibliothek des litterarischen Vereins, 1870-1908 (26 volúmenes).

⁵⁶ Abele 1897, 1.

⁵⁷ Cf. Quintana, 52-55; Kugler 2003, 11.

⁵⁸ La primera edición de la obra completa de Séneca es de Martinus Herbipolensis: Leipzig, 1496-1524.

como también, a partir de mediados del siglo, en adaptaciones alemanas⁵⁹. Siguiendo su costumbre, Sachs recreó el mito de Fedra en tres ocasiones, correspondientes a los tres géneros literarios que cultivó: canto maestro, himno y tragedia⁶⁰.

II.3.1. EL *MEISTERSANG* (CANTO MAESTRO) *PHEDRA MIT HIPOLITO UNTREW* (1545) DE HANS SACHS

En torno al 24 abril de 1545⁶¹, Sachs compuso el canto maestro *Phedra mit Hipolito untrew* (Fedra infiel con Hipólito), del que solo conocemos su primer verso “*Habíase un rey en Atenas*”, la melodía a la que se ajusta “según la melodía áurea de Wolfram”, y el volumen en el que lo había anotado: “volumen 7 de los cantos maestros, folio 137”⁶². Aunque, al igual que la mayoría de sus cantos maestros, la pieza se encuentra aún inédita y no me ha sido posible consultar el manuscrito⁶³, supongo que el mito de Fedra e Hipólito es el argumento principal, y acaso único, del canto y que en él es desarrollado de forma completa y con cierto detalle.

II.3.2. EL *SPRUCHGEDICHT* (HIMNO) *HISTORIA. THESEUS, EIN KÖNIG IN ATHENA* (1558) DE HANS SACHS

Le sigue, en orden cronológico, el himno *Historia. Theseus, ein könig in Athena* (*Historia. Teseo, un rey en Atenas*), compuesto el 17 de marzo de 1558 y anotado en el “volumen 12 de los himnos, folios 148 a 151”⁶⁴. Se trata de un poema épico-biográfico de 202 versos que cuenta la “historia de la vida y muerte del rey Teseo”. Los versos constan de ocho sílabas cada uno, terminados en cadencia masculina y rima pareada.

El propio Sachs indica que el argumento sigue a Plutarco⁶⁵. Ahora bien, el atento análisis del contenido y, sobre todo, de la forma, revela que junto al citado autor griego

⁵⁹ A partir de mediados del s. XV, se hicieron numerosas y exitosas representaciones de las tragedias de Séneca, primero en lengua latina, pronto también en alemana. Sabemos que en 1554, en Wittenberg, se representó su *Phaedra*, traducida y dirigida por Paul Eber, discípulo de Melanchthon, que le había añadido un prólogo y epílogo de corte moralizante. Cf. Creizenach, 1901, 422-424; Tschiedel 1969, 92. Para la presencia e influencia de Séneca en la literatura europea a partir del s. XIII (ediciones, comentarios adaptaciones, traducciones y representaciones), cf. Heinemann 1920, I 1-11; Lefèvre 1978.

⁶⁰ Para una breve presentación de esta tragedia, cf. Wiese 1923, 21 s. Las tres versiones de Sachs son citadas también por Tschiedel 1969, 92 s.

⁶¹ El canto aparece bajo el número 1665 en Keller – Goetze 1902 (vol. 25), p. 179. El canto anterior data del 23 de abril de 1545, el número 1666, del 25 del mismo mes.

⁶² Así en Keller – Goetze 1902 (vol. 25), p. 179.

⁶³ Según Rettelbach 2005, 331 b aún no se ha publicado ni la mitad de los cantos maestros de Sachs.

⁶⁴ Cf. Keller – Goetze 1902 (vol. 25), p. 529 s

⁶⁵ En la biblioteca privada de Sachs se encuentra la traducción alemana de Plutarco: *Von den Leben und Ritterlichen thaten der aller durchleuchtigsten Männer, Griechen und Römer*. Deutsch von H. Boner, Colmar, B. Grüniger, 1541. Cf. Abele 1897, 28.

le sirvió de modelo también el capítulo X (titulado “de Theseo, rege Athenarum”) del libro primero del *De casibus virorum illustrium* (1356-1373)⁶⁶ de Boccaccio⁶⁷.

Entre los elementos que Sachs parece haber tomado directamente de Plutarco (concretamente, de su *Vida de Teseo*), caben destacar las condiciones del tributo a pagar por los atenienses, que no se detallan en Boccaccio, y los pormenores de la muerte de Teseo, por una caída al mar a la que Boccaccio no hace alusión. Ejemplo y muestra de la duplicidad de su fuente son los nombres que da a la madre de Hipólito: Hipolite (v. 22), siguiendo a Boccaccio, y Antiopa (v. 54), siguiendo a Plutarco. El hecho de que Sachs indique a Plutarco como su única fuente se debe, según Abele, a que el final del himno sigue principalmente a ese autor⁶⁸. También cabría pensar que Sachs cita al escritor griego, consciente de que éste había sido el modelo principal de Boccaccio.

Veamos ahora el contenido del himno, en cuya estructura detectamos una división en tres partes:

Parte 1 (vv. 1-50): narración de las primeras hazañas de Teseo siguiendo muy de cerca la versión de Boccaccio (*de casibus* I, X, 1-8), con algunos añadidos tomados de Plutarco (*Thes.* 1-30).

- Versos 7-13: Teseo vence al toro de Maratón, lo captura, lo conduce a través de la ciudad y lo sacrifica en honor a Apolo⁶⁹.
- 14 s.: Participa en la expedición de Jasón para recuperar el vellocino de oro⁷⁰.
- 13-23: Teseo acompaña a Heracles en su campaña contra las amazonas, a las que vencen en la guerra. Al final de este apartado se indica: “*Como luchó muy honrosamente raptó a Hipólita, cariñosa y agradable, llevándosela a su casa*” (vv. 21-23)⁷¹.

⁶⁶ Hans Sachs sigue la traducción alemana: *Furnemste Historien und exempel von widerwertigem Glück durch Joannem Boccatium in Latein beschriben, von Hieronymo Ziegler verteutschet*, Augsburg, Stainer 1545. Cf. Abele 1897, 49.

⁶⁷ Cf. Abele 1897, 51.

⁶⁸ Cf. Abele 1897, 51. Advierte el autor que también es llamativo que Sachs indique su fuente al final del poema en vez de hacerlo al comienzo, como de costumbre.

⁶⁹ La conducción por la ciudad no se halla en Boccaccio, pero sí en Plutarco (*Thes.* 14). De Plutarco (*ibidem*) ha adaptado también al destinatario del sacrificio: Apolo Delfinio (Júpiter en Boccaccio).

⁷⁰ Mientras que Boccaccio solo indica que “preda rediit honustus et gloria”, (*de casibus* I, X, 3), Sachs especifica que se trata del vellocino de oro: “*Auch ist er gfarren in Colhos/ Mit Jasone, der gsellschafft groß,/ Da sie gwunnen den gülden wider*” (vv. 14-16).

⁷¹ Plutarco *Thes.* 26, 1 recoge una versión según la cual Teseo acompañó a Heracles en su lucha contra las amazonas, aunque considera más verosímil la versión que cuenta que ambos héroes fueron al reino de las amazonas por separado, en distintas misiones y en distintos momentos.

- 25-29: Lucha contra los centauros durante la boda de Pirítoo. Frente a su modelo italiano, Sachs añade el verso aclaratorio: “*que eran mitad hombre, mitad caballo*” (v. 27).
- 30-40: Teseo viaja a Creta para liberar a Atenas del tributo impuesto por el rey Minos. Siguiendo a Plutarco, Sachs explica que cada nueve años había que enviar catorce jóvenes, siete varones y siete hembras, que iban a ser devorados por el Minotauro que vivía en el laberinto⁷². De nuevo observamos su preocupación didáctica cuando apunta con respecto al Minotauro: “*que era mitad hombre y mitad toro*” (v. 38)⁷³.
- 41-44: Teseo vence al rey Creonte de Tebas.
- 45-50: Teseo promueve el sinecismo de los pueblos atenienses, y lleva a cabo una serie de reformas socio-políticas y legislativo-jurídicas.

La segunda parte (vv. 51-128) comienza con dos versos introductorios que anuncian el cambio en la hasta ese momento tan dichosa vida del héroe: “*Después de grandes alegrías, al final le alcanzó gran desgracia*” (vv. 51 s.)⁷⁴. Esta parte central del himno contiene el mito de Fedra propiamente dicho, que ocupa aproximadamente un tercio de la extensión total de la obra (76 versos). Veremos que en el desarrollo del mito, Sachs se aparta notablemente de Boccaccio que narra el comienzo del mito alternándolo con otros episodios de la vida de Teseo (*de casibus* I, X, 10-18)⁷⁵. Tras la vuelta del Hades del héroe (*de casibus* I, X, 19), Boccaccio retoma el mito de Fedra que narra a lo largo de seis párrafos (I, X, 20-25). Su relato sigue en líneas generales a Ovidio (*met.* XV 492-546) y Séneca⁷⁶, aunque observamos también algunas importantes modificaciones como la eliminación completa de la intervención divina o la omisión de la nodriza, de particular importancia en la tragedia senequiana.

⁷² Como ya advierte Abele 1897, 51, para las condiciones del tributo, Sachs sigue a Plut. *Thes.* 15.

⁷³ Cf. Plut. *Thes.* 15, 2: cita dos pasajes de Eurípides que especifican la fisonomía del Minotauro.

⁷⁴ Unas palabras de transición muy parecidas encontramos también en Boccaccio: “*Dum igitur post tot insignia resideret avito in solio, sensim in eius ruinam artes Fortuna submitit*”. (*de casibus* I, X, 9).

⁷⁵ Boccaccio, tras aludir brevemente al asesinato de Hipólita y la muerte de la esposa de Pirítoo (I, X, 10) se extiende acerca del rapto de Helena (I, X, 11). Después refiere brevemente el abandono de Ariadna en Naxos e indica que entonces “*Phedram, quam Ypoliti nomine abstulerat, sibi sumpsit uxorem*” (I, X, 14). Continúa con el intento de rapto de Perséfone, que finalizó con la muerte de Pirítoo por Cerbero y una prolongada estancia de Teso en el Hades, finalmente liberado por Heracles (*ibidem* 15-18).

⁷⁶ Para las fuentes clásicas del relato de Boccaccio y sus paralelos con otros pasajes de la vasta obra de ese autor, cf. V. Branca, “Note” en Boccaccio, *De casibus virorum illustrium*, 1983, pp. 921 s. Para la versión del mito de Fedra de Boccaccio, cf. Tschiedel 1969, 61-63. Opina Tschiedel que puesto que Boccaccio conocía tan profundamente las tragedias de Séneca, y sentía tan gran interés y amor por la lengua y literatura griegas, es muy probable que conociera también el *Hippolytos* de Eurípides.

Frente a Boccaccio, Sachs no menciona los pasajes relativos a Pirítoos, Helena y Ariadna ni la estancia de Teseo en el Hades, para contar el mito principal de forma continua y sin interrupciones. Inspirada por Eurípides, Ovidio y Séneca es la breve presentación de Hipólito: como virtuoso cazador que prefiere una vida célibe (vv. 56-61). El cambio de esposa se produce en los siguientes cuatro versos: “*Pero cuando murió Antíope, Teseo se casó con Fedra, una mujer joven y desvergonzada, de hermosos miembros y cuerpo*” (vv. 62-65)⁷⁷. El relato continúa según el curso habitual, trazado por Ovidio, Séneca y Boccaccio: Fedra se enamora de su hijastro (vv. 68 s.), se declara (70 s.) y es rechazada (71 s.). Según el poeta, ello produce un cambio radical en la disposición emocional y anímica de Fedra: “*Entonces, para la inconstante mujer, con engaño, su amor se tornó envidia y odio*” (vv. 73 s.). Profiere gritos de auxilio fingiendo que Hipólito quiere violarla (vv. 75-77). Entonces vuelve Teseo⁷⁸ (79 s.) y Fedra calumnia a Hipólito (v. 84). El héroe da crédito a las palabras de su mujer (v. 85) y ordena la muerte de su hijo (88-90). Hipólito, por miedo a su padre⁷⁹, sube a su carro de caballos y sale de la ciudad (vv. 91-94). Sigue la extensa descripción de su cruenta muerte, que ocupa diecinueve versos (vv. 95-113). Sachs recrea aquí el final del joven según fue concebido por Boccaccio (*de casibus* I, X, 22): El terrible monstruo-toro, el último vestigio de la intervención divina en Ovidio y Séneca, ha sido sustituido por un fenómeno completamente natural⁸⁰. Se trata de unas focas que están tomando un baño de sol en la playa⁸¹, cuando son sorprendidas por el ruido del carro de Hipólito. Atemorizadas, se lanzan al agua, espantando, a su vez, a los caballos. Enloquecidos, los

⁷⁷ Boccaccio I, X, 10, Teseo mata a la amazona. Con respecto al momento y el autor de la muerte de Hipólita/Antíope, la mayoría de las fuentes aseguran que durante la boda de Teseo con Fedra, Hipólita/Antíope fue detenida y muerta, acaso accidentalmente, por el séquito de Teseo, aunque desde la Antigüedad existían también versiones que afirmaban que había muerto a manos del propio rey (cf. Apollod. *epit.* I 17). Así lo afirman también Ovidio (*her.* IV 119) y Séneca (*Phaedr.* 226 s., 927-929). Plutarco, en cambio, no da una versión definitiva y se limita a referir que según algunos autores, la amazona que vivía con Teseo murió durante el ataque de las amazonas (*Thes.* 27, 6) y que la leyenda de “que Antíope atacó a Teseo cuando se casó con Fedra y que sus compañeras amazonas la defendieron y Heracles las mató, tiene sin duda aires de mito y ficción” (Plut. *Thes.* 28, 1).

⁷⁸ Sachs, a diferencia de Boccaccio y los autores latinos, no revela el lugar de dónde regresa Teseo.

⁷⁹ Cabe destacar que según Boccaccio (*de casibus* I, X, 22), Hipólito huye por miedo a su madrastra: “*Ypolitus autem, veteris ire in matrem memor, pavescens*”.

⁸⁰ Probablemente, el primer intento de racionalización del accidente es del historiador Diodoro Sículo (s. I a. C.), que recrea el mito de Fedra e Hipólito en su *Biblioteca histórica* (IV 62,1 - 62,4). Según él, Hipólito pierde el control sobre sus caballos a causa del estado de fuerte confusión en que se encuentra después de la acusación. Para la evolución y la progresiva racionalización (eliminación de la intervención divina) de las causas para la muerte de Hipólito, cf. Tschiedel 1969, 126-148.

⁸¹ En Boccaccio (*de casibus* I, X, 22), las focas se encuentran pastando (*pascentes*). El motivo de las focas está tomado del comentario de Servio *Aen.* VI, 445 y VII, 761 s.

corceles echan a correr, e Hipólito, cuando ya no logra controlarlos, salta del carro, se enreda entre las riendas, es arrastrado y muere despedazado. También la reacción de Fedra sigue muy de cerca el modelo italiano (a su vez inspirado en Séneca, vv. 1156-1198): al enterarse de la muerte de Hipólito, Fedra pierde el control sobre sí misma, y llena de remordimiento, confiesa la inocencia del joven. A continuación se encomienda al diablo y se quita la vida con un puñal (vv. 121-123). El episodio termina con el lamento de Teseo (vv. 124-128).

A continuación, Sachs, que no recoge el pasaje de Boccaccio referente a la resurrección de Hipólito por medio de Esculapio (*de casibus* I, X, 24), se extiende, en cambio, acerca de la muerte de Teseo, según había sido contada por Plutarco (*Thes.* 35):

- Versos 130-138: Desterrado por los atenienses, Teseo se refugia en la isla de Esciro, junto al rey Licomedes.
- 139-149: Después de una acogida muy cálida (añadido de Sachs), Licomedes decide asesinarlo por lo que le lleva a una montaña, supuestamente para contemplar las extensiones de su reino, y desde allí lo arroja al vacío.

La tercera y última parte (vv. 152-202) contiene la indicación de su fuente: “según lo cuenta Plutarco” (v. 153), y la interpretación moral del himno: “*De esto hay que advertir aclarando que hay tres cosas sobre la tierra que son muy inestables y cambiantes. Por lo que no debéis fiaros de ninguna de ellas ni apoyaros demasiado en ellas*” (vv. 154-156). En concreto, Sachs se refiere a la suerte, siempre cambiante e imprevisible (vv. 159-169) y a las mujeres, maliciosas e iracundas de naturaleza, temibles sobre todo cuando sienten envidia u odio (vv. 173 y 176 s.), y particularmente peligrosas para el hombre que las ama (174). Pensando en la creencia demasiado ciega y rápida de Teseo en las palabras de su mujer, recuerda: “*¡Por ello hay que examinar sus palabras, cómo, dónde y cuándo, cómo quién, por qué, hasta que llegues al fondo de la verdad!*” (vv. 180-184). La tercera advertencia tiene por objeto el pueblo llano, siempre descontento, desagradecido y enemigo de sus reyes (vv. 185-196). El himno cierra con la repetición de estos tres peligros (vv. 197-201) y la firma poética: “*Este caro consejo le da Hans Sachs*” (v. 202).

ASPECTOS FORMALES DEL HIMNO

Estructura tripartita: El himno presenta una estructura tripartita, pues se divide en tres bloques claramente diferenciados tanto por su contenido como por las fuentes

utilizadas: La primera parte (introducción) narra los años felices y gloriosos de Teseo siguiendo principalmente a Boccaccio. La segunda parte (cuerpo) relata los errores cometidos y las desgracias sufridas por el héroe; junto a Boccaccio, nuestro autor se inspira también en Ovidio y Séneca⁸². Esta parte central termina con la muerte de Teseo según fue contada por Plutarco. La tercera parte (conclusión y cierre) contiene el mensaje que Sachs busca transmitir por medio del himno. Manifiesta el desprecio y la desconfianza ante la suerte, las mujeres y el vulgo típicos de la Edad Media.

Lengua: La lengua tiene un tono infantil e inocente que casa mal con la gravedad de los asuntos tratados. Resulta hasta cómico cuando utiliza el término *gerayset* (“viajado”, v. 17) para referirse a la expedición de Heracles contra las amazonas. Poco afortunados son también los adjetivos *grimm zorniglich* (“fastidiado enfadado” v. 88) con los que describe el estado anímico de Teseo cuando ordena la muerte de su hijo, o la calificación de *bubenstück* (“trastada” v. 150) que da a la traición y el asesinato cometidos por Licomedes.

EL DESARROLLO Y LAS MOTIVACIONES DEL ARGUMENTO

Con respecto al contenido, frente a las versiones anteriores del mito (Eurípides, Ovidio, Séneca, Boccaccio) observamos que no se menciona ningún tipo de dudas o reparos de la reina frente a sus sentimientos amorosos, y que no se alude a la problemática del incesto. Faltan igualmente las indicaciones de dónde se halla Teseo en el momento de la declaración y todo lo referente a su más que estrecha amistad con Pirítoo. Sachs ha omitido también las desgracias amorosas de la madre y la hermana de Fedra, así como las intervenciones de Venus y Poseidón. De ello resulta un desarrollo mucho más rápido y conciso, aunque también más superficial, del mito.

Los puntos más llamativos de esta versión del mito de Fedra se encuentran en las motivaciones que promueven la trama así como en la caracterización de Teseo y la descripción de la muerte de Hipólito. Veamos los detalles:

Motivos para el amor de Fedra por Hipólito: Mientras que en Eurípides fue debido a un castigo de Afrodita, y en Ovidio y Séneca a sus particulares circunstancias vitales, Boccaccio inventó un motivo nuevo para explicar los sentimientos de Fedra por su hijastro. Debemos pensar que Fedra e Hipólito serían algo así como la “pareja

⁸² Plutarco no incluye el episodio de Fedra, ya que “en cuanto a los infortunios referentes a ésta y al hijo de aquél, puesto que de parte de los historiadores no hay ninguna objeción a los trágicos, hay que suponer que sucedieron tal como todos aquellos han cantado en sus representaciones” (*Theis.* 28, 3).

perfecta”, pues Teseo la había raptado para casarla con su hijo (*de casibus* I, X, 14)⁸³. Mucho más simple es la motivación en Sachs, pues se limita a mencionar el mal carácter de Fedra: “*una mujer joven y desvergonzada*” (v. 64).

Motivos para declararse: Un tratamiento parecido es el que afecta los motivos que tiene la Fedra de Sachs para declararse a su hijastro. Pues frente al complejo entramado de carencias, esperanzas y necesidades de la Fedra latina, su declaración es debida simple y llanamente a su carácter desvergonzado e incontrolable: “*tan desvergonzada e impetuosa que trata de seducirlo*” (v. 70 s.)⁸⁴.

Motivos para el rechazo del joven: El Hipólito de Sachs rechaza las proposiciones de su madrastra, pues al igual que en Eurípides, los autores latinos y Boccaccio, se ha consagrado a una vida célibe y solo le interesan los bosques y la caza.

Motivos para la calumnia: Puesto que falta la nodriza clásica, también la calumnia es idea y obra de Fedra exclusivamente. La explicación de que “*entonces, para la inconstante mujer, con engaño, su amor se tornó envidia y odio*” (vv. 73 s.), sin duda un desarrollo de Boccaccio I, X, 20: *irata*, proporciona una interpretación mucho más simple que los miedos de la Fedra euripídea o los apuros de la senequiana.

Los sentimientos de Teseo por Fedra: Cuando Fedra profiere sus funestas quejas y calumnias, Teseo “*crea en seguida lo que ella le cuenta, pues la quiere sobremanera*” (vv. 85 s.)⁸⁵. Esa buena relación entre Teseo y Fedra no es de origen latino, sino griego.

Motivos para confesar la verdad: Tras la muerte de Hipólito, Fedra confiesa la verdad. Es llamativo que en Sachs, su remordimiento se debe únicamente a su comportamiento infiel: “*a causa de su infidelidad*” (v. 119), sin que se sienta culpable de la muerte del joven. La forma, con un puñal, corresponde a Séneca y Boccaccio.

La muerte de Hipólito: Otro aspecto llamativo de la versión de Sachs es el detallado y amplio desarrollo de la muerte de Hipólito que ocupa casi un cuarto del pasaje⁸⁶. Ya los autores latinos dieron rienda suelta a sus fantasías más sangrientas a la hora de describir el fatal accidente, en cuyo trascurso intervenía un fantástico monstruo marino⁸⁷. También Boccaccio se extiende largamente acerca de esos sucesos,

⁸³ Siglos más tarde, esta idea recibe un interesante tratamiento en la *Fedra* de Unamuno, cuyo Pedro (=Teseo) cree que todo lo que ha sucedido es un castigo por haberse casado él mismo con Fedra, pues no quería estar solo y deseaba tener más hijos, cuando en realidad debería haberla desposado con Hipólito.

⁸⁴ Boccaccio no da ninguna razón para la declaración de Fedra.

⁸⁵ El segundo verso no tiene paralelo en Boccaccio.

⁸⁶ 18 versos de 78.

⁸⁷ Séneca 1000-1114, Ovidio *fast.* VI 740-746, *met.* XV 506-529.

aunque buscando una causa racional y natural: como en Servio *Aen.* VI, 445 y VII, 761, el accidente es causado por unas focas marinas.

El carácter de Teseo: Sachs, que no repara en el carácter de Hipólito y hace una presentación estereotipada de Fedra, dedica mayor importancia al carácter del rey Teseo. Frente a los autores latinos, en cuyas versiones la figura de Teseo no quedó demasiado bien parada, Sachs (al igual que Eurípides, Plutarco y Boccaccio) procura una caracterización mucho más positiva del héroe. Así pues, éste es presentado como muy enamorado tanto de Antíope/Hipólita como de Fedra y siente gran cariño por su único hijo. Según Sachs, aparte de una excesiva credulidad en las palabras de su mujer, Teseo no tiene culpa alguna de las desgracias que le suceden, sino que sufre por causas ajenas a su voluntad, y es traicionado por su esposa, pueblo y anfitrión, sucesivamente.

Intención didáctica-moralizante: Al igual que Seneca unos quince siglos antes, Sachs aprovechó el mito de Fedra para transmitir un determinado mensaje ético-moral. Aunque el propio Sachs detalla que son tres los peligros sobre los que quiere advertir (la suerte, las mujeres y el vulgo), en este himno se centra especialmente en el segundo de ellos. La simplicidad de las motivaciones de Fedra y su caracterización antitética frente a Teseo no hacen sino acentuar la maldad del género femenino que nuestro autor pretende demostrar. Las mujeres son malignas, desvergonzadas y perversas por naturaleza, son también calculadoras y manipuladoras y suelen responder sin razonamientos ni miramientos a todos y cada uno de sus instintos y deseos, cada cual más vil y bajo⁸⁸. Apuntaré que casi cuatrocientos años más tarde, Hans Limbach hace un uso y tratamiento parecidos del mito en su tragedia *Phädra* (1911).

II.3.3. EL *SPRUCHGEDICHT* (TRAGEDIA) *DIE ZWÖLFF ARGEN KÖNIGIN* (1562) DE HANS SACHS

El 11 de marzo de 1562, Sachs compuso la pieza *Die zwölf argen königin. Tragedia, mit vierzehn personen zu agieren (Las doce reinas desgraciadas*⁸⁹. *Tragedia, para ser interpretada por catorce personajes*)⁹⁰, un *Reihenspiel* en el que “presenta

⁸⁸ El enfoque de Sachs coincide con el de Séneca, que también aprovechó el mito y el personaje de Fedra para crear un modelo femenino anti-prototípico, un modelo para no ser imitado. Cf. López 2008 b.

⁸⁹ Traduzco aquí el adjetivo “arg” por “desgraciadas” que expresa la misma ambivalencia semántica, a saber, “faltas de suerte” y “malvadas”.

⁹⁰ En su registro general, Sachs cuenta esta pieza entre las comedias: *Die zwölf arg poesen künigin mit 14 personen vnd 647 reimen* (Keller – Goetze 1902 (vol. 25), p. 568, n° 5445).

sobre el escenario célebres mujeres impúdicas siguiendo el libro *De claris mulieribus* de Boccaccio”⁹¹.

ASPECTOS FORMALES DEL DRAMA

El verso: El número de versos y las características de los mismos corresponden a los habituales para las obras dramáticas de Sachs. La tragedia se compone de 647 versos, de ocho o nueve sílabas cada uno, dependiendo de si la cadencia es masculina o femenina, respectivamente, encadenados entre ellos por la rima final pareada.

Personajes: También es típica de sus dramas la cantidad relativamente grande de los caracteres, pues junto a las doce reinas a las que hace referencia el título, un número habitual para este tipo de dramas y con claras connotaciones cristianas⁹², intervienen también un heraldo y la reina “Doña Honra” (“Fraw Ehr”), conformando un total de catorce personas dramáticas. Es frecuente también la inclusión de figuras alegóricas antitéticas para representar las virtudes y vicios que quiere expresar, un claro vestigio de la literatura medieval. Al igual que en esta pieza la reina Honra se opone a las reinas desgraciadas y, sobre todo, a la reina “Doña Mundo” (“Fraw Welt”), en otros dramas podemos encontrar parejas compuestas por la reina Pobreza y el dios Plutón, las reinas Virtud y Vicio, Astucia y Paciencia, Ira y Calma, Dicha y Desgracia, etc.

Actos: A pesar de que se trata de una tragedia tardía de nuestro autor⁹³, ésta consta de un único acto sin ningún tipo de subdivisiones explícitas. Las acotaciones se limitan a las entradas y salidas de sus personajes y los comienzos de sus parlamentos.

Lugar: La pieza está ambientada en Alemania, a donde ha llegado la reina Honra en busca de mujeres virtuosas que quieran entrar en su séquito. La reina asiria Semíramis, hablando en nombre de todas las doce reinas, explica “*llegamos desde países muy lejanos ante ti, aquí, en Alemania, pues habíamos escuchado tan gran alabanza por parte de todos los sabios que elogian tu reino por encima de todos los demás*” (p. 5, vv. 20-32). En realidad nos encontramos en algún lugar del ultramundo, o acaso entre este mundo y el venidero, pues la mayoría de las reinas se presentan a sí mismas como muertas ya e incluso detallan las circunstancias de su fallecimiento⁹⁴.

⁹¹ Creizenach 1923, 339.

⁹² Arnold 1884, XXIV s.

⁹³ El apogeo de la producción dramática de Sachs tuvo lugar durante los años 50 del s. XVI.

⁹⁴ Siguen vivas solo la diosa Venus, así como Medea y Tulia, Niobe ha sido convertida en una roca.

Época: Cabe observar también que no se especifica la época en la que tiene lugar la acción, tal vez para conseguir y preservar el carácter atemporal y universal de la trama y de las enseñanzas expuestas.

CONTENIDO Y ESTRUCTURA DEL DRAMA

La tragedia, aunque falta de una división en actos, presenta la siguiente estructura tripartita:

- 1) Introducción (pp. 3-6): el heraldo anticipa el argumento de la pieza y anuncia la llegada de la reina Honra así como de las doce reinas desgraciadas. Éstas se reúnen sobre el escenario frente al trono de la reina y Semíramis expone su particular deseo: poder entrar en el séquito de la reina Honra. Entonces ésta les pide que cuenten una tras otra *“toda su vida y suerte, lo bueno y lo malo, absolutamente todas sus acciones”* (p. 5, v. 37- p. 6, v. 1) para comprobar si se ajustan a su exigente código ético y de comportamiento.
- 2) Parte central (pp. 6-19): tras una breve introducción por el heraldo, cada una de las doce reinas desgraciadas relata las acciones y sucesos más funestos de su vida. La presentación consta siempre de cuatro versos y los parlamentos de las reinas tienen una extensión de entre treinta y cuarentaicuatro versos⁹⁵. Comienza Semíramis contando que asesinó a su esposo y se acostó con su propio hijo. Venus, la diosa del amor que advierte orgullosa que rige los sentimientos de mortales y dioses, recuerda su adulterio con Marte y la venganza de su esposo Hefesto. La reina tebana Níobe refiere cómo Apolo y Diana mataron a trece de sus catorce hijos después de que se burlara de la madre de éstos, inferior a ella en lo referente al número de hijos. Muy larga es la lista de los crímenes de Medea: traicionó a su padre, asesinó a su hermano, al rey Pelías, a Creúsa y a los hijos de ésta, intentó matar a Teseo. Le sigue Fedra acusándose a sí misma de adulterio y de su participación en la muerte de Hipólito. A continuación confiesa Clitemnestra su amorío con Egisto y su papel en el asesinato de su esposo. Tulia, tras narrar el adulterio con su cuñado Tarquinio, los asesinatos de su primer esposo, su hermana y su padre y la profanación del cadáver de éste último, cierra con la orgullosa afirmación: *“pero todavía no me arrepiento de mi soberbia”* (p. 13, v.23). Olimpia, la madre de Alejandro Magno, confiesa su adulterio con

⁹⁵ Semíramis: 30 versos; Venus: 33; Niobe: 33; Medea: 38; Fedra: 34; Clitemnestra: 32; Tulia: 39; Olimpia: 35; Cleopatra: 42; Agripina: 43; Rosimunda: 37; Arsinoe: 44.

Nectanabo, seguido de una larga lista de asesinatos entre cuyos víctimas figuran su propio esposo, Casandra y la hija de ésta, así como muchos de sus enemigos: “*primero ordené matar a muchos hombres nobles y extranjeros que estaban contra mí*” (p. 14, vv. 17s.). Cleopatra no pudo soportar la culpa de sus crímenes cometidos (asesinato de su hermano-esposo y hermana, líos amorosos fingidos y calculados con César, Antonio y muchos otros reyes) por lo que dio fin a su vida con serpientes venenosas. Agripina cuenta que mató a su propio esposo y se enamoró de su hijo Nerón. La reina Rosimunda de Lombardía reconoce el asesinato de sus dos esposos. Finalmente, la reina cirenaica Arsínoe cuenta que haciendo caso omiso de la última voluntad de su esposo, desposó a su hija Beronice con Demetrio, para acabar acostándose ella misma con su yerno.

- 3) Final (pp. 19-21): la reina Arsínoe cierra esa ronda de presentación, resumiendo y resaltando nuevamente las virtudes de todas ellas: “*con esto te presentamos la petición de todas nosotras, que no nos cierres las puertas de tu corte, pues en nobleza, fuerza y poder, en belleza, voluptuosidad, riqueza y esplendor, somos prácticamente las más distinguidas sobre la tierra. [...] A través de nosotras, tu honra, renombre, alabanza y elogio incrementas del modo más noble*” (p. 19, vv. 27-36). No obstante, la respuesta de la reina es contundente y definitiva: Las doce reinas no pueden entrar en su reino, sino que deben intentarlo en la casa de “*la reina Mundo, a la que solo le interesan la riqueza y el dinero, la violencia, voluptuosidad, el poder, la pompa y el lujo*” (p. 20, vv. 30-32). El heraldo conduce a las reinas fuera y vuelve poco después para dirigirse al público. Refiriéndose sobre todo a las mujeres, les aconseja que no dejen de guardar y fomentar sus virtudes más importantes: “*¡De ello aprenda la mujer burguesa que se quede junto a la reina Honra, en su corte, en la vejez y en la juventud, para que crezcan su pudor, mesura, decoro y virtud*”(p. 21, vv. 14-18).

Fedra aparece en un grupo de personajes femeninos tomados de las historias y mitologías griegas, romanas y escandinavas. Nuestra heroína habla como la quinta de siete reinas mitológicas griegas, precedida por su prima Medea y seguida de la reina Clitemnestra. Las cinco reinas restantes son personajes históricos que aparecen según la cronología real de sus leyendas, salvo Arsínoe, del s. III a. C., que se encuentra desplazada al final.

La fuente principal de Sachs es Boccaccio, sobre todo su tratado *De claris mulieribus* (1361/2)⁹⁶. Para las historias de Fedra y Arsínoe, en cambio, Sachs se orienta por el *De casibus virorum illustrium* del mismo autor⁹⁷. La leyenda de Rosamunda de Lombardía sigue el *Chronicon regnorum aquilonarium Daniae, Sueciae et Norwaglae* de Albert Krantz (III 8)⁹⁸. Señalaré que el desarrollo del mito de Fedra es esencialmente el mismo que en el himno anterior, de modo que Sachs parece haberse inspirado no solo en Boccaccio, sino también en Ovidio, Séneca y acaso Eurípides.

Con respecto a la forma de esta tragedia, clasificada muy acertadamente por Creizenach como un “Reihenspiel”, lo primero a destacar es la falta de acción y de diálogo. En su lugar encontramos una simple sucesión de parlamentos monologados paralelos, encadenados y articulados por las palabras del heraldo. De ello resulta una evidente falta de conexión interna, pues los relatos de las reinas no dependen el uno del otro, sino que su única relación consiste en que todos ellos comparten una misma característica: reflejar unas vidas diametralmente opuestas a las exigencias de la reina Honra. En este sentido, el catálogo de los crímenes de las reinas, rebosante de adulterios, a menudo unidos al incesto y asesinatos (incluso del propio esposo, hermanos o padre), sin olvidar la traición, la presunción ufana o la profanación de cadáveres, adquiere un tono cómico-irónico frente a los elevados y nobles ideales ético-morales de la reina Honra. El efecto irónico se ve incrementado por la presentación tan positiva de las reinas por parte del heraldo [*que están ricamente adornadas, y todas ellas de noble linaje, dotadas de regios esposos*] (p. 4, vv. 19-21)] y por la percepción como buenas y nobles que ellas tienen de sí mismas. Que al igual que Fedra, la mayoría de las reinas tengan reparos a la hora de comenzar su relato y prefirieran callar sus acciones⁹⁹, no hace sino aumentar la confusión y el tono irónico-sarcástico de la pieza. A ello se suma el particular modo de dicción de Sachs, con respecto al que observa Tschiedel: “en la lengua del poeta-zapatero de Núremberg, atractiva especialmente por su tono inocente, el conflicto trágico adquiere rasgos quasi-cómicos”¹⁰⁰.

⁹⁶ El orden de las reinas sigue el de la obra italiana: Semíramis: cap. 2, Venus: cap. 7; Niobe: cap. 14; Medea: 16; Clitemnestra: 34; Tulia: 46; Olimpia: 60; Cleopatra: 83; Agripina: 87.

⁹⁷ Fedra: *de casibus* I, X.; Arsínoe: *ibidem* IV, XVIII.

⁹⁸ Abele 1899, 99.

⁹⁹ Semíramis: “Ach gott, was sol ich dir anzeigen?/ Vil ehrlicher so wer mir schweigen”; Clitemnestra: “Sol ich und muß des zeygen on?”; Tulia: “O, ich kann sagen nit vil guts”; Cleopatra: “Mein tugendt sag ich nit fast gern;/ Fromb leuth mein thun nicht loben wern”; Agripina: “Mein handlung ich nicht gerne sag”; Rosimunda: “Ach gott, was sol ich sagen than?/ Es ist ein schand vor iedermann”. Y Arsínoe: “Mich lust nit wol, zu sagen das”.

¹⁰⁰ Tschiedel 1969, 92 s.

Al igual que en el himno, también en esta tragedia observamos claramente la incomprensión y falta de destreza de Sachs frente a los argumentos heroicos, que ya fue advertida por Creizenach y Vogt – Koch. A Sachs, no le interesa tanto desarrollar el argumento con toda su gravedad y dramatismo cuanto expresar a través de él sus enseñanzas ético-morales. Tampoco muestra especial preocupación por las causas de los sucesos, pues entiende que, sean cuales sean sus motivaciones, se trata de acciones totalmente inadmisibles y reprobables.

FEDRA ENTRE LAS DOCE REINAS DESGRACIADAS

A continuación el texto, con las palabras de la propia Fedra¹⁰¹:

<i>Ach weh, ich hab ubel gethon</i>	<i>Ay, yo he pecado</i>
<i>An Hepolito, meim stieffsohn,</i>	<i>Contra Hipólito, mi hijastro,</i>
<i>Ein züchting jüngling tugentsam,</i>	<i>Un joven casto, virtuoso,</i>
<i>Gen dem ich brann in liebe-flamm.</i>	<i>Del que me enamoré.</i>
<i>Als ich anzeygt mein hertzlich lieben,</i>	<i>Cuando le descubrí mi fuerte amor,</i>
<i>Ich aber ward von im abtrieben</i>	<i>No obstante, él me rechazó</i>
<i>Mit gantzem ernst, gar streng und hert,</i>	<i>Muy seriamente, muy severo y duro,</i>
<i>Da wurd mein lieb in neyd verkehrt</i>	<i>Entonces mi amor se tornó en odio</i>
<i>Und schryer umb hilff mit falschen dingen,</i>	<i>Y proferí gritos de auxilio en falso,</i>
<i>Samb wolt der jüngling mich notzwingen,</i>	
<i>Und macht zu hof ein gross unrhw.</i>	<i>Dije que el joven quería violarme,</i>
<i>Da kam gleich mein herr köng darzu,</i>	<i>Y en palacio causé gran alboroto.</i>
<i>Dem klagt aus falschem hertzen ich.</i>	<i>Al instante acudió mi rey,</i>
	<i>Y con falso corazón le presenté mis quejas.</i>
<i>Das glaubt der köng und zorniglich</i>	<i>El rey me creyó y lleno de ira</i>
<i>Er seinen trabanten gebot,</i>	<i>Le ordenó a su séquito</i>
<i>Sein sohn zu fahen zu dem todt.</i>	<i>Conducir a su hijo a la muerte.</i>
<i>Des gab deß königs son die flucht,</i>	<i>Eso le hizo huir al hijo del rey,</i>
<i>Sein leben zu erretten sucht</i>	<i>Trató de salvar su vida</i>
<i>Auff eim rollwagen, eylet sehr.</i>	<i>Sobre un carro, se fue muy deprisa.</i>

¹⁰¹ El texto alemán sigue la edición de Keller – Goetze 1886 (vol. 16, p. 10, v. 21-p. 11, v. 16). Advertiré que Sachs no seguía una ortografía fija, ya que la grafía de sus textos es siempre cambiante y parece corresponder sobre todo a las necesidades del metro. La traducción está hecha íntegramente por mí, en verso libre y atendiendo, sobre todo, al contenido del texto.

*Von dem geräusch sprangen ins meer
 Die meerkälber ungestümmlich,
 Darvon wurden die pferdt gar schiech,
 Sprungen dahin durch berg und thal.
 Der jung vom wagen thett ein fahl,
 Behieng, von rossen ward geschlayfft,
 Sein leib zu stücken ward gestrayfft.
 Als ich das hört, war ich gebissen
 So hardt von meim eygen gewissen
 Und bekennt deß jünglings unschuld,
 Gab mich dem teuffl mit ungedult,
 Erwischt deß jünglings schwert zu rach

 Und mir das durch mein hertz außstach.
 Also ich schmerzighklich verschied,
 Ein unseligen todt erlidt.*

*Por su ruido saltaron al mar
 Las focas impetuosamente,
 Espantando así a los caballos,
 Echaron a correr campo a través.
 El joven se cayó del carro,
 Se enredó, fue arrastrado por los corceles,
 Su cuerpo fue despedazado.
 Cuando lo supe, me remordió
 Mi conciencia tan fuertemente
 Y confesé la inocencia del joven,
 Me encomendé al diablo impacientemente,
 Agarré el puñal del joven en son de venganza
 Y me lo clavé en el corazón.
 De este modo dolorosamente,
 sufrí una muerte desgraciada.*

El relato que Fedra misma hace de su mito es todavía más corto que el que se incluye en el himno *Historia. Teseo, un rey en Atenas* (34 versos frente a 76 versos), aunque recoge el mismo contenido, construido a base de elementos tomados, como ya he dicho, de Boccaccio, Ovidio y Séneca. Con respecto a la disposición formal, se detecta nuevamente un desarrollo sorprendentemente amplio y detallado de la muerte de Hipólito, que ocupa más de un tercio del parlamento de Fedra (13 versos)¹⁰².

Las diferencias más destacadas frente al himno consisten en el añadido de que Teseo ordena a su gente matar a Hipólito, la modificación del motivo para la huida del joven (salvar su vida)¹⁰³ y la omisión de los sentimientos de Teseo. Falta también toda alusión a la madre de Hipólito. Otra diferencia significativa se debe a la presentación autobiográfica del mito, pues ahora es Fedra misma quien narra su desgraciada vida. A ello se debe un llamativo paralelo con la exposición de Hipólito en las *Metamorfosis* (XV 492-546) de Ovidio. En su brevedad, el Hipólito ovidiano y la Fedra de Sachs se limitan a narrar los hechos y apenas refieren las motivaciones o causas de los mismos. En este sentido, Fedra no revela por qué se enamoró de Hipólito ni por qué se declaró

¹⁰² También Tschiedel 1969, 134 destaca el detalle y la extensión con los que esta Fedra de Sachs relata el final de Hipólito.

¹⁰³ En Boccaccio y en la *Historia. Theseus, ein könig in Athena* su miedo era debido a su madrastra y a su padre, respectivamente.

ante él¹⁰⁴. Tampoco sabe, o no se ha molestado en averiguar, por qué Teseo dio crédito a sus palabras de forma tan precipitada y tan poco crítica. El particular modo de vida de Hipólito es resumido con las palabras “casto” y “virtuoso”, permitiendo entrever las causas para su negativa ante las proposiciones de su madrastra solo al lector entendido y familiarizado con el mito. Finalmente, Fedra indica que profirió la funesta calumnia por “*envidia*”, que tras la muerte de Hipólito confesó la verdad porque “*me remordió mi conciencia tan fuertemente*” y que se suicidó “*en son de venganza*”¹⁰⁵.

II.4. CONCLUSIONES

Acabamos de ver las tres primeras recreaciones del mito de Fedra en lengua alemana de las que tenemos constancia. Aunque desconocemos el texto del canto maestro de Sachs, los numerosos y estrechos paralelos en el desarrollo del mito en la *Historia. Teseo, un rey en Atenas* y en la tragedia de *Las doce reinas desgraciadas*, me inclinan a pensar que también el canto maestro contendría una versión parecida, tanto en lo referente a su contenido y estructura como a su finalidad didáctico-moral.

Para el contenido, Sachs combina hábilmente fuentes humanísticas (Boccaccio) con los autores clásicos latinos (Ovidio, Séneca) y griegos (Eurípides, Plutarco), abordándolos desde una ética e ideología cristianas, dibujando una imagen muy detallada y viva de su época, con sus particulares modos de vida, comportamiento y pensamiento.

Sachs emplea el mito de Fedra para vehicular una serie de advertencias dirigidas tanto a los hombres como a las mujeres de su gran público. A aquellos les aconseja suma cautela frente al género femenino; a éstas les recuerda guardar el recato y la medida en todo momento.

¹⁰⁴ El Hipólito de Ovidio tampoco conoce o no revela las causas para el amor de su madrastra.

¹⁰⁵ En Ovidio, tras narrar su muerte, Hipólito no habla de la suerte de Fedra ni de la reacción de su padre.

PARTE 2:

VERSIONES DRAMÁTICAS DEL MITO DE
FEDRA

2.1. Siglo XIX

CAPÍTULO III

FEDRA EN EL DRAMA DEL SIGLO XIX. INTRODUCCIÓN GENERAL

Después de Hans Sachs, durante más de dos siglos y medio no se produjo ninguna composición original alemana del mito¹, hasta que el interés por el mismo se vio reavivado por la traducción que hizo el célebre poeta Friedrich von Schiller (1759, Marbach am Neckar-1805, Weimar) de la tragedia francesa *Phèdre* (1677) del dramaturgo barroco Jean Racine (1639-1699): *Phädra* (1804).

III.1. FRIEDRICH VON SCHILLER: *PHÄDRA. TRAUERSPIEL VON RACINE* (1805)

“Schiller es bueno. Es el Racine alemán. [...] Lee su traducción de la Phèdre y pensarás que fue el propio Racine quien hizo la traducción. Son iguales” (Franz Grillparzer)².

Johann Christoph Friedrich von Schiller, escritor, historiador, filósofo, crítico literario y médico, considerado como el dramaturgo más importante de Alemania³, y junto a Goethe una de las figuras centrales del *Sturm und Drang* (1770-1781)⁴ y del Clasicismo alemán (1794-1805)⁵, respondió de este modo a un requerimiento del teatro de Weimar, que necesitó de una obra nueva con la que celebrar el cumpleaños de la duquesa Luisa de Hesse-Darmstadt (1757-1830), esposa del duque Karl August de Sajonia-Weimar. La francofilia de sus destinatarios fue más grande que los reparos de

¹ Durante los siglos XVI y XVII, se hicieron numerosas adaptaciones-traducciones de la *Phaedra* de Séneca y se incluyeron pasajes de la tragedia en dramas originales, escritos tanto en lengua alemana como en latina. Cf. Tschiedel 1969, 93; P. Stachel, *Seneca und das deutsche Renaissancedrama, Studien zur Literatur- und Stilgeschichte des 16. Und 17. Jahrhunderts, Palaestra XLVI*, Berlín, Mayer und Müller, 1907; Liebermann 1978, 391-424.

² Federico el Grande en el diálogo *Friedrich der Große und Lessing* (1841) de Franz Grillparzer en id., *Sämtliche Werke*, Múnich, 1960-1965, vol. 3, pp. 50-57. Para esta cita: p. 54.

³ Para la vida y obra de Schiller (“von Schiller” a partir de noviembre de 1802), cf. H. Fischer, “Schiller, Johann Christoph Friedrich”, en *Allgemeine Deutsche Biographie*, Leipzig, Duncker & Humblot, 1890, vol. 31, pp. 215-245.

⁴ Para el movimiento cultural-artístico del *Sturm und Drang*, cf. Baumann – Oberle 1985, 89-96; Frenzel – Frenzel 1985, I 200-206; Roetzer – Siguán 1992, I 112-130.

⁵ Para el Clasicismo alemán, cf. Frenzel – Frenzel 1985, I 229-237; Roetzer – Siguán 1992, I 131-161; Hernández – Maldonado 2003, 96-103.

Schiller frente a la tragedia clásica francesa⁶, de modo que aceptó el encargo. Aparte de su gran gusto y fascinación por la Tradición Clásica⁷, su aceptación se debió también a que, en ese momento, un nuevo brote de la grave enfermedad, que venía padeciendo desde hacía años⁸, le estaba impidiendo el trabajo en obras originales propias⁹. *Phädra* se estrenó el 30 de enero de 1805 en el *Hoftheater* en Weimar bajo la dirección de Johann Wolfgang von Goethe.

Aunque realizada en el brevísimo espacio de apenas cuatro semanas y considerada por el propio von Schiller como un mero pasatiempo o ejercicio literario, a pesar también de la grave enfermedad del poeta, desde el principio esta nueva versión de la gran obra francesa¹⁰ gozó de la aprobación y el aplauso de público y lectores, hasta el punto de que incluso todavía hoy día es considerada por muchos como la mejor traducción alemana de la *Phèdre* raciniana y sigue representándose con gran éxito. En 1976, el dramaturgo Heiner Müller incluyó algunos versos de esta traducción en su *collage* dramático *Leben Gundlings Friedrich von Preussen Lessings Schlaf Traum Schrei. Ein Greulmärchen*, y a comienzos del s. XXI, Chrisitan Lehnert la adoptó como fuente principal para el libreto de la ópera *Phaedra* (2007).

La *Phädra* de Schiller es la “*Fedra* alemana” más conocida y más citada en los diccionarios mitológico-literarios y en los estudios modernos¹¹, y no pocos críticos la consideran una obra quasi-original e independiente de Schiller¹². Frente a ello, advierte

⁶ Cf. Wiese 1923, 45.

⁷ Para la Tradición Clásica en la obra literaria de von Schiller, cf. Riedel 2000, 178-187. Si bien toda su obra presenta una fuerte influencia de la Antigüedad clásica, ésta se incrementó particularmente a finales de los años 80 del siglo XVIII, cuando se intensificó su estudio de la literatura griega. Fruto de ello son el poema *Die Götter Griechenlands* (*Los dioses de Grecia*, 1788), y la adaptación de la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides y de algunas escenas de las *Fenicias* del mismo autor (ambas 1789, cf. R. Kohl: “Zu Schillers Übersetzungen des Euripides”, *Euphorion* 23 (1921), pp. 102-104). En 1792 publicó una recreación libre de los libros 2º y 4º de la *Eneida*.

⁸ A comienzos de 1791, von Schiller enfermó gravemente y con peligro de muerte. Es probable que padeciera de tuberculosis, que no logró curar por completo. En julio de 1804, sufrió un nuevo brote de la enfermedad del que ya no se recuperó. Von Schiller murió el 9 de mayo de 1805 en Weimar.

⁹ Para los motivos de von Schiller para la elección de la tragedia, cf. Rank 1974, 151 s. quien añade también un cierto gusto del autor por los temas incestuosos. El crítico literario y lector Ludwig Muth, en una carta del 10 de octubre de 2004, me dio la siguiente información, cuyas fuentes no he podido averiguar: “Schiller hat die Übersetzung der *Phädra* im Todesjahr als eine Art Beschäftigungstherapie gewählt (Brief an Goethe vom 14. Jan. 1805) und dem Projekt *Britannicus* vorgezogen, auch mit Rücksicht auf “die Becker”, beim Weimarer Theater (Brief an Goethe am 20. Jan. 1805), über die G. u. S. sehr verärgert sich äußern”.

¹⁰ La traducción de von Schiller superó con creces a las dos adaptaciones del siglo anterior: la *Phädra* (1735) de Ludwig Friedrich Hudemann, que parece no haberse estrenado nunca y la *Phädra* (1738) de Peter Stüven, que se representó con éxito durante más de cincuenta años. Cf. Wiese 1923, 23-29. Una traducción posterior, *Phädra* (1853) de Adolf Böttger, apenas tuvo repercusión.

¹¹ Cf. I.3.2. *Fedra* en la literatura alemana: estudios.

¹² Cf., v. gr., Gallardo 1973, 92: “Esta obra era, en realidad, una traducción y refundición de la *Phèdre* de Racine, pero, sin embargo, en ella se observa también la gran figura de Schiller y su genio creador”.

Wiese: “ahora bien [...] a la pregunta de si de este modo Schiller le ha dado una *Fedra* al pueblo alemán, debemos responder que no”¹³. La lectura cuidadosa y detenida de *Phädra* revela su gran dependencia del modelo francés: aunque los alejandrinos de Racine son sustituidos por versos blancos¹⁴, por lo demás, Schiller mantiene los aspectos formales del original con la mayor fidelidad posible (número de versos¹⁵, expresión y elección de palabras, etc.). Tampoco el contenido en absoluto ha sido modificado¹⁶. Wiese la llama “una obra maestra del arte de la traducción”¹⁷.

Aunque tenemos que lamentar que el célebre y talentoso von Schiller no nos haya regalado una reescritura propia del mito de Fedra, suyo es, sin duda, el mérito de haber despertado el interés de los escritores y el público alemanes por su historia¹⁸. A lo largo del siglo XIX vieron la luz al menos ocho reescrituras independientes y originales del mito (Schopenhauer, Schubert – Gerstenbergk, Baldamus, Marbach, Conrad, von Meysenbug, Lipiner).

III. 2. JEAN RACINE: *PHÈDRE* (1677)

La obra de Racine, que inicialmente se tituló *Phèdre et Hippolyte* y fue aventajada en medio de un complot por la tragedia homónima de Jacques Pradon (1632-1698)¹⁹, era y sigue siendo la versión más conocida y célebre del mito de Fedra. En ella,

¹³ Wiese 1923, 50.

¹⁴ El metro conocido como “Blankvers” (verso blanco) es de origen inglés y fue representado magistralmente por Shakespeare (s. XVI). En Alemania, este metro se estableció como metro del drama por excelencia a partir de la obra *Nathan der Weise* de G. E. Lessing (1779), sustituyendo el antiguo alejandrino. El Blankvers, sin rima ni cesura fija, cercano a la prosa y con una serie de licencias convenientes, resulta idóneo para el drama. Cf. Moennighoff 2004, 57 s.

¹⁵ En la medida de lo posible, von Schiller procura mantener el número de versos de la pieza francesa. Pocas veces encontramos abreviaciones (un solo verso alemán donde el texto francés presenta dos o tres versos) o alargamientos (dos o tres versos alemanes para uno francés).

¹⁶ Cf. la valoración del crítico literario Arthur Kutscher que Ludwig Muth reproduce en su carta (citada en la nota 9 de este capítulo): “Auch Phädra ist Schillers Innerem fast ganz fremd geblieben, allerdings liegt es manchmal wie ein Hauch von seiner Glut über der Übersetzung; ganz und gar konnte seine starke Natur nicht zurücktreten; aber ein wirkliches Leben hat er dieser Tragödie nicht gegeben. [...] Die wenigen kleinen Änderungen sind so bedeutungslos, daß es nicht von Interesse ist, sie im einzelnen auszuführen”. Cf. también el artículo de H. Strohm: “Dramatische Variationen. Euripides-Seneca-Racine-Schiller” (*Wiener Humanistische Blätter* 10.H. (1967), 4 ss.), que no me ha sido posible consultar.

¹⁷ Wiese 1923, 50.

¹⁸ Cf. Wiese 1923, 50: “Schiller hat die französische Phädra unserem Verständnis um vieles näher gebracht”.

¹⁹ El título originario de la tragedia fue *Phèdre et Hippolyte* y bajo ese título se publicó en 1678 y 1680. En 1687, Racine corrigió el texto para las ediciones colectivas de sus *Œuvres*, cambiando también el título: *Phèdre*. Cf. Zwierlein 2006, 7 s. La tragedia se estrenó el 1 de enero, la de Pradon, dos días más tarde. Cf. Tschiedel 1969, 80 s. A. López, “Nuevo escándalo de Fedra en el París de 1677: el estreno de *Phèdre et Hippolyte* de Jean Racine y de Jacques Pradon”, en Pociña – López 2008, pp. 323-335.

Racine ofrece una versión nueva en la que la heroína adquiere un protagonismo inaudito²⁰. Una comparación de esta *Phèdre* con sus modelos clásicos, demuestra que la tragedia, tal y como anuncia el autor en su prólogo, es de inspiración mayoritariamente euripídea aunque con muchos elementos de Séneca (declaración personal y confesión final de Fedra, la estancia en el Hades de Teseo²¹, la espada de Hipólito) y otros motivos, fruto de su propia imaginación (suicidio por envenenamiento²²) o tomados de sus predecesores²³. Así, por ejemplo, el personaje de Aricia es una invención de Racine, inspirada por versiones barrocas anteriores del mito en las que ya aparecía una amante para Hipólito²⁴. Este cambio en el carácter del joven se debe, probablemente, a que el público de la época, acostumbrado a la exuberancia de las pasiones, no entendería ni aprobaría un personaje célibe como el Hipólito euripídeo²⁵. Para anclar a esa nueva mujer en el mito y la vida de Teseo, Racine la hace descender de la familia de los Palántidas, con los que Teseo rivalizó en la obtención del trono de Atenas. El episodio es contado por Plutarco, fuente principal de Racine en lo referente a las hazañas y la vida de Teseo²⁶. Para vincular a la joven princesa también con la historia de Fedra, le da

²⁰ Cf. Wiese 1923, 12: “Hippolyt verliert seine Sonderstellung im Stück; Phädra wird dessen Held”.

²¹ La noticia de la muerte de Teseo parte de las versiones de Séneca y Ovidio, en las que Teseo ha bajado al Hades junto a Pirítoo (Ovid. *her.* IV 109-112; Sen. *Phaedr.* 145-148; 217-224; 254; 623-629; 835-849; 928; 941; 950-953; 1143-1153). Racine lo elabora siguiendo a Plutarco, que cuenta que Teseo y Pirítoo habían acudido a casa del rey Edoneo en el Epiro (para raptar a la hija de éste), quien mató a Pirítoo y encerró a Teseo en una cueva (*Thes.* 31, 4 s.). Teseo fue liberado por Heracles (*Thes.* 35, 1-3).

²² Con respecto a la forma de la muerte de Phèdre, observa Cristóbal López 1981/82, 136, nota 2 que el suicidio mediante veneno es una innovación de Racine. Puesto que no corresponde a ninguna versión clásica del mito, el envenenamiento acaso se debe a la combinación de un elemento del folklore tradicional (identificación madrastra-bruja) con la genealogía mitológica de Fedra, emparentada con las magas Medea y Circe. Apunta el autor que el recurso a pócimas mágicas está presente también en las versiones clásicas del mito de Fedra (Eurip. *Hipp.* 509-515, Prop. II 1, 51 s., Apul. *met.* X, 2-12), lo que confirma la tradicionalidad del motivo.

²³ Es rica, larga y compleja la bibliografía acerca de las fuentes de Racine, siendo uno de los aspectos más tratados en los estudios en torno al mito de Fedra, desde hace más de dos siglos y a nivel internacional. Sirvan de ejemplo: A. W. Schlegel, “Comparaison des deux *Phèdres*” en *Essais littéraires et historiques*, Bonn, 1842, pp. 87-170; Wiese 1923, 11-17; C. Müller, *Die Phädra Racine's: Quellenstudie und Auseinandersetzung mit der bisherigen Kritik*, 1936; Ch. Dédéyan, *Racine et sa 'Phèdre'*, París, 1965; W.-H. Friedrich: “Racines *Phèdre* und ihre antiken Vorbilder”, en J. von Stackelburg, *Das französische Theater. Vom Barock bis zur Gegenwart*, Düsseldorf 1968, pp. 182-200; Lefèvre 1978, 211-220 (La pieza recibe un amplio tratamiento dentro del artículo dedicado a la literatura francesa, de Christiane Wanke). García Viñó 1983, 45-67; Álvarez San Agustín – Rajoy Feijoo 1999; Zwierlein 2006, 29-44. Recientemente se publicó el estudio de S. Peters, *Jean Racine: Sources et modèles de l'antiquité dans 'Phèdre'* (Múnich, Grin, 2010), que no he podido consultar.

²⁴ Los tragediógrafos franceses F. de Grenaille y T. L' Hermite (s. XVII) fueron los primeros en inventar a una amante para Hipólito. Mathieu Bidar (*Hippolyte*, 1675) la llama Cyane. Cf. Tschiedel 1969, 77 s.

²⁵ Cf. Fauth 1958, 524 s.; Tschiedel 1969, 248.

²⁶ Según Plutarco (*Thes.* 13), Teseo dio muerte a la mitad de los Palántidas (Palante tenía 50 hijos en total, cf. Plut. *Thes.* 3), mientras que Palante y la otra mitad lograron salvarse. En Pausanias (I 22, 2) y Apolodoro (*epit.* I 11), Teseo mata a todos los Palántidas. En el *Hipólito* de Eurípides, el asesinato de los Palántidas es el motivo por el que Teseo y Fedra se exilian a Trecén, donde Fedra tiene que convivir precisamente con aquel joven del que ya se enamoró algún tiempo antes (vv. 34-37).

el nombre de Aricia, localidad italiana, en la que se halla el santuario al que Hipólito es trasladado después de su resurrección²⁷.

A falta de un estudio detallado de la tragedia, me limito a presentar un resumen de la misma, en el que trato de recoger la mayoría de sus motivos mitográficos y sus aspectos argumental-formales más importantes:

Personajes:

Thésée, hijo de Egeo, rey de Atenas

Phèdre, esposa de Thésée, hija de Minos y Pasifae

Hippolyte, hijo de Thésée, y de Antiope, reina de las Amazonas

Aricie, princesa de una familia real de Atenas

Ènone, nodriza y confidente de Phèdre

Théramène, preceptor de Hippolyte

Ismène, confidente de Aricie

Panope, mujer del séquito de Phädra

Lugar: Trecén

Acto I: Thésée lleva ausente ya seis meses, sin que se tengan noticias de él ni se conozca su paradero, por lo que Hippolyte quiere salir en su busca. Théramène trata de detenerlo, diciendo que él mismo ya lo ha buscado, e insinuando que Thésée probablemente esté con otra mujer. Hippolyte, convencido de que su padre le es fiel a Phèdre, confiesa que lo que en realidad pretende es huir de la presencia de Aricie, una princesa ateniense y única superviviente de la estirpe de los Palántidas. Pues el amor que siente por ella no solo es un sentimiento nuevo para él (solía evitar a las mujeres, entregándose por completo a la doma de caballos, las carreras de coches de caballos y la caza), sino que también es reprobable e inoportuno (como él todavía no ha demostrado su fuerza y valentía en gloriosas hazañas, no debería mostrarse débil), y sobre todo imposible (Aricie es enemiga de su padre, que le ha prohibido casarse). Théramène, en cambio, le anima a dar rienda suelta a su pasión, recordándole que Venus vence a todos, incluida Antiope, la madre del joven. A lo largo de su conversación sabemos también de

²⁷ Los primeros testimonios del motivo de la resurrección del joven aparecen en los autores latinos del s. I a. C.: Verg. *Aen.* VII 761-782; Ovid. *met.* XV 531-546; Ovid. *fast.* VI 737-762. Según Pausanias (X 38, 11), este mito era contado en el canto 11 de la *Naupactia*, un canto épico del s. VI a. C. (cf. López Salvá 1994, 106). Puede encontrarse también en Paus. II 27, 4; II 32, 4, entre otros. Hipólito es trasladado al bosque sagrado de Aricia y recibe el nuevo nombre de Virbio. Cuenta Virgilio que allí se casa con Aricia, con la que tiene un hijo llamado Virbio. Cf. Moya del Baño 1969, 32-36.

la enfermedad de Phèdre y de cómo ésta se había comportado con Hippolyte: hostil, manteniéndolo alejado de su presencia. Se esboza también la compleja trayectoria vital de Thésée, en la cual se combinan hazañas dignas de alabanza, entre ellas la muerte del Minotauro, con su comportamiento vergonzoso en los asuntos amorosos, por ejemplo, el abandono de Ariadna. Hippolyte insiste en salir de Trecén y quiere despedirse de Phèdre (I 1). En ese momento sale Cēnone del palacio, lamentando el mal estado físico de Phèdre. Hippolyte y Thérāmène abandonan el escenario, porque Hippolyte cree que su presencia sería odiosa y molesta para ella (I 2). Aparece Phèdre, débil, agotada, quejándose de la intensa luz del sol, del peso de sus vestidos y de sus apretadas trenzas. Un breve delirio (3 versos) le hace soñar con el verdor de los bosques y con el carro de carrera de Hippolyte. Cēnone, cada vez más preocupada, quiere saber el origen de ese mal, que sin duda acabará por matar a la reina, que lleva ya tres días sin dormir ni comer. Le recuerda que su muerte voluntaria no solo iría en contra de las leyes de los dioses, sino que también dejaría a sus hijos a merced de Hippolyte, que fácilmente se quedaría con el trono. Al escuchar el nombre de Hippolyte, Phèdre alude nuevamente a su gran culpa y a la imperante necesidad de morir. Entonces, Cēnone se abraza a sus rodillas, le suplica que le revele su desgracia y finalmente Phèdre empieza a contarla: Habla de Pasífae y de Ariadna y de la venganza de Venus contra su estirpe. Afirma también que estaba feliz con Thésée hasta que vio a Hippolyte en Atenas. Entonces luchó desesperadamente contra su amor, ocultándolo, construyendo un templo en honor a Afrodita, y tratando de aplacar a la diosa mediante frecuentes sacrificios. Cuando nada le dio resultados, promovió el destierro del joven. Menciona también el gran parecido físico entre Hippolyte y Thésée. Llena de aversión a sus sentimientos y avergonzada y enfadada por el hecho de habérselo revelado a la nodriza, desea morir (I 3). Pero entonces Panope anuncia que Thésée ha muerto, y que para el trono de Atenas se están barajando Hippolyte, Aricie y el hijo de Phèdre (I 4). Siendo así las cosas, Cēnone le ruega a Phèdre que viva y que luche por su hijo. Le asegura también que su amor, ahora que es viuda, ya no es ilícito ni imposible, sino que incluso conllevaría no pocas ventajas, pues podría luchar por el trono de Atenas para su hijo, aliándose con Hippolyte contra Aricie. Por el bien de su hijo, Phèdre está dispuesta a intentarlo (I 5).

Acto II: Ismène anuncia a Aricie que Hippolyte quiere verla, y le augura un futuro mejor: No solo que Thésée haya muerto, quedando ella libre de sus severas imposiciones, sino que también parece que Hippolyte ama a Aricie. Los sentimientos de la princesa, a su vez, han evolucionado del mismo modo que los de Hippolyte, pues si

antes era reacia al matrimonio y, por tanto, feliz con el castigo de Thésée, ahora ama profundamente al hijo de su rival. Mientras tanto, Hippolyte es aclamado como rey de Trecén, mientras que aún sigue vacante el trono de Atenas (II 1). Llega Hippolyte, les anuncia la muerte de Thésée, libera a Aricie y le anima a luchar por Atenas, ofreciéndole su ayuda como fiel aliado. Justo cuando le declara su amor a la joven (II 2), llega Théràmène para anunciar que Phèdre quiere hablar con Hippolyte. Aricie no solo le convence de aceptar esa conversación con su odiada madrastra, pues dice que, a pesar de todo, ahora se merece toda su compasión y apoyo, sino que también le asegura que su amor es correspondido y que quiere luchar por Atenas (II 3). Así pues, a regañadientes, Hippolyte espera a Phèdre, mientras que Théràmène sale para preparar la salida (II 4). Phèdre abre la conversación indicando que viene a defender los derechos de su hijo. Mientras que Hippolyte aún alberga esperanzas de que su padre siga vivo, Phèdre está convencida de su muerte. Habla de lo mucho que ama a Thésée, aunque no tanto al viejo como a su versión rejuvenecida, pues Hippolyte ahora es en todo igual a aquel apuesto joven que acudió a Creta y enamoró a las dos hijas de Minos. Hippolyte ya comprende lo que ella quiere decir, por lo que le recuerda que Thésée es su padre y el marido de ella. Pero ya nada puede detener la declaración de Phèdre, que le habla abiertamente de su amor. Dice también que desaprueba y condena sus sentimientos y detalla todo lo que hizo para reprimirlos. Avergonzada, le pide a Hippolyte que le mate, mas antes de que él pueda reaccionar, le arrebató el puñal para clavárselo ella misma en el pecho, lo que es impedido por Cēnone (II 5). Aterrorizado por lo que acaba de ver y escuchar, Hippolyte decide guardar silencio acerca de todo lo sucedido. Théràmène anuncia que el barco está preparado, pero que Atenas ya ha elegido nuevo rey: el hijo de Phèdre. Llegan rumores de que Thésée siga con vida (II 6).

Acto III: Phèdre se arrepiente de todo lo que ha pasado, acusa a Cēnone de haberle dado falsas esperanzas y cree que Hippolyte no siente nada por ella, ya que no hizo nada cuando ella trató de suicidarse. Cēnone le asegura que había actuado movida por su gran amor y preocupación por ella y le recomienda olvidarse del joven y centrarse en el reinado de Atenas. De repente, Phèdre cree que tal vez podría conquistar a Hippolyte ofreciéndole el trono de Atenas y envía a Cēnone para que hable nuevamente con él (III 1). A solas, Phèdre se dirige a Venus: se rinde ante la diosa, pero también pide su ayuda: Puesto que Hippolyte desprecia a Venus, tal vez la diosa quisiera castigarlo infundiéndole una irresistible pasión por su madrastra (III 2). Cēnone anuncia la llegada de Thésée y Phèdre insiste nuevamente en la necesidad de morir.

Cenone no lo consentiría y le recuerda que no debe dejarle la victoria a Hippolyte. Se le ocurre acusar falsamente al joven y Phèdre le da permiso para decir y hacer lo que ella considere oportuno (III 3). Llega Thésée, rebosante de felicidad y amor, pero Phèdre rechaza sus muestras de cariño y se retira de su presencia (III 4). Confundido, Thésée le pregunta a Hippolyte qué ha pasado, pero el joven tampoco quiere revelárselo. Thésée recuerda su última aventura: acudió con Pirítoo a casa del rey de Epiro para raptar a la esposa de éste. Pero el rey mató a su amigo y encerró a Thésée en una cueva junto al Hades. A los seis meses, logró liberarse y matar a Epiro. Insistiendo en su gran amor por Phèdre, sale a hablar con ella (III 5). Hippolyte espera que Phèdre no le diga la verdad a Thésée, a la vez que piensa cómo confesarle su amor por Aricie (III 6).

Acto IV: Ante Thésée, Cenone acusa a Hippolyte de haber querido violar a Phèdre, presentando como prueba el puñal del joven. Thésée cree todas y cada una de sus palabras (IV 1) y habla nuevamente con su hijo. Mientras lo destierra y le ruega a Neptuno que lo mate (el dios le prometió cumplir el primer deseo que le formulara), Hippolyte no revela la verdad de los hechos por piedad hacia su padre. Aduce, en cambio, su proverbial castidad frente a la singular predisposición sentimental de la familia de Phèdre e incluso confiesa su amor por Aricie. Thésée no le cree y reitera la orden del destierro (IV 2). Thésée libera una ardua lucha interna, pues ama sobremanera a su hijo pero cree que ahora debe castigarlo. Confía en que Neptuno cumpla su promesa (IV 3). Phèdre ha escuchado la maldición e intercede por Hippolyte, pues no quiere ser la culpable de que un padre mate a su hijo. Entonces Thésée le cuenta que Hippolyte ama a Aricie (IV 4). A diferencia de Thésée, Phèdre sí cree las palabras del joven y si hasta ese momento había estado dispuesta a revelar la verdad y a confesar su gran culpa con tal de salvar a Hippolyte, ahora se llena de celos frente a la dicha de la joven pareja. El amor de Hippolyte por Aricie es especialmente doloroso para ella por cuanto que le demuestra que su negativa no se debía a su desinterés generalizado por el género femenino, sino al amor que siente por otra mujer (IV 5). Ante Cenone confiesa que los celos son aún peores que todo lo que ha sufrido hasta el momento y desea la muerte de Aricie. Al punto se arrepiente de sus palabras y se avergüenza de su comportamiento. Acusa a Cenone de ser la culpable de todo lo que ha pasado. Sale Phèdre y la nodriza reconoce su gran culpa, pero asegura que su único deber y deseo son proteger y salvar a Phèdre.

Acto V: Aricie, informada por Hippolyte de todo lo ocurrido, le pide que hable nuevamente con su padre para arreglar las cosas. Mas Hippolyte insiste en que debe

proteger a Thésée de la vergonzosa verdad y le pide a Aricie que también ella guarde el secreto. La invita a compartir su destierro, pero ella le recuerda que no puede hacerlo puesto que aún no están casados. Quedan para más tarde junto al templo de Zeus donde van a contraer matrimonio. Hippolyte abandona la ciudad y Aricie busca a Thésée (V 1). Éste sigue en un mar de dudas, y les ruega a los dioses que le enseñen la verdad (V 2). Aricie intercede por su amado, insiste en su inocencia y le suplica a Theseus que revoque su maldición (V 3). Thésée, cada vez más confuso e inseguro, decide interrogar nuevamente a Cénone (V 4). Pero Panope anuncia que la nodriza se ha quitado la vida precipitándose al mar. Anuncia también que Phèdre se está comportando de un modo muy extraño con sus hijos y que ya tres veces ha intentado escribir una carta, por lo que le pide a Thésée que vaya a verla. Éste ordena que venga Hippolyte, y le ruega a Neptuno que aún no cumpla su deseo (V 5). Mas su comprensión llega tarde, pues inmediatamente después, Théràmène anuncia la muerte de Hippolyte. El accidente sucedió cuando viajaba en su carro rumbo a Micenas. Un terrible monstruo, mitad toro, mitad dragón, salió de repente de una inmensa ola, espantando a los caballos de Hippolyte. El joven consiguió detener su huida, se enfrentó a la bestia e incluso la hirió con su jabalina. Pero el animal se derrumbó justo delante de sus caballos, que se encabitaron y otra vez echaron a correr. Entonces, se rompió un eje del carro y el joven salió despedido, enredándose entre las riendas. Fue arrastrado durante largo tiempo y cuando se detuvieron sus caballos, Hippolyte tan solo pudo decirle unas últimas palabras a su preceptor, pidiendo por Aricie, antes de expirar su vida. Poco después, Aricie se entera de la funesta noticia, cuando acude al templo de Zeus para casarse. Al punto se desmaya (V 6). Phèdre, que acaba de tomar un mortal veneno que Medea había traído a Atenas, revela la verdad ante Thésée. Tras su muerte, el rey se ocupa de los restos mortales de su hijo y adopta a Aricie, tal y como Hippolyte le había pedido (V 7).

III.3. LA TRADICIÓN CLÁSICA EN ALEMANIA (SS. XVIII Y XIX)

No quisiera cerrar esta introducción a las reescrituras dramáticas del siglo XIX sin determinar antes el valor, lugar y la función de la Tradición Clásica en el arte, la literatura y la vida decimonónicas. El análisis, necesariamente, debe remontarse al siglo

XVIII, en el que se originaron los factores que determinarían la visión y el trato de la Antigüedad clásica durante gran parte del siglo siguiente²⁸.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII, en Alemania se produjo un gran interés renovado por las cosas del mundo clásico²⁹. Por doquier se abrieron escuelas y colegios dedicados al estudio del legado clásico, donde se enseñaban ya no solo las lenguas clásicas y unas nociones básicas de Gramática y Retórica, sino también la Cultura, Literatura, Historia, Filosofía, Arte, etc. de la Antigüedad clásica. Puesto que ésta fue abordada ya no tanto con un enfoque estatal-político, como en las décadas anteriores, como cultural-filosófico, el peso fuerte del material estudiado pasó de Roma a Grecia: “Reinaron los griegos”³⁰. Pronto aparecieron grandes poetas y hombres de letras y artistas que se inspiraron en los ideales clásicos para sus propias creaciones.

Un hito en esta evolución fueron los descubrimientos y reflexiones que Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) expuso en sus *Pensamientos sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura* (1755) y su *Historia del arte de la Antigüedad* (1764)³¹. Winckelmann alaba sobre todo “la noble sencillez y tranquila grandeza” del arte clásico, siempre preocupado por la contención y el disimulo de las emociones y pasiones. Entiende que para los griegos clásicos el equilibrio era el ideal ético-moral y artístico a la vez, y quiere recuperarlo como modelo para la vida y el arte contemporáneas. En consecuencia, se ideó una supuesta afinidad o identificación del pueblo alemán con la Grecia clásica, frente a otras naciones europeas (ingleses, franceses, italianos y españoles) que eran en primer lugar “latinos” o “romanos”. Surgió así el acusado Filohelenismo que caracterizaría el ambiente cultural alemán durante el último tercio del siglo XVIII y gran parte del siglo XIX.

A partir de mediados del s. XVIII, la recepción del legado clásico fue no solo más directa, esto es, partiendo de fuentes y textos originales, sino también más viva y dinámica, libre y original, pues los autores modernos se sentían capaces y autorizados para crear obras propias con un valor igual o parecido al de sus modelos. En palabras de Riedel, “los ‘antiguos’ ya no eran tomados como *modelo a seguir*, sino como *ejemplos* de un determinado tipo de actividad poética”³².

²⁸ Para la Tradición clásica en la literatura alemana durante las épocas anteriores, cf. II.1.; II.2.2. (ss. XIV-XVI) y XIV.1. (s. XVII) de esta tesis.

²⁹ Para la Tradición Clásica durante el s. XVIII hasta comienzos del XIX, cf. Liebermann 1978, 425-439; Riedel 2000, 109-118.

³⁰ Liebermann 1978, 431.

³¹ Para Winckelmann, cf. Highet 1996, II 122-125; Pfeiffer 1981, II 277-286.

³² Riedel 2000, 111.

En el mundo literario destaca el escritor y crítico literario Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781)³³, que expuso sus nuevas y fructíferas interpretaciones de la literatura clásica en los tratados *Cartas sobre literatura moderna* (*Briefe, die neueste Litteratur betreffend*, 1759-1765) y *Dramaturgia de Hamburgo* (*Hamburgische Dramaturgie*, 1767). En 1766 publicó un genial y rompedor ensayo sobre el célebre grupo escultórico: *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y poesía*. Su interpretación de la *Poética* de Aristóteles fue un mojón en la Historia de la literatura alemana. Postula que lo que Aristóteles pretendió con las normas que supuestamente estableció para la creación literaria, no fue encadenar o limitar el espíritu creador, como se entendía durante la época barroca, sino facilitar y guiar la creación de obras nuevas de gran valor literario.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII, en Alemania, se produjo una oleada de nuevas y muy buenas traducciones de las obras clásicas grecolatinas más admiradas. Johann Heinrich Voss (1751-1826) vertió la *Odisea* (1781) y la *Ilíada* (1793) en hermosos hexámetros alemanes, en 1798 tradujo las *Metamorfosis* de Ovidio, en 1799, la *Eneida* de Virgilio. Muy importantes fueron también las traducciones del *Edipo Rey* y de la de *Antígona* de Sófocles por Friedrich Hölderlin (1770-1843)³⁴, que acompañó los textos de un interesante comentario filológico, escénico, ideológico, etc.

También Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) recibió muchas y poderosas influencias del mundo clásico³⁵. Tras una educación clásica sesgada y poco inspirada³⁶, su interés por lo grecorromano fue reavivado por Johann Gottfried von Herder (1744-1803) con el que coincidió a comienzos de los años 70 en París. Autodidacta como en tantas otras materias, Goethe se familiarizó con la Antigüedad clásica mediante la lectura de obras clásicas (1770-1773)³⁷ y en dos largos viajes por Italia (1786-1788). Ello originó una nueva orientación argumental y estético-formal de su obra y una larga serie de imitaciones, emulaciones y evocaciones de la literatura clásica que se prolongaría, aunque con diferente intensidad, hasta el fin de su vida.

La Tradición Clásica jugó un papel importante durante el Clasicismo alemán y no sería menos durante el Romanticismo. Influyó en las creaciones artísticas tanto a

³³ Para Lessing, cf. Liebermann 1978, 426-430; Highet 1996, II 125-130.

³⁴ Para Hölderlin, cf. Highet 1996, II 133-135; Riedel 2000, 190-203.

³⁵ Para Goethe, cf. U. Petersen, *Goethe und Euripides: Untersuchungen zur Euripides-Rezeption in der Goethezeit*, Heidelberg, Universitätsverlag, 1974; Highet 1996, II 135-151; Riedel 2000, 156-170.

³⁶ Goethe, buen conocedor del latín, lamentaba, en cambio, sus dificultades con la lengua griega.

³⁷ Sobre todo Homero, Platón, Jenofonte, Teócrito, Píndaro y los tragediógrafos atenienses del s. V a. C.

nivel formal como de contenido, dando lugar a una extraordinaria belleza y nobleza en la poesía, el arte, la filosofía, etc., así como también en el modo de vida³⁸.

Pronto se descubrieron también los aspectos irreales y utópicos de esa admiración tan excesiva que el hombre alemán sentía por el mundo clásico. Los estudiosos se fijaron ya no solo en la literatura y el arte, sino también en los aspectos históricos, la vida social, el pensamiento político y las cuestiones ideológico-filosóficas de la Antigüedad, descubriendo de este modo abundantes contradicciones, vicios y crímenes (tiranía, esclavitud, guerras, trato de la mujer y de las minorías, etc.), que casaban mal con la perfección, armonía, medida y serenidad del ideal venerado³⁹.

Por ello, durante el Romanticismo, la Tradición Clásica iba perdiendo importancia como fuente argumental, pasando a un segundo plano. En cambio, se recuperaron y revalorizaron los mitos y sagas de otras culturas y épocas (germánicos, nórdicos, cristiano-medievales, árabe-orientales, etc.) y el rico acervo cuentístico popular (cuentos de hadas, sagas y leyendas, romances y baladas, cuentos tradicionales, coplas, refranes), considerado hasta entonces como material burdo y de mal gusto.

Mientras los hermanos Grimm, Jacob y Guillermo, dieron forma artística y acabada a los cuentos de hadas tradicionales en sus *Cuentos de niños y del hogar* (*Kinder- und Hausmärchen*, 1812-1815), Clemens Brentano se dedicó a los relatos del río Rin: *Cuentos del río Rin* (*Rheinmärchen*, 1810/11). También se coleccionaron y reelaboraron las leyendas y mitos grecorromanos, en forma de cuidados y hermosos relatos artísticos. Corresponden a lo que Ruiz de Elvira llama “síntesis mitológica”⁴⁰ y en Alemania fue particularmente célebre la colección de Gustav Schwab, de la que hablaré al final de esta introducción.

Mientras tanto, el siglo XIX se caracterizó por la amplia y buena enseñanza de las lenguas clásicas, latín y griego, su literatura y su contexto histórico en las escuelas y universidades⁴¹. Durante los primeros sesenta o setenta años del siglo, se hicieron más grandes las escuelas y universidades existentes y se fundaron muchas instituciones culturales nuevas, tanto privadas como religiosas o sostenidas por el Estado. Se incrementó notablemente el número de alumnos y de estudiantes y creció de manera considerable el porcentaje de mujeres entre ellos. En consecuencia, los conocimientos

³⁸ Para la Tradición Clásica en el Romanticismo, cf. Highet 1996, II 103-217.

³⁹ Cf. Highet 1996, II 151; Riedel 2000, 8 y 119 s.

⁴⁰ Cf. Ruiz de Elvira 1967, 146 s.

⁴¹ Para la Tradición Clásica durante el s. XIX, cf. Ruiz de Elvira 1967, 151-155; Highet 1996, II 259-303; Riedel 2000, 223-229.

clásicos aumentaron lo mismo en su distribución que en su profundidad: Se conocían cada vez más cosas de Grecia y Roma, y el número de personas que se dedicaban a estudiar la Antigüedad clásica era mayor que nunca antes.

Con gran espíritu emprendedor, unido a unos rigurosos procedimientos científicos, se abordó la recopilación, centralización y el acabamiento de los diferentes y dispersos campos del conocimiento clásico, facilitando así la consulta y el estudio. Se confeccionaron inmensas obras de referencia y consulta⁴², y los textos clásicos se publicaron en ediciones críticas de gran valor científico-filológico (la biblioteca *Teubner* en Leipzig, los *Oxford Classical Texts*), así como en ediciones anotadas y bilingües con una clara finalidad didáctica (las colecciones *Loeb* y *Budé*). Se produjo un importante incremento en los artículos, ensayos, tratados y tesis sobre áreas reducidas y concretas de la Antigüedad clásica. En Europa y Estados Unidos se fundaron sociedades de eruditos para coordinar estas actividades y vieron la luz varias revistas de Filología Clásica que hoy día se cuentan entre las más importantes en el área: *Hermes*, *Philologus*, *Rheinisches Museum*, *The Classical Quarterly*, *The American Journal of Philology*, *L'Antiquité Classique*, *Mnemosyne*.

Al mismo tiempo aumentaron significativamente el número y la calidad de las traducciones de las obras clásicas. En Alemania gozaban de particular éxito los grandes trágicos atenienses, por lo que abundaban las traducciones y adaptaciones de sus dramas, destinadas tanto a la lectura como a la representación escénica. El dramaturgo más venerado era Sófocles, especialmente su *Antígona* y los dos *Edipos* (*Edipo Rey*, *Edipo en Colono*). Le seguían Eurípides y Esquilo, en este orden⁴³.

Durante el siglo XIX se reescribieron también las Historias de Grecia y de Roma. Los eruditos volvieron a contar lo que pasó en la Antigüedad, aplicándole el método historicista moderno iniciado por Barthold Georg Niebuhr (1776-1831), que postulaba que lo que verdaderamente había sucedido se podía averiguar por deducción, siguiendo unas determinadas reglas y métodos⁴⁴. El más grande de los historiadores clásicos del siglo XIX fue el alemán Theodor Mommsen (1817-1903). Su *Historia de Roma* (1854-1856) le valió el *Premio Nobel de Literatura* de 1902⁴⁵.

⁴² El léxico griego de Liddell y Scott; el *Thesaurus Linguae Latinae*, el *Dictionnaire des antiquités classiques* (Daremberg y Saglio), la *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* (Pauly-Wissowa-Kroll), el *Corpus Inscriptionum Graecarum* y el *Corpus Inscriptionum Latinarum*.

⁴³ Para la tragedia griega en la Alemania del siglo XIX, cf. Flashar 1991, 82-109.

⁴⁴ Cf. Highet 1996, II 267 s.

⁴⁵ Highet 1996, II 270-273.

En cuanto a la producción literaria independiente, durante el siglo XIX se produjo un enorme aumento en el número de obras literarias, muchas de las cuales estaban inspiradas más o menos directa y conscientemente en los modelos clásicos. A lo largo del siglo, la poesía lírica iba perdiendo fuerza frente a la prosa, mientras que el género dramático seguía cultivándose por doquier.

No debemos olvidar que la vida europea durante la primera mitad del siglo XIX se veía agitada no solo por los grandes cambios políticos y sociales, sino también por la rápida expansión de la industrialización, así como por la cantidad de inventos técnicos nuevos y por los descubrimientos trascendentales en los ámbitos científico, médico, arqueológico, histórico, etc. Las innovaciones técnicas facilitaron también la producción y distribución de los libros, que ahora, con un precio más asequible y gracias a la expansión de la escolarización y alfabetización, contaron con un público cada vez más amplio y más diverso. Entre 1820 y 1840 se triplicó el número de librerías en Alemania, se fundaron varias editoriales nuevas y se mejoró y amplificó el sistema de las bibliotecas de préstamo⁴⁶.

Durante el último tercio del siglo XIX, el interés y el atractivo de la Antigüedad clásica, a punto ya de decaer, se vieron reavivados e intensificados por los descubrimientos arqueológicos de Heinrich Schliemann (1822-1890), que encontró y exploró las ruinas de Troya (1873) y de Micenas (1876), demostrando el origen y la veracidad históricos de los tan admirados y queridos mitos griegos, hasta entonces considerados obras de mera ficción literaria.

Las nuevas tendencias artísticas que surgieron a finales del siglo XIX se mostraron con mucho más preocupadas por la realidad contemporánea que por la Antigüedad clásica, por lo que ésta seguía perdiendo importancia para las creaciones literarias. En los poemas líricos y en la novela, que a lo largo del s. XIX se había convertido en el género literario más cultivado, los temas de la Tradición Clásica apenas ya no constituían el argumento principal, si bien se emplearon ampliamente como trasfondo argumental o adorno estilístico. Durante algún tiempo, los mitos clásicos

⁴⁶ Cf. Roetzer – Siguán 1990, 220.

lograron sobrevivir en el género dramático, hasta que también ese ámbito se vio afectado por la misma evolución que la lírica y la narrativa⁴⁷.

Hacia el 1880, el mundo clásico comenzó a perder también su primacía en la educación escolar y universitaria debido a los malos métodos de enseñanza, al aumento del número de alumnos por aula y, sobre todo, al mayor interés y atractivo de las nuevas disciplinas que se iban incorporando a los planes de estudio (Ciencias Políticas, Economía, Psicología, lenguas modernas, etc.).

III.4. LA COLECCIÓN DE MITOS DE GUSTAV SCHWAB

El poeta, profesor de secundaria y sacerdote protestante Gustav Benjamin Schwab (1792-1850), puede y debe considerarse como el más grande difusor de la mitología y la literatura clásicas en la Alemania decimonónica⁴⁸. Entre 1809 y 1814, Schwab estudió Filología, Filosofía y Teología en Tubinga, y escribió sus primeros poemas. Después se trasladó a Stuttgart, donde trabajó como profesor de latín en el *Obergymnasium* y se casó con Sophie Gmelin con la que tendría cinco hijos. Durante los años 20 del siglo XIX publicó ediciones comentadas de los poetas alemanes Paul Fleming y Friedrich Hölderlin, y compuso varios trabajos cultural-geográficos sobre el suroeste de Alemania y Suiza⁴⁹. A partir de 1827, participó en la traducción de obras griegas y latinas para la editorial Metzler. Entre 1833 y 1936, fue co-redactor de la revista literaria *Deutscher Musenalmanach*. Durante ese tiempo, publicó también su amplia colección de canciones y poemas alemanes *Fünf Bücher deutscher Lieder und Gedichte* (Leipzig, 1835). En 1837, Schwab aceptó un puesto de sacerdote en Gomaringen, cerca de Tubinga. En 1837 publicó sus *Wanderungen durch Schwaben* (*Excursiones por Suabia*) y el *Libro de las historias y sagas más hermosas* (*Das Buch der schönsten Geschichten und Sagen*), en el que recrea algunas de las leyendas europeas más célebres. Después se centró en la vida y obra de Friedrich von Schiller⁵⁰,

⁴⁷ Cf. Riedel 2000, 216: “Für die Erzählprosa und die Lyrik nach 1805/06 ist die Rezeption antiker Motive nicht mehr konstitutiv – wenn auch die Schriftsteller dieser Zeit mit dem klassischen Altertum wohlvertraut waren und sich durchaus noch eine Reihe von Anspielungen findet”.

⁴⁸ Para Schwab, cf. B. Schillbach – E. Dambacher (eds.), *Gustav Schwab. 1792-1850. Aus seinem Leben und Schaffen*, Marbacher Magazin 61/1992, Marbach am Neckar, Deutsche Schillergesellschaft, 1992; N. Gatter, “Schwab, Gustav”, en *Neue Deutsche Biographie*, Berlín, Duncker & Humblot, 2007: vol. 23, pp. 772 a-774 a.

⁴⁹ *Die Neckarseite der Schwäbischen Alb*, Stuttgart, 1823; *Der Bodensee nebst dem Rheinthale*, Stuttgart, 1827; *Die Schweiz in ihren Ritterburgen und Bergschlössern*, Chur, 1828-1839.

⁵⁰ *Schillers Leben in drei Büchern*, Stuttgart, Liesching, 1840.

al tiempo que compuso *Las más bellas leyendas de la Antigüedad clásica* (*Die schönsten Sagen des klassischen Altertums*, 1838-1840), que sería la obra más célebre de Schwab. En 1841 regresó a Stuttgart, donde fue nombrado decano. El año siguiente publicó su manual de Historia de la literatura alemana *Die deutsche Prosa von Mosheim bis auf unsere Tage* (Stuttgart, 1842). En 1847 recibió el título de *doctor honoris causa* por la Facultad de Teología de Tubinga. Schwab murió en 1850 en Stuttgart.

Las más bellas leyendas de la Antigüedad clásica de Schwab, publicadas en tres volúmenes y con una sorprendente cantidad de reediciones y traducciones, debe entenderse como síntoma y propulsor a la vez del renovado interés por la Antigüedad clásica que dominó las escuelas y universidades alemanas a lo largo del siglo XIX. En esta obra, mitad colección de relatos, mitad diccionario mitológico, Schwab recuperó de un modo cercano y ameno los antiguos mitos grecorromanos para un amplio espectro de lectores, de modo que incluso gente sin formación superior o clásica pudieron conocer las peripecias, hazañas y desgracias de los grandes héroes griegos y romanos⁵¹. Ruiz de Elvira habla de esta colección como el “magnífico libro de divulgación de Schwab, obra insuperable e insuperada en su género: perfecta y armónica exposición sintética, pero con magnífica base analítica; el más acabado dechado de lo que sin aparato erudito puede hacerse cuando se aúnan el conocimiento profundo y la sensibilidad poética”⁵². Cristóbal López considera que “a pesar de ciertos desajustes con la perspectiva actual, me parecen evidentes, en suma, sus cualidades positivas: síntesis magnífica de las leyendas antiguas, presentadas en un estilo francamente ameno y con garantías de una estrecha proximidad a las venerables fuentes literarias griegas y latinas”⁵³.

Esta obra de Schwab tuvo un gran éxito inmediato, tanto entre los jóvenes, a los que se dirige principalmente, como también entre los adultos de todas las capas intelectuales y sociales, en concordancia con las afirmaciones del propio Schwab: “Es una bella propiedad de los mitos y las leyendas heroicas de la Antigüedad clásica el hecho de que ejerzan poderoso encanto tanto sobre el investigador como sobre el simple curioso, aunque de un modo distinto en cada caso”⁵⁴. Muchos escritores, profesionales y

⁵¹ El primer volumen cuenta los mitos de Prometeo, Dédalo e Ícaro, Heracles, Belerofontes y Teseo, el ciclo tebano, la saga de los Argonautas y la leyenda de los Atridas, entre muchos otros. El segundo recrea la *Iliada*. El último, la *Odisea* y la *Eneida*.

⁵² Ruiz de Elvira 1967, 151.

⁵³ Cristóbal López, “Prólogo a esta edición”, en G. Schwab, *Las más bellas leyendas de la Antigüedad clásica*, 2009, pp. 13-23 (para esta cita: p. 23).

⁵⁴ Schwab, “Prólogo”, en id., *Las más bellas leyendas...*, 2009, pp. 29-33 (aquí: p. 29).

aficionados, poetas y prosistas, se inspiraron en esta colección para sus recreaciones de los mitos clásicos, siendo Schwab su fuente principal o única en no pocas ocasiones.

Señalaré que Schwab no compuso versiones independientes ni originales de los mitos clásicos, sino que se limitó a contarlos siguiendo las fuentes grecolatinas. Para ello, consultó los textos clásicos en lengua original, confeccionó sus propias traducciones y elaboró el material con gran talento cuentístico y una no menor preocupación didáctica⁵⁵. Ahora bien, el uso indiscriminado de varias fuentes a la vez y el intento de fundirlas en un relato único y armonioso, junto a las exigencias y necesidades del público decimonónico, ilustrado y romántico a la vez, conllevaron no pocas alteraciones en los argumentos y la estructura de los mitos clásicos.

Sirva de ejemplo la historia de Fedra e Hipólito que cuenta en la primera parte de la trilogía, concretamente, en el capítulo titulado “Teseo”⁵⁶, cuya fuente principal es *La vida de Teseo* de Plutarco. Puesto que el biógrafo griego no narra los detalles del mito de Fedra, el relato de éste en Schwab sigue principalmente al *Hipólito* euripídeo, hasta tal punto que comprende largos pasajes en estilo directo, adaptando literalmente los parlamentos del original griego. No obstante, también se detectan numerosas y significativas modificaciones frente a la tragedia griega, que revelan la influencia de Ovidio, Séneca y Racine, y de los poetas, dramaturgos y mitógrafos medievales y modernos anteriores a él. Veamos los detalles:

En primer lugar, Schwab advierte explícitamente que Fedra e Hipólito son de la misma edad. Ese motivo, que ya se intuye en las obras de Ovidio (*her.* IV) y Séneca, cobra particular importancia en Racine. En la obra francesa, el motivo de las edades se suma a un acusado parecido físico entre padre e hijo para motivar la incontrolable pasión de Fedra. Schwab elimina, pues, la intervención de Afrodita que había sido la responsable de toda la desgracia en la tragedia griega. De hecho, de las tres divinidades que intervienen en el *Hipólito* euripídeo (Afrodita, Ártemis, Poseidón), Schwab conserva únicamente al dios marino para que mande un terrible toro que espanta a los caballos de Hipólito. Al prescindir de las diosas Afrodita y Ártemis, también tiene que modificar el final de la tragedia: la nodriza descubre la verdad ante Teseo⁵⁷.

⁵⁵ Para los detalles de la composición, cf. Cristóbal López, “Prólogo a esta edición” (véase *supra*).

⁵⁶ “Teseo”, en Schwab, *Las más bellas leyendas...*, 2009, pp. 290-313. El mito de Fedra e Hipólito es narrado en las páginas 305-309.

⁵⁷ Esa motivación del amor de Fedra y la intervención de la nodriza serán retomados por Marbach en su *Hippolyt* (1846). Si bien opino que hay una influencia directa del relato de Schwab en la tragedia de Marbach, no puedo descartar tampoco que se tratara de desarrollos paralelos independientes, motivados por la ideología reinante de la época.

En su colección, Schwab refiere también sucesos que tuvieron lugar con anterioridad al mito de Fedra, como la llegada de Fedra a Atenas y su enlace con Teseo. Mientras que autores como Eurípides, Ovidio o Séneca nada o poco revelan al respecto⁵⁸, trata de casar las diferentes versiones preexistentes. Recoge el motivo tardo-medieval de que la joven Fedra acompaña a Ariadna en su fuga con Teseo⁵⁹, y lo inserta en las versiones clásicas, según las cuales Fedra no se casa con el héroe hasta varios años después de la estancia de éste en Creta⁶⁰. Cuenta que después de que Ariadna fuera raptada por Baco, Fedra continúa el viaje hasta Atenas, pero que a la muerte de su padre Minos regresa a Creta. Algún tiempo más tarde, Teseo, esperando que Fedra se parezca lo máximo posible a la amada perdida, le pide a Deucalión, otro hijo de Minos y ahora rey de Creta, la mano de Fedra. Vemos que Schwab elabora una motivación nueva y doble para el deseo de Teseo de casarse con Fedra: su gran amor por Ariadna y su amistad previa con Fedra. En cambio, no alude a ninguna alianza entre Atenas y Creta, que habría sido un motivo tan poco convincente como atractivo para sus lectores que aún abrazaban los ideales del Romanticismo.

⁵⁸ En Eurípides (*Hipólito*), el coro recuerda en su segundo estásimo (732-775) la llegada de Fedra a Atenas, en medio de un funesto presagio, pues se enlazaron las puntas trenzadas de las amarras, anunciando la muerte por ahorcamiento de la reina (752-762). El dato de que Fedra le es entregada a Teseo en el contexto de una alianza militar-política entre Creta y Atenas es proporcionado por Diodoro Sículo (IV 62,1) y Apolodoro (*bibl.* III 1,2; *epit.* I 17).

⁵⁹ Fedra no participa en esta fuga en ningún autor clásico (cf. Moya del Baño 1969, 23-25; Herter 1973, 1133). La idea de que Fedra huye junto a Ariadna es de origen tardo-medieval. Cf. Köhn 2003, 212.

⁶⁰ Según Diodoro y Apolodoro, la alianza entre Atenas y Creta y el matrimonio de Fedra con Teseo tienen lugar varios años después de la muerte del Minotauro y el abandono de Ariadna. En el drama alemán, la alianza y el enlace de Teseo y Fedra tendrán particular importancia en la tragedia de Schütz.

CAPÍTULO IV

OSWALD MARBACH: *HIPPOLYT* (1846)¹

Cuarenta años después de la traducción de von Schiller de la *Phèdre* de Racine (*Phädra*, 1805), se publicó la primera tragedia alemana original e independiente del mito: *Hippolyt*. Su autor, Oswald Marbach, muestra una gran preocupación por el teatro alemán del siglo XIX, así como un profundo conocimiento y verdadera admiración por el drama de la Antigüedad clásica.

IV.1. OSWALD MARBACH: VIDA Y OBRA

IV.1.1. LA VIDA DE OSWALD MARBACH²

“*Procura ser mejor persona para que el mundo llegue a ser mejor!*”
(Oswald Marbach)³.

Gotthard Oswald Marbach nació el 13 de abril de 1810 en Jauer (Jawor, Baja Silesia), hijo del predicador Carl Christian Heinrich Marbach. Recibió la primera educación en casa hasta que en 1821 ingresó en la academia caballerisca de Legnica. Allí se desarrollaron rápidamente su talento para las Matemáticas y su interés por la literatura grecorromana. Mostró especial predilección por las obras poéticas clásicas y ya en aquellos años tradujo largos pasajes de Homero, Sófocles y Anacreonte, de Terencio y Horacio.

A partir de 1828, estudió en la Universidad de Breslavia, primero Ingeniería, y pronto también Filosofía y Lógica. Al poco tiempo se trasladó a Halle, donde asistió a clases de Teología y Filosofía, Matemáticas y Ciencias Naturales. En 1831 obtuvo el título de doctor con su tesis titulada *Die Polbahnen des Hooke'schen Gelenks*. A continuación, trabajó como profesor de Matemáticas en el Instituto de Legnica, al tiempo que preparó su disertación para obtener el título de catedrático en la Facultad de Filosofía de Leipzig. Si su tesis doctoral versaba sobre un problema de Física Mecánica, en esta ocasión abordó un problema filosófico: *Omnes homines qui cives esse nolint*

¹ Al final de esta tesis, se encuentra una versión alemana de este capítulo.

² Cf. Brümmer 1906, 187 s.; Mück – Rautenberg 1985, 11-13; Fuchs 1890, 4-9 y 152-157.

³ La cita es recogida por Fuchs 1890, 123.

nefarie facere neque prae ceteris habere excusationem ullam philosophos qui otiosi ad rem publicam non accedant (1833).

Después trabajó como profesor de Filosofía, Matemáticas y Ciencias Naturales en la Universidad de Leipzig. Entre 1843 y 1845 fue profesor de Matemáticas en un instituto en la misma ciudad, hasta que fue nombrado censor central de toda la literatura política y científica, de las bellas letras y de la prensa diaria. Compaginó ese cargo con su trabajo como profesor de Tecnología y director del departamento físico-tecnológico de la Universidad. Poco después obtuvo el rango de catedrático honorario de Filosofía. En 1848, una vez abolida la censura, fue nombrado redactor jefe del diario real *Leipziger Zeitung*, donde trabajó hasta 1851. Dos años después (1853) fue miembro cofundador del banco *Allgemeine Renten-, Kapital- und Lebensversicherungsbank Teutonia*, siendo su director durante casi tres décadas. En 1864 tomó parte en la fundación del banco *Leipziger Hypothekenbank*. En 1844, Marbach se afilió a los francomasones de la logia “Balduin zur Linde” en Leipzig. Fue su director durante treintaidós años (1849-1862 y 1867-1885) y fue nombrado miembro honorífico de más de cincuenta otras logias⁴.

En reconocimiento a sus logros académicos, en 1851 Marbach fue nombrado consejero real de Sajonia, y en 1867 caballero de primera clase de la Orden del Mérito Real de Sajonia. Por sus trabajos poéticos, el rey Juan de Sajonia le concedió un anillo de brillantes, el rey Federico Guillermo IV de Prusia, la gran medalla de oro, y el emperador Francisco José de Austria, la gran medalla de oro del Arte y de las Ciencias. En 1881, para celebrar el 50º aniversario de la lectura de sus tesis doctoral, la Facultad de Filosofía de Halle-Wittenberg le concedió el título de *doctor honoris causa*.

En la vida privada de Marbach destaca sobre todo su relación con la actriz Rosalie Wagner (1803-1837⁵), la hermana mayor – y predilecta, probablemente⁶ – del compositor y director de orquesta Richard Wagner. Se casaron en octubre de 1836, pero apenas un año más tarde, Rosalie murió cinco días después de dar a luz a su hija.

La relación con Rosalie influyó de modo decisivo en la vida y el trabajo de Marbach, pues si hasta ese momento conocía el teatro solo desde la perspectiva del espectador/lector, su esposa le familiarizó también con el punto de vista de los actores y directores. Aparte de ello, en Rosalie, Marbach encontró un tipo de mujer

⁴ Para Marbach y la Francmasonería, cf. Fuchs 1890.

⁵ Para Rosalie Marbach, de soltera Wagner, cf. Glasenapp 1905, 258-261.

⁶ Cf. Glasenapp 1905, 261.

completamente nuevo e inusual para su siglo: instruida, emancipada e independiente. A través de ella conoció también a su hermano, con cuyos conceptos estéticos, años más tarde, Marbach descubriría no pocas coincidencias: “Al principio, apenas hubo relación entre ambos hombres, pero más tarde se encontraron en un determinado campo de trabajo, concretamente, el de la restitución artística del teatro; pues, si bien de forma independiente y por separado, ambos encontraron que la única vía para la resurrección del teatro consistía en la fusión del canto, la declamación y la música orquestal”⁷.

Dos años y medio después de la muerte de su primera esposa, en abril de 1840, Marbach se casó con la hija del comandante de artillería Scheffler. Su hijo, Carl Hans (1841-1905) seguiría el camino de su padre como autor y poeta.

Muchos de los francomasones marcaron su vida y su personalidad de las maneras más diversas, pues no solo fue alabado por sus admiradores y sus protegidos, sino que también se rodeó de un gran círculo de buenos y verdaderos amigos⁸. Estuvo en contacto también con Friedrich Nietzsche. El 3 de marzo de 1874, Marbach le envió al filósofo su tragedia *Shakespeare-Prometheus* y su traducción de la *Orestía* de Esquilo. Había leído *El nacimiento de la tragedia* (1872) y creía haber detectado no pocas coincidencias entre las ideas allí expresadas y las suyas propias⁹. Nietzsche le contestó en junio del mismo año, confirmando esas coincidencias en su concepción del teatro clásico y criticando el trato contemporáneo de las piezas antiguas¹⁰.

Los últimos años de Marbach se caracterizaron por la lucha entre un cuerpo enfermo y debilitado y una mente viva y activa. Aunque ya no pudo salir de su casa, siguió ocupándose en trabajos científicos y mostró gran interés por la actualidad socio-política y cultural-literaria, así como por los asuntos de la Francmasonería. El 24 de julio de 1890 sufrió un ictus cerebral, que causó su muerte cuatro días después.

En su trayectoria vital destacan la diversidad de sus actividades y los éxitos que logró en los ámbitos más dispares. Ello fue posible gracias a que Marbach disponía no solo de un extraordinario talento y un interés amplio y variado, sino también de un carácter severo, autocrítico, disciplinado, ambicioso y decidido, que le incitó a buscar constantemente la propia perfección. Como ya revela el lema de su vida que introduce este apartado, sus exigencias consigo mismo siempre superaron con mucho lo que esperó de otros. En el trato con los demás, le caracterizaron su tolerancia, paciencia e

⁷ Brümmer 1906, 188.

⁸ Para la relación de Marbach con sus hermanos francomasones, cf. Fuchs 1890, 146-151.

⁹ Nietzsche 1978, 398: carta de Marbach a Nietzsche, en Leipzig, a 3 de marzo de 1874.

¹⁰ Nietzsche 1986, 233 s.: carta de Nietzsche a Marbach, en Basilea, a 14 de junio de 1874.

indulgencia, así como su amabilidad y humor. Destacaré particularmente su espíritu abierto con respecto al pueblo judío. Frente a la opinión vigente de su época, defendió que también los judíos debieron de ser aceptados de buen grado como miembros de los francmasones¹¹. También con respecto a las mujeres, Marbach adoptó una postura excepcional, pues buscó y apreció el trato con mujeres instruidas e independientes¹².

IV.1.2. LA OBRA LITERARIA DE OSWALD MARBACH¹³

“El destino le ha deparado a Oswald Marbach una vida plena y rica, con gran fuerza creadora y las más altas capacidades intelectuales; solo así se explica que el lector se encuentre con una verdadera Bibliotheca Marbachiana que sorprende por sus distendidas dimensiones” (F. Fuchs)¹⁴.

Las dos características más llamativas de la obra literaria de Marbach son la larga duración de su actividad escritora (casi seis décadas)¹⁵ y la cantidad y variedad de los campos del saber que abordó. El autor fue plenamente consciente de las ventajas e inconvenientes inherentes a esa diversidad, pues afirma: “Como puede deducirse de mis escritos, me he diversificado mucho en mi actividad intelectual. De forma entremezclada he publicado obras filosóficas, filológicas, físicas, matemáticas, poéticas y de crítica literaria. Habría rendido más si me hubiese concentrado; pero estoy convencido de que no conviene restringir la mente a una única actividad, sino que hay que formarla del modo más variado posible”¹⁶. Aunque varios autores se hacen eco de la opinión de Marbach de que la diversificación hubiera afectado negativamente a la calidad de sus obras¹⁷, personalmente no comparto esa valoración: todos los escritos de

¹¹ Cf. Fuchs 1890, 123-128.

¹² Esa postura se manifiesta, por ejemplo, en los lectores (¡y lectoras!) que Marbach desea para sus escritos: “Muntere Jünglinge, welche gelegentlich zur Erholung Lexikon und Grammatik in den Winkel werfen und [...] in das Meer der Poesie sich stürzen, um die ambrosischen Glieder ihrer unsterblichen Seele im Geistesbade zu erquicken und zu stärken zum Kampfe mit der so langweiligen und doch so nötigen Gelehrsamkeit, und edle Frauen, die der schmutzigen Küche und dem langweiligen Salon entflohen sich sehnen einmal ihrer vollen Menschenwürde sich bewusst zu werden” (*Offener Brief an Herrn Keck* 1874, 4; el subrayado es mío).

¹³ Para la obra de Marbach, cf. Fuchs 1890, 9-12; Brümmer 1906, 188 s.; Mück – Rautenberg 1985, 11 s.

¹⁴ Fuchs 1890, 9 s.

¹⁵ La actividad literaria de Marbach comenzó como tarde en 1831. Cf. Fuchs 1890, 6.

¹⁶ La cita está recogida en Fuchs 1890, 6.

¹⁷ Cf. Brümmer 1906, 188: “Die Zersplitterung seiner Kräfte erklärte es auch, dass er doch nicht ganz die Höhe erreichte, die von seinem Streben erwartet werden durfte”. De modo parecido se expresa Mück – Rautenberg 1985, 11.

Marbach, tanto los científicos como los literarios, se caracterizan por el cuidado con el que se elaboraron su contenido y su forma y por su gran valor científico o literario.

A. OBRAS CIENTÍFICAS

Los primeros testimonios escritos de Marbach son tratados filosóficos¹⁸ y científicos¹⁹. Escribió también textos de índole socio-política y teológica acerca de la agitada situación contemporánea²⁰. Más tarde, sus trabajos científicos versaron sobre todo acerca de la Filología clásica²¹, historia y ciencia de la literatura²², y cuestiones de la Francomasonería²³.

B. OBRAS LITERARIAS

B.1. OBRAS POÉTICAS

El amor por la poesía y la actividad poética acompañaron a Marbach durante toda su larga vida. Entre sus escritos poéticos encontramos tanto obras líricas como dramáticas. Frente a sus obras científicas, se observa una incidencia mucho menor de

¹⁸ *Gedächtnissrede auf Benedikt von Spinoza*, Halle, 1831; *Omnes homines qui cives esse nolint nefarie facere neque prae ceteris habere excusationem ullam philosophos qui otiosi ad rem publicam non accedant*, 1833; *Schelling, Hegel, Cousin und Krug: Erörterungen auf dem Gebiete der Philosophie*, Leipzig, Wigand, 1835; *Lehrbuch der Geschichte der Philosophie in zwei Bänden* Vol. 1: *Geschichte der Griechischen Philosophie*. Vol. 2: *Geschichte der Philosophie des Mittelalters*, Leipzig, O. Wigand, 1838-41.

¹⁹ *Die Polbahnen des Hooke'schen Gelenks*. Inaugural-Dissertation der philosophischen Facultät zu Jena zur Erlangung der Doctorwürde, 1831 (Berlín, Ernst & Korn, 1880); *Populäres physikalisches Lexikon oder Handwörterbuch der gesamten Naturlehre für den Gebildeten aus allen Ständen*, 5 volúmenes, Leipzig, Wigand, 1833-1838; *Geometrische Formenlehre. Zum Gebrauch auf Schulen und zum Selbstunterricht*, Leipzig, Hinrichs, 1846; *Katechismus der Naturlehre*, Traducción del *Guide to scientific knowledge* de E. C. Brewer, 1855. Su gran talento matemático se manifiesta también en las *Grundtafeln für Sterbe- und Krankenkassen berechnet von Dr. Marbach*, 1839 (publicadas en *Programm der Realschule zu Potsdam 1893*, Potsdam, E. Stein, 1893).

²⁰ “Aufruf an das protestantische Deutschland wider unprotestantische Umtriebe”, Leipzig 1838-39; “Gegenwart und Zukunft der christlichen Religion” en *Jahreszeiten*, primavera de 1839; “Was ist Pressfreiheit?”, 1848; “Die Münchener Übereinkunft vom 27. Februar 1850”; “Das Jubiläum der Universität Leipzig nach 450-jährigem Bestehen”, 1859.

²¹ *Griechisches Wörterbuch zu Xenophons Feldzug nach Oberasien*, Leipzig, 1834; *Offener Brief an Herrn Keck*; Leipzig, C. G. Naumann, 1874; *Dramaturgie des Aristoteles*, Leipzig, Fries, 1861.

²² *Über moderne Literatur. In Briefen an eine Dame*. 3 volúmenes, Leipzig, Hinrichs, 1836-38; *Bericht über literarische Leistungen im Königreiche Sachsen lebender Schriftsteller während der Jahre 1847-1867*, Leipzig, Giesecke und Devrient, 1867; *Dramaturgische Blätter. Beitrag zur Wiedererhebung dramatischer Kunst in Deutschland*, Leipzig, Kreysing, 1870 (se trata de una colección de conferencias y ensayos sobre el arte dramático desde la Antigüedad clásica hasta el siglo XIX, escritos y dictados por Marbach entre 1865 y 1869); *Goethes Faust, Theil I und II erklärt*, 1881. Hay que mencionar aquí también el drama satírico *Shakespeare-Prometheus* (1874), que debe entenderse como una crítica de los investigadores, críticos y traductores de Shakespeare.

²³ Pertenece a este ámbito una colección de sus discursos y conferencias que pronunció como director de la logia Balduin zur Linde; deben mencionarse también unas agendas para los tres grados de la logia y los apuntes de las clases que impartió dentro de la congregación. Para los tratados científicos de Marbach en torno a la Francomasonería, cf. Fuchs 1890, 138-143.

los temas socio-políticos contemporáneos, pues las referencias a la actualidad se limitan al ámbito cultural-literario. La cuidada forma de sus composiciones poéticas está inspirada en los clásicos grecorromanos y alemanes, mientras que el contenido combina elementos del Romanticismo con los gustos y las exigencias del hombre ilustrado.

B.1.1. Piezas líricas

Pocos años después de haber leído y traducido a los poetas griegos y latinos, Marbach publicó, bajo el pseudónimo “Silesius Minor”, dos colecciones poéticas cuyo contenido y forma emulan los modelos de la Antigüedad clásica: *Gnomen (Gnomos)*, 1832)²⁴ y *Gedichte (Poemas)*, 1838)²⁵. Poco tiempo después de la muerte de su primera esposa publicó un ciclo de sonetos que destaca por la fuerza e inmediatez de las emociones que trasmite: *Buch der Liebe (El libro del amor)*, 1839)²⁶. El mismo año apareció también la corona de sonetos *Unsterblichkeit (Inmortalidad)*²⁷. Siguiendo la costumbre de su siglo, Marbach contribuyó también a la conservación y recuperación del legado legendario nacional: Su traducción al alto alemán del *Nibelungenlied (El cantar de los Nibelungos)*, publicada en 1840, tuvo gran éxito y fue repetidas veces reeditada²⁸. Después compuso sobre todo poemas religiosos (dedicados a sus hermanos francomasones)²⁹ y patrióticos³⁰.

B.1.2. Piezas dramáticas

Los trabajos teatrales de Marbach son tanto de naturaleza trágica como cómica, y conviene distinguir entre trabajos originales y adaptaciones o traducciones libres.

B.1.2.1. Trabajos originales

Tragedias: Los primeros dramas originales de Marbach son de naturaleza trágica (1836-1866). No he podido averiguar ningún modelo concreto para su obra primigenita *Papst und König oder Manfred der Hohenstaufe* (1836)³¹. Las demás piezas tienen

²⁴ *Gnomen (Denksprüche in Hexametern und Distichen)*, Leipzig, J. F. Kuhlmen, 1832.

²⁵ *Gedichte*, Leipzig, O. Wigand, 1838.

²⁶ *Buch der Liebe*, Leipzig, Georg Wigand, 1839.

²⁷ *Unsterblichkeit in Jahreszeiten*, Frühling 1839.

²⁸ Reeditado recientemente: Gotthard O. Marbach, *Das Nibelungenlied*, Múnich, Hugendubel, 2006.

²⁹ *Johannes*, Leipzig, C. G. Naumann, 1856; *Lenz und Liebe. Lyrische Gedichte über Natur und Liebe*, Leipzig, Zechel, 1877; *Licht und Leben*, Leipzig, Zechel, 1883.

³⁰ *Das Halljahr Deutschlands*, Berlin, 1870; *Deutschlands Wiedergeburt*, 1871.

³¹ *Papst und König oder Manfred der Hohenstaufe*. Trauerspiel in fünf Aufzügen (1836), Leipzig, Reclam, 1875.

títulos y argumentos de Eurípides (*Hippolyt*, 1846 y *Medeia*, 1858)³² y de Shakespeare: *Brutus und Cassius* (1860), *Antonius und Cleopatra* (1861)³³, *Coriolanus* (1866)³⁴.

Comedias: Entre 1864 y 1874 vieron la luz también tres obras de contenido cómico. En las primeras dos, Marbach trata de imitar la forma del drama satírico griego. Su *Proteus. Ein Satyrspiel* (1864)³⁵ es descrito como “obra original, concebida en la línea artística del drama satírico antiguo, ya que combina la comicidad más desenfadada con el *patos* trágico más elevado”³⁶. Tres años más tarde, publicó *Herodes* (1867)³⁷, que imita la comedia griega tanto en su forma como en su finalidad: “La composición recrea la muerte de Herodes, para expresar satíricamente unas duras críticas de la sociedad contemporánea. La forma sigue la comedia antigua, y se integra en el ciclo *Weltuntergang* (*Hundimiento del mundo*), que de este modo se convierte en tetralogía, siendo su última parte y asumiendo la función del drama satírico”³⁸.

También el drama mágico-fantástico-satírico *Shakespeare-Prometheus* (1874)³⁹ sigue muy de cerca a la tradición clásica del drama satírico. Sin embargo, el argumento es de índole moderna, particularmente de crítica literaria, en la línea de los dramas de August von Platen⁴⁰. Shakespeare es identificado con Prometeo como el titán que reta a su creador, tratando de imitarlo o incluso aventajarlo⁴¹. De este modo acarrea sobre sí la ira y el castigo del dios y es encadenado a una roca junto a la boca del Infierno. Allí debe aguantar la visita de “una variopinta chusma infernal”⁴², que no son sino los traductores, comentaristas y críticos decimonónicos de su obra. Finalmente, un fuerte terremoto hace desaparecer la roca y el poeta en el mar.

³² *Hippolyt*, Leipzig, O. Wigand, 1846; *Medeia*, Leipzig, Lorck, 1858.

³³ *Brutus und Cassius*, Leipzig, 1860; *Antonius und Cleopatra*, Leipzig, 1861. Estas dos tragedias conforman, junto a la adaptación *Julius Cäsar* (1860), la trilogía *Ein Weltuntergang* (publicada: Leipzig, C. G. Naumann, 1861).

³⁴ *Coriolanus*, Leipzig, C. G. Naumann, 1866. Para el *Coriolanus* de Marbach, cf. M. Brunkhorst, *Shakespeares „Coriolanus“ in deutscher Bearbeitung*, Berlín, Walter de Gruyter, 1973, pp. 82-95.

³⁵ *Proteus. Ein Satyrspiel*, Leipzig, 1864. Para la confección y el contenido de *Proteus*, cf. *Die Oresteia des Aeschylos* 1874, 267-270: “Zur Helden-Sage der Oresteia”.

³⁶ “Mitteilungen des Naumann-Verlages” en *Die Oresteia des Aeschylos* 1874, 436.

³⁷ *Herodes. Ein Lustspiel*, Leipzig, 1867.

³⁸ “Mitteilungen des Naumann-Verlages” en *Die Oresteia des Aeschylos* 1874, 437.

³⁹ *Shakespeare-Prometheus. Phantastisch-satirisches Zauberspiel vor dem Höllenrachen*, Leipzig, C. G. Naumann, 1874.

⁴⁰ Bartels 1924, 281. Para el lugar del *Shakespeare-Prometheus* en la recepción de Shakespeare, cf. T. Hoenselaars, “Between Heaven and Hell: Shakespearian Translation, Adaptation, and Criticism from a Historical Perspective”, *Yearbook of English Studies* 36, 1 (2006), pp. 50-64, especialmente 51.

⁴¹ La identificación de Shakespeare con el titán griego ya se puede encontrar en Goethe, que escribió en 1771 en su discurso para conmemorar el “Día de Shakespeare”: “er wetteiferte mit dem Prometheus, bildete ihm Zug vor Zug seine Menschen nach, nur in kolossalischer Größe” (J. W. von Goethe, *Schriften zur Kunst in Werke*, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Múnich, DTV, 1998, Vol. 12, p. 227).

⁴² *Shakespeare-Prometheus* 1874, “personajes”.

B.1.2.2. Adaptaciones

Entre 1839 y 1883, Marbach adaptó una serie de dramas griegos y de Shakespeare para el teatro alemán. Las primeras obras fueron la *Antigona* de Sófocles *Antigone* (1839)⁴³ y *Der Reichthum des Aristophanes* (1846)⁴⁴. Entre 1854 y 1858 publicó una colección de adaptaciones alemanas de todas las tragedias conservadas de Sófocles⁴⁵. Su *Agamemnon* (1860) fue agotado por el propio Marbach poco después de su publicación para evitar la mayor difusión de la obra⁴⁶. A continuación, Marbach trabajó sobre cuatro tragedias de Shakespeare: *Julius Cäsar* (1860)⁴⁷; *Othello, der Mohr von Venedig* (1864)⁴⁸; *Romeo und Julia* (1867)⁴⁹, *Hamlet* (1874)⁵⁰.

Casi diez años después de su intento de reconstruir el drama satírico que la cierra, Marbach se ocupó en la *Orestía* de Esquilo: *Die Oresteia des Aeschylus* (1874)⁵¹. En ella ofrece no solo una cuidada adaptación de las tres tragedias que la componen, sino también un amplio comentario de las mismas. La mayor alabanza le llegó por parte del filólogo y filósofo Nietzsche: “y en ambos aspectos [traducción y comentario] todavía no he conocido nada mejor, ni mucho menos por parte de los filólogos”⁵². Casi otros diez años más tarde, Marbach publicó una edición conjunta de las siete tragedias conservadas del primer gran dramaturgo ático: *Aeschylus' Tragödien* (1883)⁵³.

B.2. ESCRITOS EN PROSA

Siendo Marbach un autor tan prolífico y polifacético no es de extrañar que fuera activo y productivo no solo en el ámbito de la poesía, sino también en el de la prosa. En su relato *Der Pietist* (1839)⁵⁴, compuesto poco después de la muerte de Rosalie, describe el final repentino y dramático de un matrimonio armónico y feliz. El año

⁴³ *Antigone*. Ein Trauerspiel, Leipzig, Hinrichs, 1839.

⁴⁴ *Der Reichthum des Aristophanes*. Im Versmaße des Originals, Leipzig, O. Wigand, 1846.

⁴⁵ *Sophokles*. Deutsch von Oswald Marbach, Leipzig, Senf, 1868.

⁴⁶ En su *Offenen Brief an Herrn Keck* 1874 explica: “weil ich mit meiner Übersetzung, die noch von der landläufigen Philologenauffassung beeinflusst war, nicht zufrieden war” (p. 8).

⁴⁷ *Julius Cäsar*. Tragödie nach Shakespeare, Leipzig, C. G. Naumann, 1860.

⁴⁸ *Othello, der Mohr von Venedig*. Tragödie nach Shakespeare, Leipzig, C. G. Naumann, 1864.

⁴⁹ *Romeo und Julia*. Tragödie nach Shakespeare, Leipzig, C. G. Naumann, 1867.

⁵⁰ *Hamlet*. Tragödie nach Shakespeare, Leipzig, C. G. Naumann, 1874.

⁵¹ *Die Oresteia des Aeschylus*. Deutsche Nachdichtung und Erklärung, Leipzig, C. G. Naumann, 1874.

⁵² Nietzsche 1986, 229: carta de Nietzsche a R. Wagner, en Basilea, a 20 de mayo de 1874.

⁵³ *Aeschylus Tragödien*. Deutsche Nachdichtung von Oswald Marbach, Stuttgart, G. J. Göschen, 1883.

⁵⁴ *Der Pietist en Jahreszeiten*, Frühling 1839.

siguiente publicó el relato *Die Dioskuren* (1840)⁵⁵. El título alude a un fenómeno natural, que Marbach aprovecha para transmitir sus críticas de la sociedad moderna⁵⁶.

Los demás escritos en prosa de Marbach están estrechamente vinculados con su actividad editorial: Entre 1838 y 1848 fue editor y autor de los *Volksbücher*⁵⁷. Muy del gusto de la época, se trata de unos cuadernos pensados para el pueblo llano, en los que se recogen relatos y leyendas nacionales y europeos de los siglos V a XVI, ora como traducción, ora como adaptación o recreación libre. Simultáneamente, Marbach editó la revista literaria trimestral *Jahreszeiten*⁵⁸, en la que pudo publicar numerosas creaciones propias. En 1874, nuestro autor fundó la revista francmasona *Am Reissbrett*⁵⁹, siendo él mismo su editor y redactor jefe en los años siguientes.

IV.2. MARBACH Y LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA

IV.2.1. LA TRADICIÓN CLÁSICA EN LA VIDA Y OBRA DE MARBACH

“Todo avance verdadero comienza con la mirada hacia atrás” (Oswald Marbach)⁶⁰.

La vida y obra de Marbach muestran claramente su gran interés y fascinación por la Antigüedad clásica. Aunque se trata de un rasgo compartido por la mayoría de los filólogos y autores de su época, Marbach se distinguió de ellos por su particular actitud frente a las obras clásicas, pues combinó una sentida veneración del drama griego con su gran preocupación por el teatro contemporáneo. Consciente de sus deberes como adaptador y de sus derechos como poeta original, consiguió un tratamiento autónomo y original del material legado. Es éste un rasgo característico de los autores de su generación, que, superada la tímida admiración de los modelos clásicos, se acercaron a éstos con más libertad, independencia y confianza en su propia capacidad creadora.

⁵⁵ *Die Dioskuren*. Novelle von G. O. Marbach, Leipzig, Wienbrack, 1840.

⁵⁶ El título hace referencia al fenómeno de los fuegos de San Telmo, que, cuando se presentan de forma pareada, son comparados por Plinio el Viejo con los hermanos de “Helena” (nombre que se da al fenómeno si se presenta de forma singular). Cf. *Naturalis historia* II 37 y 101. De los fuegos de San Telmo, Marbach habla también en *Die Oresteia des Aeschylus* 1874, 193-195.

⁵⁷ *Volksbücher*, Leipzig, O. Wigand, 1838-1848 (53 volúmenes). Para el contenido, la impresión y la distribución de los libros así como su acogida por parte del público, cf. Mück – Rautenberg 1985, 6-10.

⁵⁸ Se editaron cinco entregas de la revista (Leipzig, Hinrichs, 1839-1840).

⁵⁹ *Am Reissbrett. Monatliche Zeitschrift der Freimaurerlogen Minerva zu den drei Palmen und Balduin zur Linde in Leipzig, Archimedes zu den drei Reissbretern in Altenburg, Archimedes zum ewigen Bunde in Gera und Karl zum Rautenkranz in Hildburghausen.*

⁶⁰ *Aeschylus Tragödien* 1883, V.

El elevado dominio que Marbach tenía del latín y del griego clásico se deduce del hecho de que ya en el instituto tradujo poemas griegos y latinos, que editó un diccionario griego, adaptó gran número de dramas griegos y publicó un resumen-estudio de la teoría dramática de Aristóteles: *Dramaturgie des Aristoteles* (1861).

A ello se sumaron unos avanzados conocimientos de la geografía, historia, literatura, filosofía, sociedad y política de la Antigüedad clásica. Destacaré sobre todo su particular relación con el drama griego: Marbach no solo había leído todas las tragedias conservadas de Esquilo, Sófocles y Eurípides en lengua griega, sino que también estaba familiarizado con cuestiones formales de la poética dramática y con los aspectos prácticos de la puesta en escena⁶¹. En sus estudios y tratados filológicos, nuestro autor procedió siempre con la misma precisión y minuciosidad que caracterizaban también sus trabajos científicos⁶².

Pero la relación de Marbach con la Antigüedad Clásica no se quedó en el dominio de sus lenguas y unos avanzados conocimientos históricos. Los trabajos de Marbach, tanto los de naturaleza filológica como los poéticos, demuestran también una profunda y sentida comprensión del mundo antiguo, que le permitió no solo el estudio pasivo, sino también la recreación activa del mismo. Se podría decir que no solo escribió como los autores antiguos, sino que también logró pensar y sentir como ellos⁶³.

Mientras que la Antigüedad clásica es solo uno más de los muchos campos temáticos que aborda en sus tratados científicos, en sus trabajos poéticos (particularmente, los dramáticos), en cambio, se demuestra un claro dominio de las formas y argumentos clásicos. En este sentido, no solo sus adaptaciones, sino también la gran mayoría de sus obras originales (ocho de nueve) guardan una estrecha relación con la Antigüedad clásica. Junto a las tragedias *Hippolyt* y *Medeia*, mencionaré

⁶¹ Cf. “Ausführliche Erläuterung”, en *Der Reichthum des Aristophanes* (1846); *Dramaturgie des Aristoteles* (1861); “Einführende Abhandlung: Die Griechische Tragödie und Sophokles” y “Erklärende Anmerkungen in alphabetischer Reihenfolge”, en *Sophokles* (1868); *Dramaturgische Blätter* (1870), 35-64: “Das Staatstheater zu Athen”, 135-154: “Wiedergeburt der dramatischen Kunst durch die Musik”, 155-192: “Über die Wiedergeburt dramatischer Kunst; mit Bezugnahme auf Aeschylus *Oresteia*”; *Offener Brief an Herrn Keck* (1874); “Erklärung”, en *Die Oresteia des Aeschylus* (1874); “Zur Verständigung” en *Aeschylus Tragödien* (1883).

⁶² Véase, por ejemplo su “Erklärung” de la *Oresteia*: Su análisis sigue el orden de las escenas dramáticas, incluye frecuentes indicaciones de los versos o términos griegos en cuestión y junto a los tres grandes trágicos atenienses, incluye también referencias a Homero, Heródoto, Aristóteles, Hesíodo, algunos físicos y Pausanias. Marbach cita siempre en traducciones propias y en el caso de términos o pasajes dudosos o ambiguos incluye el texto original griego entre paréntesis.

⁶³ De parecido modo se expresa Nietzsche: “Ich weiß kaum einen andern Menschen noch und gewiß keinen jetzt lebenden Philologen, der in einem so tiefen und natürlichen Verhältniß zur antiken Tragödie stünde wie Sie”. (Nietzsche 1986, 234: carta de Nietzsche a Marbach, en Basilea, a 14 de junio de 1874) y “Er [Marbach] ist einer der ganz wenigen, welche mit einer natürlichen Not und Liebe an der alten Tragödie hängen”. (ibid., 229 s.: carta de Nietzsche a R. Wagner, en Basilea, a 20 de mayo de 1874).

especialmente el *Proteus*, en el que trata de recrear el modelo perdido con la mayor fidelidad posible, tanto formal como argumental: “Por cierto, para la composición del drama he intentado partir de los indicios que se encuentran en las tragedias de Esquilo. Para hacerme una idea del género literario del ‘drama satírico’ me he regido por el único drama satírico clásico que conservamos: el *Cíclope* de Eurípides”⁶⁴.

IV.2.2. LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA Y EL TEATRO DEL SIGLO XIX

El drama fue una constante en la actividad literaria de Marbach, acompañándole durante más de cuatro décadas. Como acabamos de ver, le dedicó no solo tratados literario-teatrales, sino que también compuso gran cantidad de creaciones dramáticas.

Repetidas veces, Marbach acusó el “lamentable estado de nuestra poesía dramática y el hundimiento de nuestra representación teatral”⁶⁵. Los dos primeros tratados de sus *Dramaturgische Blätter* versan sobre las causas internas⁶⁶ y externas⁶⁷ de la decadencia del teatro actual, y gran parte de su actividad literaria y poética corresponde a su intento de remediar esa situación.

El autor concebía solo dos posibles vías para recuperar la calidad artística de las representaciones teatrales: la “fusión de canto, declamación/poética y música orquestal”⁶⁸ por un lado, y la creación de un “repertorio adecuado a la época y sus exigencias artísticas”⁶⁹, por otro. Con respecto a esto último, advierte Marbach: “Ello no puede hacerse con un grupo de piezas nuevas, ya que las obras artísticas no pueden fabricarse, sino que tiene que procurarse mediante la regeneración de las obras dramáticas preexistentes, que conforman el inventario de la cultura humana”⁷⁰. En concreto, se refiere a los dramas clásicos griegos, que desde comienzos del siglo XIX gozaron de un grande y renovado interés entre los dramaturgos y el público alemanes.

⁶⁴ *Die Oresteia des Aeschylus* 1874, 268.

⁶⁵ *Dramaturgische Blätter* 1870, 3.

⁶⁶ Cf. *Dramaturgische Blätter* 1870, 15-64. Marbach apunta cuatro razones internas para el decaimiento de las representaciones teatrales durante la primera mitad del s. XIX: los directores y actores ya no respetan ni siguen el texto poético ni se esfuerzan por reconocer y aplicar las indicaciones e ideas del dramaturgo; el actor ya no intenta comprender al personaje concreto que interpreta, sino que lo entiende como un determinado tipo general y así lo representa; el afán por una representación lo más realista y verosímil posible choca con las condiciones físicas del escenario y el atrezzo y con la razón y forma de ser más propias del teatro (unión de arte e ilusión); a menudo, las representaciones ya no se rigen por cuestiones estético-artísticas, sino meramente económicas.

⁶⁷ “Äußere Gründe des Verfalls der Bühne der Gegenwart. Rede im Leipziger Schriftstellerverein am 5. Februar 1866” (*Dramaturgische Blätter* 1870, 65-102). Marbach critica que la escena del s. XIX ya no colabora en la perfección y exaltación del código ético-moral, ni en la difusión del buen gusto artístico.

⁶⁸ Cf. *Dramaturgische Blätter* 1870, 135-154.

⁶⁹ *Dramaturgische Blätter* 1870, 160.

⁷⁰ *Dramaturgische Blätter* 1870, 160.

Mas Marbach censuró la manera (demasiado libre y despreocupada, según él) en que los traductores, actores y directores artísticos trataban las piezas clásicas, adaptándolas a sus propias necesidades⁷¹. Una y otra vez insistió en que: “Si queremos que el teatro alemán vuelva a mejorarse, debemos sustituir la adaptación mecánica de las obras maestras antiguas por el renacimiento orgánico de las mismas. Partiendo de los motivos artísticos legados, que poseen un valor eterno, debemos crear una obra dramática nueva, independiente y adaptada a nuestros tiempos”⁷².

IV.2.3. MARBACH: ADAPTACIONES Y CREACIONES ORIGINALES A PARTIR DE DRAMAS CLÁSICOS

Ese “renacimiento orgánico” era precisamente lo que Marbach pretendió con su propia producción literaria. Del listado de sus piezas dramáticas, podemos deducir que para ello consideró particularmente aptas las tragedias de Esquilo y Sófocles, y también, aunque en menor medida, los dramas de Eurípides, Aristófanes y Shakespeare. Se observa un acusado predominio de las “adaptaciones” (dieciocho dramas) sobre las “creaciones originales” (nueve). Deduzco que Marbach vio en la adaptación la forma más adecuada y más segura para su ambicioso propósito.

El verdadero valor y belleza de sus adaptaciones dramáticas solo se descubren en comparación con el modo de traducir habitual de su época. Veamos los detalles: El traductor se esfuerza por volcar el original con la mayor fidelidad posible en otra lengua. Sigue lo más estrechamente posible el léxico, la sintaxis y gramática y – en el caso de las obras poéticas – el metro del original. En sus trabajos científicos hemos conocido a Marbach como un traductor concienzudo y cuidadoso⁷³, de modo que sabemos que estaba perfectamente capacitado para traducciones fieles y literales. Pero aunque este tipo de traducción le pareció el más adecuado y el más deseable en el ámbito científico, pronto se distanció de la traducción literal de obras poéticas⁷⁴, muy difundida entre sus contemporáneos⁷⁵. Esas traducciones se caracterizan por su “literalidad y exactitud en el texto y en la recreación del metro antiguo” y por su afán de

⁷¹ Cf. *Dramaturgische Blätter* 1870, 160 s.

⁷² *Dramaturgische Blätter* 1870, 161.

⁷³ Procura una traducción lo más fiel posible en *Katechismus der Naturlehre*. Con respecto a su *Geschichte der Griechischen Philosophie* advierte: “Die Übersetzung erschien mir aber als die kürzeste und schärfste Interpretation” (*Geschichte der Griechischen Philosophie* 1838, VI s.). En la *Dramaturgie des Aristoteles*, frecuentemente reproduce el texto griego junto a una traducción alemana propia.

⁷⁴ Poco tiempo después de su publicación, Marbach se distanció de su traducción del *Agamemnon*, por considerarla demasiado literal. Cf. *Offener Brief an Herrn Keck* 1874, 8.

⁷⁵ Cf. Flashar 1991, 82-109: “Griechische Tragödie für das Bildungsbürgertum des 19. Jahrhunderts”.

“hacer reconocible la lengua griega en la construcción gramatical alemana”⁷⁶. Marbach condena este tipo de traducciones, que únicamente podrían tener algún valor para el aprendizaje de la lengua griega, en cuanto que no son respetuosas con la lengua alemana ni útiles para la perfección de la misma, a la vez que dificultan la comprensión del argumento⁷⁷. Creía que en absoluto eran útiles o válidas para la pretendida recuperación artística de los textos antiguos para la escena moderna⁷⁸.

Tras hacer unas primeras traducciones extremadamente fieles y literales en su adolescencia, Marbach alcanzó pronto el conocimiento, la madurez y la autonomía necesarios para convertir los dramas antiguos en obras propias y modernas, conservando y potenciando toda su fuerza y grandeza. Sus adaptaciones de obras de Esquilo, Sófocles y Shakespeare ya no pueden entenderse como “traducciones” *sensu stricto*. El propio Marbach, aunque habla eventualmente de “traducciones” (Übersetzungen)⁷⁹ o de “translaciones” (Übertragungen)⁸⁰, habitualmente las denomina “adaptaciones” (Nachdichtungen)⁸¹, “recreaciones” (Nachbildungen)⁸², “adaptaciones para la escena” (Bearbeitungen für die Bühne)⁸³ o “adaptaciones alemanas” (deutsche Bearbeitungen)⁸⁴. Llama su *Antigone* una “adaptación libre” (freie Bearbeitung) e insiste en que no se trata de una simple traducción de la obra sofoclea⁸⁵.

Marbach resume su particular visión de los deberes y derechos del poeta adaptador con las siguientes palabras: “Para traducir a un poeta hay que ser un poeta; [...] Pero si el traductor ha de ser un poeta, pues entonces tiene no solo deberes que cumplir sino también derechos que reivindicar. Su predecesor le proporciona la materia, los motivos artísticos; pero la forma, la realización de los motivos en su propia lengua, es su labor más propia”⁸⁶. Es decir, en sus adaptaciones, buscó no tanto reflejar con exactitud las palabras, la gramática o el metro griegos, cuanto recrear el contenido, y

⁷⁶ Flashar 1991, 82.

⁷⁷ Cf. *Dramaturgische Blätter* 1870, 193-195.

⁷⁸ Cf. *Dramaturgische Blätter* 1870, *varia*.

⁷⁹ Übersetzungen: *Dramaturgische Blätter*; *Sophokles*; *Die Oresteia des Aeschylos*.

⁸⁰ Übertragungen: *Shakespeare-Prometheus*.

⁸¹ *Aeschylos Tragödien*.

⁸² *Dramaturgische Blätter*.

⁸³ *Dramaturgische Blätter*.

⁸⁴ *Die Oresteia des Aeschylos*.

⁸⁵ *Antigone* 1839, VIII: “Ich habe nur deswegen den Namen des griechischen Dichters auf dem Titel nicht genannt, um bei keinem Leser die Erwartung zu erregen, daß er hier eine Übersetzung finden werde, und um die Anforderungen der Kritiker an eine Übersetzung von meiner freien Bearbeitung abzulehnen”.

⁸⁶ *Dramaturgische Blätter* 1870, 200.

sobre todo la hermosura, del modelo⁸⁷: “Convertir la obra maestra de la poesía griega en una obra maestra del arte de la palabra y de la versificación alemana, ése fue mi propósito”⁸⁸.

Debemos pensar que su propósito principal fue el de recuperar las tragedias de Esquilo y Sófocles en toda su hermosura y resplandor para salvar la escena alemana venida a menos. Las tragedias de Eurípides, en cambio, parece juzgarlas como menos importantes o menos apropiadas para su particular fin. No obstante, Marbach se inspiró en nada menos que dos tragedias del más joven de los grandes trágicos atenienses para hacer sendas creaciones originales. Ello se debió a dos causas, principalmente, estrechamente relacionadas entre ellas: por un lado, Marbach valoró las piezas de Eurípides como inferiores a las de Esquilo y Sófocles (se trata de la opinión común de su época), y por otro, tuvo una mayor confianza en su propia capacidad artística⁸⁹.

Tanto por su carácter especial dentro de los dramas con modelo griego, como por su datación relativamente temprana, considero las tragedias *Hippolyt* y *Medeia* como experimentos o ensayos de diferentes tipos o grados de reescritura⁹⁰. Un tercer argumento viene a apoyar esta hipótesis: Mientras que el *Hippolyt* muestra una gran dependencia de la tragedia homónima de Eurípides (estructura, motivos, caracteres), *Medeia* ya solo comparte el título con las versiones preexistentes.

IV.3. LA TRAGEDIA *HIPPOLYT* (1846) DE OSWALD MARBACH

Marbach compuso la tragedia *Hippolyt*, que debe considerarse la primera versión dramática independiente en lengua alemana del mito de Fedra.

⁸⁷ Cf. sus advertencias acerca de sus adaptaciones de las tragedias de Sófocles (*Sophokles* 1868, XXIV) y la Orestía (*Die Oresteia des Aeschylus* 1874, III s.).

⁸⁸ *Antigone* 1839, VIII.

⁸⁹ Advertiré que después de la muy temprana adaptación de la *Antigone*, Marbach se ocupa de los tres grandes tragediógrafos atenienses en orden inverso al estrictamente cronológico: Eurípides, Sófocles, Esquilo. Personalmente, interpreto ese dato como un indicio y reflejo de la consideración y veneración que sentía por cada uno de estos autores.

⁹⁰ Esa misma división tripartita – “adaptación” y dos grados distintos de “creación original” – detecta Brunkhorst 1973 en las versiones de Marbach de los dramas de Shakespeare. Las tragedias *Julius Cäser*, *Othello*, *Romeo und Julia* y *Hamlet* (1860-1874) pertenecen al primer grado, ya que tanto su contenido como su forma siguen muy de cerca a los correspondientes modelos ingleses. Una posición intermedia ocupa el *Coriolanus* (1866), una creación nueva, en la que aún entrevemos el original de Shakespeare (cf. Brunkhorst 1973, 83). De forma prácticamente independiente del modelo inglés se componen los dramas *Brutus und Cassius* y *Antonius und Cleopatra* (1860 y 1861). Si observamos las fechas de composición de estas obras, vemos que, al igual que en el caso de las tragedias griegas, después de varios intentos de creación original, Marbach optó por una adaptación más fiel.

IV.3.1. RESUMEN DE LA TRAGEDIA

Prefacio: Marbach antepone a su tragedia un breve prefacio (de apenas una página de extensión), en el que esboza la vida del héroe ático Theseus. Cuenta su victoria sobre el Minotauro, aquel monstruo “*fruto del amor antinatural de Pasífae*”, el rapto y abandono de Ariadna (la cual acaba por convertirse en amante de Baco), y su unión con la amazona Antiope, “*con la que engendró a un hijo: Hipólito*”. La última frase del prefacio describe el lugar y la función de Phädra en la agitada trayectoria vital del héroe: “*A la muerte de Antíope, Teseo se casó con Fedra, una hermana pequeña de Ariadna, a la que él había abandonado*”.

Acto I: Hippolyt y su amigo Antiphos vuelven de caza. Su conversación gira en torno a los siguientes tres temas: el desprecio de Hippolyt de la diosa Afrodita, la prolongada ausencia de Theseus y el preocupante estado de salud de Phädra. Hippolyt intuye la verdadera causa de su mal, el amor de Phädra por él, por lo que quiere abandonar el palacio bajo el pretexto de buscar a su padre (I 1). En la siguiente escena asistimos a una conversación entre Phädra y su nodriza Philine, a lo largo de la cual ésta consigue sonsacarle a aquella las causas de su extraña enfermedad: se confirman las sospechas de Hippolyt. Horrorizada, Philine abandona la habitación, mientras que Phädra ve su única salvación en la muerte voluntaria (I 2).

Acto II: Dispuesta a morir, aparece con un puñal en la mano. Pero Philine logra impedir la funesta acción (II 1). La nodriza ha cambiado de opinión y ahora piensa que Phädra debería luchar por su amor. Al punto sale de la habitación para hablar con el joven. Phädra se queda a solas, aún más decidida a quitarse la vida (II 2). Pero nuevamente desiste de su propósito cuando ve que Hippolyt se le acerca (II 3). Éste todavía no ha hablado con la nodriza y viene a despedirse de Phädra. Recordándole su buena relación de antaño e insinuando incluso sus propios sentimientos, quiere averiguar la verdadera causa de su enfermedad. Ella supera la prueba con gran virtuosismo, pues le hace entender no solo lo que siente por él, sino también que jamás se lo va a confesar abiertamente (II 4). Avergonzado y maravillado a la vez, Hippolyt reconoce en ella un ser divino, digno de toda su admiración y veneración (II 5).

Acto III: Philine le anuncia a Antiphos que quiere hablar con Hippolyt (III 1). Invoca a Afrodita (III 2), y finalmente le descubre los sentimientos de Phädra al joven. En ello comete el gran error de asegurarle que viene por orden expresa de la propia Phädra (III 3). Ahora Hippolyt debe pensar que la que poco antes le había parecido una diosa, ha procedido del modo más pérfido y vil, enviando a su nodriza en misión de

alcahueta. Confuso y desesperado trata de poner orden en sus propios sentimientos (III 4). En un estado de visible agitación, envía a Antiphos para que inicien sin él la expedición que había planeado al comienzo de la tragedia (III 5). Mientras tanto, Phädra descubre la traición de su nodriza (III 6) y se encuentra con Hippolyt, que la cubre de acusaciones e insultos (III 7). Tras la salida del joven, Phädra riñe con Philine, la maldice e incluso trata de matarla (III 6). A solas, Phädra reflexiona sobre su destino, escribe una carta a Teses, acusando a Hippolyt de haberla violado, y se apuñala (III 8).

Acto IV: Poco después aparece Teses. Junto al féretro de su esposa lee su carta e invoca a su padre Poseidón para que mate a Hippolyt (IV 1). Después se encuentra con su hijo. Durante su altercado, el joven no puede convencer a su padre de su inocencia, a la vez que tampoco consigue poner orden en sus propios sentimientos (IV 2).

Acto V: Theseus está organizando un ostentoso funeral para Phädra (V 1), cuando Antiphos le anuncia el accidente de su hijo: Hippolyt iba en su carro de caballos junto a la orilla del mar cuando se levantó una fuerte tormenta. Se desprendió una roca y cayó en el camino, espantando a los caballos. Enloquecidos, éstos ya no le obedecieron a su conductor y el carro se estrelló contra el obstáculo (V 2). Siguiendo el consejo de Antiphos, Theseus interroga a Philine que le revela la verdad de los hechos (V 3). Gravemente herido aparece Hippolyt sobre el escenario. Informado por Antiphos de la confesión de Philine, se reconcilia con su padre y reconoce la inocencia de Phädra. Ve a ésta esperándolo junto a las puertas del Hades y muere en brazos de su amigo (V 4).

IV.3.2. ESTUDIOS ANTERIORES DEL *HIPPOLYT* DE MARBACH

A primera vista, el *Hippolyt* de Oswald Marbach parece ser poco más que una traducción libre de la tragedia homónima de Eurípides. Aunque se detectan algunas diferencias en el reparto de los personajes dramáticos, el contenido y el desarrollo de la trama, en cambio, recrean el modelo griego con gran fidelidad, hasta el punto de que se encuentran amplios pasajes o incluso escenas enteras en los que el texto griego es reproducido casi literalmente⁹¹. Pero hay también pasajes y escenas que no tienen paralelo en la tragedia griega. El análisis pormenorizado de la tragedia pondrá de manifiesto que Marbach ha aprovechado la estructura antigua para confeccionar un argumento completamente nuevo.

⁹¹ Estos pasajes presentan las mismas características que las descritas para las “adaptaciones” de Marbach.

Esta particularidad todavía no ha sido reconocida ni valorada correctamente por ninguno de los estudiosos que ya han tratado este drama. Heinemann, aunque reconoció la particular combinación de pasajes (quasi-)literales con otros completamente originales, se equivocó al pensar que la modificación principal radicaba en la innovación de los caracteres⁹². Para Tschiedel, lo más llamativo de este *Hippolyt* son el amor del joven por su madrastra y la nueva motivación de su rechazo⁹³. Repara también en la racionalización del accidente de Hippolyt⁹⁴, pero concluye precipitadamente que “todo lo demás transcurre de modo muy parecido como el drama de Eurípides”⁹⁵.

El análisis más largo y detallado del drama es el que hizo Wiese⁹⁶, que hace una comparación directa con el *Hipólito* euripídeo. De este modo, descubre el propósito de Marbach de corregir y modernizar la pieza griega⁹⁷. Aplauda también la idea de motivar la acción a partir de los intensos y complejos sentimientos de sus protagonistas, pero critica el papel de la nodriza y concluye con una destructora valoración final: “En su conjunto, la obra de Marbach conserva el carácter de una adaptación lingüística, ciertamente lograda, pero que no comporta una concepción general nueva o propia, es una versión nueva de la obra del gran trágico griego, del que Marbach no ha logrado independizarse”⁹⁸.

IV.3.3. MODELOS Y FUENTES DEL *HIPPOLYT* DE MARBACH

En el siguiente análisis voy a comparar nuevamente el *Hippolyt* de Marbach con la tragedia homónima de Eurípides. Mientras que se observarán múltiples paralelos en los aspectos formales, el contenido, la estructura y los caracteres, veremos que las motivaciones de la trama ya nada tienen que ver con las del modelo ateniense. En el análisis se incluyen también otras versiones del mito de Fedra que Marbach sin duda conoció (Ovidio, Séneca y Racine), y se apunta el tratamiento de determinados motivos en las otras tres versiones dramáticas decimonónicas, posteriores a la tragedia de Marbach (Conrad/tragedia, Conrad/melodrama, Lipiner). Veremos que algunos motivos coinciden con el desarrollo del mito en *Las más bellas leyendas de la Antigüedad*

⁹² Cf. Heinemann 1920, 75. Como veremos, Marbach apenas ha modificado los caracteres euripídeos.

⁹³ Cf. Tschiedel 1969, 94.

⁹⁴ Tschiedel 1969, 135.

⁹⁵ Tschiedel 1969, 94.

⁹⁶ Wiese 1923, 51-62.

⁹⁷ Wiese 1923, 58: “Den wirklichen oder vermeintlichen Mängeln des Euripides tritt er als Kritiker positiver Art, als Umdichter und Umdeuter gegenüber, ja er fügt als Dichter eigene Gedanken mit neuem, wertvollem Sinn in den alten Rahmen ein”.

⁹⁸ Wiese 1923, 62.

clásica (1838-1840) de Gustav Schwab. Si bien me inclino por una influencia directa del relato de Schwab en la tragedia de Marbach, no puedo descartar tampoco que se tratara de desarrollos paralelos independientes, motivados por los gustos y la ideología de la época.

ASPECTOS FORMALES

Título: Ya el título de la pieza revela su estrecha relación con el modelo griego, pues al igual que Eurípides, Marbach elige el nombre del protagonista masculino para su tragedia. Séneca, Racine y Conrad, en cambio, titularon sus tragedias *Fedra*, ya que en ellas la reina adquiere el papel de la protagonista. Ahora bien, apuntaré que la Phädra de Marbach tiene bastante más presencia sobre el escenario y protagonismo que los que tuvo su hermana griega⁹⁹, pues mientras que la Fedra euripídea muere justo a mitad de la trama (en el verso 731 de 1466 versos), en Marbach, su suicidio tiene lugar cuando han transcurrido ya dos tercios de la acción, en la escena 15 (de 21), en la página 60 (de 91). E incluso después de su muerte, esta Phädra alemana sigue estando presente en los pensamientos y palabras de los demás personajes dramáticos: Su cuerpo inerte yace sobre el escenario mientras Theseus llora su pérdida, lee su carta y maldice a su hijo (IV 1), mientras discute con Hippolyt y acaba por desterrarlo y mientras el joven reflexiona acerca de sus sentimientos por ella (IV 2). Después, Theseus se ocupa en los preparativos de sus pompas fúnebres (V 1), Hippolyt reconoce su amor por ella y finalmente la ve a través de la bruma (V 4). En Eurípides, en cambio, Fedra desaparece rápidamente no solo de la vista, sino también de los pensamientos de los personajes dramáticos y del público, de modo que toda la acción posterior se centra en Hipólito.

Lugar y época: También el lugar y la época en los que Marbach ambienta la trama se corresponden con los del modelo euripídeo: Estamos en la ciudad de Trecén en época mítica.

Personajes: El recuento de los personajes que intervienen en este *Hippolyt* alemán revela las primeras diferencias importantes frente al modelo griego: han desaparecido las diosas Afrodita y Ártemis y faltan también los coros, el criado de Hipólito y el mensajero. Ya Séneca había eliminado la intervención de las dos diosas, y su coro de mujeres cretenses ya no puede entenderse como persona dramática *sensu*

⁹⁹ Así sucede también en la tragedia de Lipiner, titulada *Hippolytos*. Pues aunque también en esa tragedia austriaca, Phädra muere a mediados de la pieza (II 9), sigue presente sobre el escenario hasta el final de la obra: su mausoleo conforma el escenario del tercer y último acto, Hippolytos la busca para finalmente morir con su urna en la mano y su nombre en los labios.

stricto. En Racine desaparecen no solo las dos diosas enfrentadas sino también el coro del escenario. Ahora bien, apenas veinte años después de la tragedia de Marbach, Conrad (tragedia) y Lipiner volverían a sacar a las divinidades clásicas a escena, a la vez que adornan sus tragedias con cantos corales¹⁰⁰.

La nodriza, anónima en Euípides y Séneca, Cēnone en Racine, ahora se llama Philine. Se trata de un nombre parlante hábilmente escogido (“la que ama”), muy apropiado para ese personaje cuya acción obedece principalmente a los dictámenes de su corazón. Como se mostrará más adelante, frente a su antecesora griega, la nodriza de Marbach recibe no solo un nombre sino también mayor presencia sobre el escenario y mayor importancia para el desarrollo de la trama.

En la tragedia euripídea, los personajes suelen hablar y actuar de forma independiente y separada, de modo que la única relación es la de Fedra con su nodriza. Marbach ha querido buscarle un acompañante también a Hippolyt: Antiphos. Éste asume no solo el papel del criado del prólogo euripídeo sino también el del mensajero y el de la diosa Ártemis. Ya Racine había unificado el criado y el mensajero de Eurípides en la figura del preceptor Thérāmène. Marbach aprovecha el personaje de Antiphos para introducir también el motivo del amor homoerótico, un aspecto fundamental en la vida de los varones de la Grecia clásica y presente en el mito de Fedra desde sus orígenes¹⁰¹.

Acotaciones: Las acotaciones que se encuentran en el *Hippolyt* de Marbach no están en el modelo clásico, en el que toda la información referente a la entrada y salida de los personajes, sus movimientos, expresiones y gestos debía deducirse de los parlamentos de los diferentes personajes. Mientras que Racine y Marbach limitan sus indicaciones a las entradas y salidas de los personajes y algunos movimientos de particular importancia, las acotaciones de Conrad (tragedia) y Lipiner, son no solo más frecuentes y extensas, sino que también hacen referencia a aspectos como el atrezzo, los gestos y la mímica, e incluso al estado anímico de los personajes.

¹⁰⁰ Ahora bien, los pasajes corales en Conrad y Lipiner ya nada tienen en común con la figura del coro euripídeo. Conrad emplea los cantos corales para remarcar el carácter festivo de la acción: bailando y cantando acompañan las bacantes al dios Dióniso (III 5), un sacerdote y un grupo de jóvenes cantan en honor de Afrodita durante la boda de Hippolyt y Aricia (V 1). En la tragedia de Lipiner aparecen un coro de erotes (I 7) y otro de ninfas (III 8), cuya función principal consiste en ensalzar las acciones de su diosa patrona (Afrodita y Ártemis, respectivamente) y anunciar la llegada de la misma.

¹⁰¹ Probablemente por motivos personales, Conrad presta especial atención a la relación amorosa de su Theseus con Pirithous. Cf. Emberger 2008, 345.

Metro: Marbach escribe su *Hippolyt* en versos blancos¹⁰², lo cual comporta una simplificación importante frente a la compleja y variada métrica del texto griego.

Actos: Marbach distribuye la trama euripídea en cinco actos, que era la forma más frecuente de la tragedia en su época, siguiendo el modelo de la tragedia francesa barroca. La estructura en cinco actos, sin duda, está inspirada en las obras clásicas grecolatinas, que la presentan de forma más o menos explícita (se indica y consigue mediante la inserción de los cantos del coro).

Lectura o representación: A pesar de que Marbach compuso su *Hippolyt* para que fuera representado públicamente, no he podido averiguar si la pieza consiguió estrenarse sobre el escenario. Ahora bien, aprovecho para advertir que durante el siglo XIX, aumentaron significativamente el número de lectores (y lectoras) y la producción y distribución de libros impresos.

ESTRUCTURA Y CONTENIDO

Marbach adopta el marco argumental del *Hipólito* euripídeo, de modo que su *Hippolyt* comienza con la ausencia de Theseus y la enfermedad de Phädra y termina con la muerte de Hippolyt. También el desarrollo de la trama sigue *grosso modo* al modelo griego, aunque ha cambiado la distribución de las escenas y se han añadido algunas escenas nuevas. Con respecto al contenido, veremos que Marbach no solo amplía o “rellena” la acción, sino que la reelabora introduciendo importantes modificaciones en su desarrollo.

El prefacio de Marbach es muy distinto del prólogo de Afrodita con el que Eurípides comienza su obra (vv. 1-57). Mientras que la diosa anticipa toda la acción del drama, Marbach le da a su público unos breves apuntes acerca de la vida de Teseo, según fue contada por Plutarco (*Thes.* 6-27) y Apolodoro (*epit.* I 1-16)¹⁰³. Debemos pensar que el público ateniense del siglo V a. C. estaba muy familiarizado con la figura

¹⁰² El metro conocido como “Blankvers” (verso blanco) es de origen inglés y fue representado magistralmente por Shakespeare (s. XVI). En Alemania, este metro se estableció como metro del drama por excelencia a partir de la obra *Nathan der Weise* de G. E. Lessing (1779), sustituyendo el antiguo alejandrino. El *Blankvers* – sin rima ni cesura fija, cercano a la prosa y con una serie de licencias convenientes – resulta idóneo para el drama. Para cuestiones de métrica alemana, cf. Moennighoff 2004, para el verso blanco, *ibidem* 57 s.

¹⁰³ En el prefacio, Marbach recuerda las primeras hazañas de Teseo (asesinato de ladrones y monstruos), sus acciones socio-políticas y legislativas, el asesinato del Minotauro, la ayuda, el rapto y el abandono de Ariadna (que después se convierte en amante de Baco), la guerra contra las amazonas, la unión con Antíope y el nacimiento de Hipólito. Los sucesos previos que tuvieron lugar en Creta y Naxos, en las versiones del mito de Fedra, por lo general, son tratados en apenas unos pocos versos, pero cobran particular importancia en la tragedia de Conrad y en la trilogía dramática de Ceiss. Cf. la nota 63 del capítulo V (Georg Conrad) de esta tesis.

y leyenda de su héroe local, y que también de Fedra e Hipólito ya habría escuchado hablar, como muy tarde después del escándalo en torno al primer *Hippolytos* de Eurípides y el estreno de la *Phaidra* de Sófocles. Por ello, Eurípides no revelaba nada nuevo si al comienzo de la tragedia recordó los acontecimientos que iban a tener lugar a lo largo de la misma. En cambio, la mayor parte del público de Marbach probablemente ya no conocía la historia de Fedra e Hipólito ni conocía a sus protagonistas, de modo que nuestro autor hizo bien en presentarle brevemente a los tres personajes principales de la trama¹⁰⁴. Además, un prólogo expositivo como el de la Afrodita euripídea habría causado no poca indignación entre el público decimonónico, ansioso de descubrir por sí solo el desarrollo y el final de la trama.

La segunda parte del prólogo euripídeo, la conversación entre Hipólito y su criado (vv. 88-120), constituye la base para la primera escena en Marbach. Nuestro autor amplía notablemente el contenido de ese pasaje, pues mientras que en Eurípides la conversación gira únicamente en torno a la problemática relación de Hipólito con la diosa Afrodita y su veneración por Ártemis, en Marbach se alude también a la ausencia de Theseus y la enfermedad de Phädra¹⁰⁵. Ésta, en Eurípides, es anunciada en la *párodos* del coro (vv. 121-175), de modo que Marbach ha fundido aquí la segunda parte del prólogo griego y el primer canto coral en una única escena dialogada.

Muchas de las modificaciones que Marbach hace con respecto a su modelo griego, se encuentran también de igual o parecido modo en la *Phèdre* de Racine¹⁰⁶. Así pues, también la tragedia francesa comienza con una conversación entre Hippolyte y su preceptor Thérámène (I 1), a lo largo de la cual se introduce gran cantidad de motivos argumentales: la ausencia de Thésée; la enfermedad de Phèdre, el amor de Hippolyte por Aricie. En ambos dramas, el joven anuncia su decisión de abandonar Trecén, no solo para buscar a su padre desaparecido y cometer hazañas propias que le confirmen

¹⁰⁴ Dieciocho años más tarde, Conrad dedica nada menos que los primeros dos actos de su tragedia *Phädra* a los sucesos que tuvieron lugar con anterioridad a la misma. Con ello pretende una mejor caracterización de los personajes y una exposición más clara de las causas para el amor de Phädra.

¹⁰⁵ Marbach modifica también la razón por la que Hippolyt no se interesa por la diosa Afrodita: ya no es el orgulloso y casto joven que desprecia el amor que ésta representa, sino que cree más bien que es ella, la que le ha dado la espalda a él: “*Vom Sohn der Amazone hat sie schon/ als er geboren ward sich abgewendet./ Sie wird mir nimmer lächeln!*”. Resignado exclama: “*Sei es drum!*” y confía plenamente en su querida diosa de la caza: “*Artemis schützt mich!*” (I 1).

¹⁰⁶ Algunos paralelos ya han sido aludidos: empleo de breves acotaciones, ausencia de las diosas y del coro, la nodriza tiene nombre propio, los papeles del criado y el mensajero se funden en una sola persona que está en estrecha relación con Hipólito.

como digno hijo del valiente héroe¹⁰⁷, sino también – y sobre todo – para huir de sus propios sentimientos amorosos, por Aricie en Racine, por Phädra en Marbach.

La escena I 2 de Marbach sigue estrechamente a la primera parte del primer episodio del drama griego (vv. 176-430), tanto en su forma como en su contenido. De hecho, la conversación entre la lánguida Phädra y su preocupada nodriza contiene varios y extensos pasajes, en los que el texto griego es recreado de forma directa y casi literal. No obstante, también aquí Marbach ha procurado introducir su estilo propio. Ya Wiese reparó en el relato que Phädra hace de sus fantasías de caza, sin duda un desarrollo de los versos 215-222 de Eurípides¹⁰⁸.

La segunda parte del primer episodio euripídeo (vv. 431-524) es recogida y desarrollada en II 2, aunque se observan menos coincidencias literales que en I 2. Apuntaré que Marbach divide el episodio griego para insertar un primer intento de suicidio de Phädra: II 1. De este modo, consigue motivar y explicar mejor el cambio tan radical y brusco en la postura de la nodriza. Mientras que en el drama griego su opinión pasa repentinamente de un extremo a otro, tan pronto como Fedra haya mencionado la muerte, ahora Philine ha tenido cierto tiempo de reflexión. Además, y sobre todo, debe de ser mucho más impactante y alarmante para ella ver a Phädra con el puñal en la mano que saber de su anhelo de muerte solo por sus palabras¹⁰⁹. No obstante, para ello, Marbach tiene que permitir que la preocupada nodriza actúe de un modo ciertamente irresponsable, dejando sola a su atormentada hija de pecho.

Al igual que su predecesora griega, Philine ahora insiste en que el amor es algo completamente normal, y que tanto los mortales como los inmortales deben obedecer a sus órdenes. Añade también dos argumentos nuevos: que Theseus ya se habrá olvidado de Phädra¹¹⁰ y que Hippolyt parece corresponder a los sentimientos de su madrastra. Dispuesta a hablar con el joven, abandona el escenario.

También Racine divide el primer episodio euripídeo en dos escenas (I 3 y I 5) que siguen muy de cerca, sobre todo el primero, a su modelo griego. Entre ambas escenas (I 4), se anuncia la muerte de Thésée. A continuación, C enone ya no ve nada

¹⁰⁷ Una idea parecida expresa Plutarco (*Thes.* 7): Después de descubrir su verdadero origen, Teseo quiere ir andando desde Trecén a Atenas para demostrarse digno del sublime linaje que se le atribuye.

¹⁰⁸ Comenta Wiese 1923, 52 s.: “Noch gegenstandlicher werden die Bilder von Phadras kranker,  uberreizter Phantasie vorgestellt, noch atemloser, fieberhafter ist ihre Rede”.

¹⁰⁹ Esa escena estara inspirada en la escena II 5 de Racine, a su vez un desarrollo de Séneca *Phaedr.* 707-709 (H ip olito quiere matar a Fedra con su puñal): tras su declaración, y ante el escándalo de Hippolyte, Phèdre le arrebatte el puñal para clav arselo en el pecho, lo que es impedido por C enone.

¹¹⁰ En III 1, Philine dice además que probablemente Theseus ya esté muerto. Con este argumento trata de exculparse también en V 3.

reprochable ni ilícito en el amor de Phèdre, que incluso cree podría comportar ciertas ventajas para la reina y el hijo de ésta. Así pues, ambos dramaturgos modernos han intentado, aunque de distinto modo, motivar y explicar mejor ese cambio tan súbito y radical en la postura de la nodriza.

En Eurípides, a continuación, la nodriza le revela a Hipólito el amor de su madrastra, mientras el coro canta el primer estásimo (vv. 525-564). En el segundo episodio, Fedra y el coro escuchan el final de su conversación (vv. 565-600). Marbach inserta en este punto una serie de escenas (II 3-III 6), pensadas para preparar y vehicular las nuevas motivaciones de la trama. Las escenas II 3 y II 4 están pensadas para demostrar la grandeza de Phädra y su inmenso autodomínio y firmeza. No solo sigue decidida a quitarse la vida a pesar de las esperanzadoras palabras de la nodriza (II 3), sino incluso consigue esconder sus sentimientos ante las indagaciones de Hippolyt: *“¡Pues bien, Hipólito – ¡amigo mío! – escucha! ¡No hay ningún humano, lo juro por Zeus eterno, a quien más gustosamente descubriría todo mi interior que a aquél – ante quien debo y quiero encubrir mi corazón de la manera más decidida! ¡La noche de la muerte debe cubrirme para siempre! ¡Si tú alguna vez me has mirado con buenos ojos, entonces compadécete de mí, pero déjame este mi silencio: es mi única suerte, mi orgullo, mi buena reputación!”* (II 4).

En II 5 se confirma algo que ya había sido insinuado en I 1: Hippolyt ama a su madrastra, que le parece un ser divino: *“¡Fedra, tú no eres ningún mortal, tú eres una diosa ante la cual me arrodillo rezando! ¡Osé ponerte a prueba, yo! ¡Cuán pequeño he quedado ante ti – oh, por qué hay solo una única Fedra, y solo ésa! ¡Lejos, horribles pensamientos! ¡Lejos, me tengo que ir, lejos, fuera – para huir de mí mismo”*.

Las escenas III 1 y III 5 son importantes para preparar la resolución del conflicto: Antiphos tiene que saber que Philine quiso hablar con Hippolyt y debe saber también que esa conversación le había causado una gran agitación emocional a su amigo. Solo así puede llegar a sospechar que Philine debe de saber los detalles de lo que está pasando. En V 3 explica Antiphos: *“Desde aquella hora en la que hablaste a solas con Hipólito surgió la confusión, todo el lamento que ahora amenaza con destruirnos a todos. Tú eres la única que lo sabe todo; tú ocultas la verdad que nos falta – ¡revélala!”*.

Sumamente interesante e ilustrativa es también la escena III 2, en la que Philine expone las causas por las que quiere hablar con Hippolyt. La invocación de Afrodita, probablemente, esté inspirada por la súplica que dirige la nodriza de Séneca a Ártemis

antes de hablar con Hipólito (406-423). Al igual que en Eurípides, Philine actúa por su gran amor por Phädra y para salvar la vida de ésta¹¹¹. Pero hay más: quiere saber que Hippolyt corresponde a los sentimientos de su madrastra¹¹² y desea hacer felices a los enamorados¹¹³. También busca castigar a Theseus que acaba de abandonar por segunda vez a una de sus queridas niñas (III 2)¹¹⁴.

Lo que sucede a continuación (III 3), en el drama griego, tiene lugar fuera del escenario, mientras el coro canta su primer estásimo: Philine le revela a Hippolyt el amor de Phädra y le anima a corresponderle. La escena siguiente (III 4), en la que Hippolyt se debate entre su profunda veneración por Phädra y la decepción por el supuesto comportamiento de ésta, prepara su estallido de ira en III 7. Al mismo tiempo, Phädra se entera horrorizada del proceder no autorizado de su nodriza (III 6) y riñe con Philine incluso antes de conocer la reacción de Hippolyt.

De este modo, Marbach logra perfilar y motivar con más detalle los sentimientos y las acciones de Phädra, Hippolyt y Philine antes de retomar el texto griego en III 7. El comienzo de esta escena todavía es nuevo: Hippolyt busca a Phädra para expresarle su desprecio: “*mujer falsa, adúltera desvergonzada y calculadora, vete, desespera, yo – te desprecio*”. El siguiente parlamento misógino recoge fielmente el modelo euripídeo (vv. 616-668). Inmediatamente después, al igual que en Eurípides (vv. 682-709), Phädra riñe nuevamente con su nodriza. Pero esta Phädra alemana no se conforma con los reproches, acusaciones y maldiciones de su predecesora griega, sino que incluso trata de matar a Philine con ese puñal que siempre tiene a mano.

La escena siguiente reproduce el final del segundo episodio euripídeo (vv. 711-731: las últimas palabras de Fedra), el segundo estásimo (vv. 732-775: el coro canta mientras Fedra se quita la vida) y el comienzo del tercer episodio (vv. 776-789: se descubre el cadáver de Fedra). Así pues, en III 8, Phädra lamenta su desgracia, escribe una carta a Theseus y “*alza el puñal mientras cae el telón*” (acotación).

Las primeras dos escenas del acto IV siguen muy de cerca al tercer episodio euripídeo (vv. 790-1101). Apesadumbrado y abatido, Theseus se halla junto al féretro de su esposa y lee aterrorizado sus últimas palabras (IV 1). Se produce un largo

¹¹¹ Salvar a Phädra es el argumento principal en su defensa ante Phädra (III 6) y ante Theseus (V 3).

¹¹² Philine repite esa sospecha en II 2, III 3, III 6 y V 3.

¹¹³ En III 3, Philine le explica al joven: “*So wisse: Phädra liebt dich, wie du sie/ [...] Doch du, mein Fürst, du kannst/ sie retten und dich selbst*”.

¹¹⁴ Marbach establece, pues, una conexión directa y explícita entre la desgracia de Ariadna y la de Fedra. Un vínculo estrecho y significativo entre las suertes de ambas hermanas se halla también en la tragedia *Phädra* (1864) de Conrad y recientemente en la trilogía (aún inacabada) de Carl Ceiss.

enfrentamiento entre padre e hijo, cuyos pasajes centrales son adaptaciones casi literales del texto griego. Al igual que en Eurípides, un juramento le impide a Hippolyt revelar la verdad de los hechos, de modo que para su defensa solo aduce su conocido desinterés por el bello sexo. En esta pieza alemana, le queda también tiempo para reflexionar acerca de sus complejos sentimientos por Phädra: “¿Ves estas manos, ves este cielo? Jamás se alzaron hacia él unas manos más inocentes con respecto a ese horrible crimen del cual me acusas! ¡Este cuerpo que ves delante de ti, jamás ha sido tocado por ninguna mujer! ¡Jamás el amor ha profanado este mi corazón que siempre ha sido un templo puro de los dioses! ¡Porque ese sagrado fuego que estuvo ardiendo dentro de mí hasta que fue destruida por la tormenta de la realidad – no fue, ahora lo sé, no, no fue el amor, no, no, no fue él!”. Al igual que el Teseo de Eurípides, tampoco este nuevo Theseus alemán tiene reparos en desterrar a su propio hijo e invocar al dios Poseidón para que lo destruya. Al final de la escena, Theseus incluso trata de matar a Hippolyt, tal y como ya se lo había sugerido el Hipólito griego (vv. 1041-1044)¹¹⁵.

En precipitada huida, el joven abandona el escenario para emprender su último viaje. En Eurípides, sufre un funesto accidente mientras el coro canta su tercer estésimo lamentando el destino del muchacho (vv. 1102-1152). Marbach, en cambio, aprovecha el tiempo que dista entre la partida de Hippolyt y el anuncio de su accidente para perfilar mejor el carácter de Theseus: éste lamenta su desgracia y organiza el entierro de Phädra (V 1). En todo ello, se muestra mucho más preocupado por su propia reputación que por su hijo, del que parece haberse olvidado por completo. También el pomposo funeral que proyecta para su esposa, lejos de interpretarse como una última muestra de su gran amor, debe entenderse más bien como un nuevo intento de promocionar su propia persona y de desviar la atención de la desgracia acontecida.

En este lugar, concretamente entre la maldición de Hippolyte y el anuncio de su muerte, Racine inserta una serie de escenas y motivos que perfilan los caracteres de sus personajes y motivan el desarrollo ulterior de la trama: las dudas de Thésée, el amor de Aricie, los celos de Phèdre, el suicidio de C enone (IV 3-V 5).

El diálogo entre Antiphos y Theseus (V 2) muestra múltiples paralelos formales con el cuarto episodio euripídeo (vv. 1153-1267). El amigo-mensajero insiste en la inocencia de Hippolyt, mientras que Theseus se alegra de su perdición. En ambos

¹¹⁵ Unos sesenta y cinco años más tarde, en la *Phädra* (1911) de Hans Limbach, tiene lugar el asesinato de Hippolyt a manos de Theseus (V 6). También en la tragedia *Phaedra's Love* (1996) de la británica Sarah Kane, Theseus mata personalmente a su hijo (escena 8).

dramas, el relato del accidente tiene una extensión parecida (Eurípides: 81 versos, Marbach: 74) y termina con el anuncio de la llegada del joven, gravemente herido y a punto de morir. Con respecto al contenido, en cambio, se observa una diferencia muy llamativa y clave, pues Marbach ha eliminado todo elemento maravilloso o sobrenatural y ha encontrado unas causas naturales y racionales para el accidente de su Hippolyt. Destacaré también que la noticia de su accidente ya no es referida por un mensajero anónimo, sino por su mejor amigo. En Racine, es su preceptor Thérámène el encargado de transmitir la funesta noticia (V 6), en la tragedia de Conrad lo hará su amada Aricia (V 1) y en el melodrama del mismo autor, el propio Theseus (I 4).

Así las cosas cuando en la pieza griega el coro canta su último estásimo (vv. 1268-1281) y aparece la *dea ex machina* Ártemis para revelar la verdad (vv. 1282-1341). La escena V 3 en Marbach, en la que Antiphos sospecha de Philine y ésta finalmente descubre la verdad ante Theseus, por lo tanto, recoge ya parte de la *éxodos* griega. La última escena (V 4) contiene no pocas alusiones directas al modelo griego (vv. 1342-1466), así por ejemplo el largo monólogo en el que Hippolyt lamenta su desgracia, describe su sufrimiento y anhela la muerte (cf. Eurip. *Hipp.* 1347-1398). En Marbach, Antiphos asume la función de la diosa Ártemis, en cuanto que le informa de la verdad al joven y trata cariñosa y desesperadamente de consolarlo. Este Hippolyt alemán consigue no solo reconciliarse con su padre, sino que reconoce también su propia culpa y la inocencia de su amada. Y ya no tiene que conformarse con la expectativa de convertirse en démon y ser venerado por las doncellas treceñas con un bucle de su pelo, sino que parte feliz y lleno de esperanzas para reunirse con su amada: *“Tú eres tú misma, – la elevada, noble otra vez, la diosa a la que gustosamente me consagro: – Sí, padre, sábelo bien, sí, yo amaba a Fedra, como amo a los dioses, así la amé a ella! [...] He vuelto a encontrarlo, he vuelto a encontrar el amor, la fe, la confianza – estoy salvado. Dame la mano, padre mío, y que lo que acabas de perder, los dioses te lo devuelvan pro medio de los hijos de Fedra. Se ha ido el dolor, el ala de la muerte, con aire fresco, abanica mi frente ardiente: Se abren las amplias puertas del Hades, – hacia mí – avanza – Fedra – y me saluda con la mano. – Ay, mi querido Antifos, ¿por qué lloras? – He superado la lucha más dura, – cúbrete ahora el rostro”*.

MOTIVACIONES Y EXPLICACIONES

Mientras que el argumento del *Hippolyt* de Marbach sigue muy de cerca a su modelo euripídeo, las motivaciones y explicaciones que promueven su desarrollo ya

poco tienen que ver con el drama griego. Como ya he dicho, Marbach enfoca de un modo novedoso la postura de Hippolyt con respecto a Afrodita (cree que la diosa le rechaza) y amplía los argumentos que Philine aduce para su proceder.

También con respecto a las causas del amor de Phädra, el rechazo por parte de Hippolyt, la calumnia del joven, el suicidio de la madrastra y el accidente final, Marbach se aleja notable y conscientemente de su modelo principal. Como veremos a continuación, prescinde por completo de toda intervención divina, para ambientar y motivar la trama íntegramente en la esfera humana y racional: La tragedia avanza gracias a la interacción de los sentimientos, pensamientos, palabras y acciones de sus personajes. Para ello, Marbach ha tenido que estrechar e intensificar la relación entre Phädra e Hippolyt, que en Eurípides apenas hablan el uno con el otro, y también piensan, sienten y actúan de forma totalmente independiente.

El amor de Phädra: Los amores desgraciados de su madre y su hermana, que son mencionados en el prefacio y por Phädra (I 2) y por Philine (III 2), al igual que en Eurípides (donde el motivo es aludido en vv. 337-339, 341), no pueden considerarse la causa principal de la pasión de Phädra¹¹⁶. En la tragedia griega, este motivo apenas tiene función alguna, pues sabemos que el odio de la diosa no se dirige contra Fedra sino sola y únicamente contra Hipólito (cf. vv. 21 s., 1400-1402). Independientemente de su destinatario, la ira de la diosa ya no tiene cabida en la tragedia de Marbach quien busca motivar toda la trama sin necesidad de elementos divinos. La propia Phädra revela las nuevas causas de sus sentimientos cuando describe a Hippolyt como “*un hombre ideal, fiel retrato de Teseo, pero embellecido, lleno de noble dignidad, de una grandeza simpática y seria, moviéndose con gracia juvenil*” (I 2). Debemos suponer un gran parecido físico entre padre e hijo, que explicaría también las palabras de Hippolyt al comienzo de la tragedia: “*Teme por Teseo al igual que yo, mi aspecto le recuerda al que ha perdido*” (I 1). Así pues, a pesar de – o, mejor dicho, precisamente por – su gran amor por Theseus, su hijastro debió de resultarle necesariamente más atractivo a esta Phädra alemana¹¹⁷.

Veinte años después del *Hippolyt* de Marbach, Conrad escribe el melodrama *Phädra* (1866). En él, el parecido físico entre Hippolyt y su padre es tal que Phädra

¹¹⁶ Los amores desgraciados de las mujeres de la estirpe de Fedra se deben al odio de la diosa Afrodita contra los descendientes de Helios, quien delató su adulterio con Marte a su esposo Hefesto (cf. *Odisea* VIII 266-366). Cf. también Tschiedel 1969, 119-123.

¹¹⁷ Este motivo del parecido físico aparece también en Séneca, Racine (en I 3 y II 5 Phèdre dice que ama al nuevo Thésée rejuvenecido) y Schwab. A diferencia de Racine y Schwab, Marbach no alude explícitamente a la diferencia de edad entre padre e hijo.

incluso lo confunde con su anhelado esposo, pensando que acaba de regresar del Hades con aspecto rejuvenecido. Ya Ovidio y Séneca intentaron motivar la pasión de Fedra de forma más racional. En las versiones romanas, las causas para su amor deben buscarse en el carácter y comportamiento de Teseo, así como en la particular situación social de Fedra¹¹⁸. Abandonada y engañada por su marido, encerrada tras los gruesos muros del palacio, Hipólito es su única compañía y apoyo, y en el corazón de Fedra, con el tiempo, su gran amistad y confianza se convierten en ardiente amor. También la Fedra de Séneca alude al parecido físico entre padre e hijo (645-662), mas éste no debe interpretarse como el motivo principal de su amor. Pues resulta incluso extraño que Fedra se enamore precisamente de esa persona cuyo aspecto le recuerda constantemente a quien ahora llama “enemigo” (v. 90).

El rechazo por parte de Hippolyt: Philine insiste una y otra vez en que Hippolyt ama a Phädra. Puesto que – a diferencia del modelo griego – es cierta esa su sospecha, Marbach tiene que buscar una explicación nueva para el rechazo del joven al amor de su madrastra. Para ello, Philine le asegura que actúa por orden expresa de Phädra: “*¡Sí, quiero hablar, hablar! ¡Contarlo todo! Es mi deber – ella misma me lo ha ordenado*” (III 3). Si bien debería hacerle feliz a Hippolyt saber que su amada corresponde a sus sentimientos, le irrita el proceder supuestamente tan vil de ésta. Al punto, su decepción y dolor se convierten en rechazo y odio¹¹⁹: “*Así que es cierto – la bella, dulce Fedra, la orgullosa, virtuosa, venerable reina, ella, más que una diosa, más pura, más sagrada: al final tampoco es más que – una mujer – una bestia cachonda y voluptuosa que, repleta de los pecados más sucios, se hace pasar por humana*”. (III 4).

El amor de Hippolyt: Es la gran veneración que Hippolyt siente por Phädra, lo que motiva las duras palabras que lanza contra ella. En las versiones clásicas y en Racine, Hippolyt es inmune contra la pasión de su madrastra, en parte por su gran respecto hacia su padre (Eurípides, Séneca, Racine), en parte – y sobre todo – por su gran amor por Ártemis (Eurípides) o Aricie (Racine). El amor que el joven de Marbach siente por su madrastra será una constante en las versiones decimonónicas del mito en lengua alemana¹²⁰. En todas ellas, Hippolyt lucha por controlar sus sentimientos, o bien

¹¹⁸ Cf. Emberger 2009 b, 83-88.

¹¹⁹ Así entendido también por Tschiedel 1969, 250: “Gerade weil Hippolyt seine Stiefmutter heimlich liebt, trifft ihn die Eröffnung der Amme, die ihm Phädras Liebe anträgt, umso schmerzlicher. Befangen in dem falschen Glauben, die Amme habe so im Auftrag ihrer Herrin gehandelt, sieht er plötzlich sein Ideal zerstört, was ihn in Worte bitterer Enttäuschung ausbrechen läßt”.

¹²⁰ Por primera vez, Hipólito llega a sentir algo por su madrastra, que en ese caso es solo la prometida de Teseo, en la tragedia *Hypolyte ou le garçon insensible* (1647) de Gilbert. Para esta tragedia, cf. Tschiedel

por consideración hacia su padre (Marbach, Conrad/tragedia, Lipiner), o bien por su amor por Aricia (Conrad/tragedia) o Ártemis (Lipiner), de modo que solo puede aceptar una unión en el Más Allá¹²¹. Se detecta un llamativo paralelo con la tragedia de Lipiner, en la que los sentimientos del joven surgen y evolucionan de un modo muy parecido a la versión de Marbach: veneración – amor – confusión – rechazo – reconciliación – amor¹²².

El aspecto divino de Phädra: En los dramas alemanes del siglo XIX, el amor que Hipólito siente por su madrastra se debe a que en su persona se combinan la belleza y hermosura de una diosa con la fuerza y el coraje de una titánide. El germen de esta caracterización debe buscarse en la ascendencia de Fedra, nieta del dios Helios, así como en su nombre, generalmente traducido como “la brillante” y considerado por algunos como un sobrenombre de la diosa Afrodita¹²³.

El Hippolyt de Marbach queda fascinado de su “*corazón noble y puro*” y de “*la claridad de su elevado espíritu*” (I 1), y alaba también su virtud y belleza (III 4). Pero sobre todo son su excepcional grandeza de carácter y su autodomínio, lo que origina la veneración del joven. Tras haberla sometido a prueba, exclama: “*¡Fedra, no eres humana, eres una diosa ante la que rezando me arrodillo! He osado tentarte, yo! Cuán insignificante he quedado a tu lado*” (II 5).

Mientras que esta Phädra de Marbach aún vive, ama y sufre como una mujer humana, en los dramas de Conrad y Lipiner tomará plena consciencia de su naturaleza divina y luchará desesperada por hallar entrada en el sublime círculo de los dioses¹²⁴.

La postura de Phädra frente a su amor: Para poder interpretar correctamente la calumnia de Hippolyt, en primer lugar debemos analizar la postura de Phädra con respecto a su amor. Siguiendo a Eurípides y Racine, Marbach presenta a una esposa fiel y enamorada y una madre cariñosa y abnegada, cuya única preocupación son la felicidad y el buen renombre de su familia (I 2). Estas Fedras condenan severamente su pasión, han tratado de ocultarla y finalmente deciden morir por ella. También la Phädra

1969, 77; García Viñó 1983, 116-126. El motivo será común a todas las adaptaciones alemanas del siglo XIX y persiste aún en las novelas de principios del siglo XX (Hermann y Pape).

¹²¹ En el melodrama de Conrad, en cambio, Hippolyt insiste en su amor por Phädra incluso cuando ha descubierto su verdadera identidad y cuando su padre trata de disuadirle del mismo.

¹²² Para los paralelos de Marbach y Lipiner cf. Wiese 1923, 91 s. y el apartado VI.2.3. (El Hippolytos de Lipiner y otras versiones del mito de Fedra) de la presente tesis.

¹²³ Cf. Herter 1940, 276 y Tschiedel 1969, 198.

¹²⁴ En el melodrama de Conrad y en la tragedia de Lipiner, también Hippolyt(os) comparte la condición sobrehumana de su madrastra. El aspecto titánico de ésta es potenciada hasta alcanzar límites insospechados en la *Fedra* de D’Annunzio.

de Marbach, por encima de todo, quiere evitar que su hijastro sepa de sus sentimientos. Incluso espera que el joven no corresponda a su amor: “*¡El alma pura de mi amado no comparte mi crimen!*” (II 2); “*Y aunque también él llevara mi imagen en su corazón, como llevo yo la suya, aunque se acercara ahora lleno de amor, – y yo todavía pudiera amarlo – no – no – tendría que condenar al criminal*” (II 4).

La calumnia: Después de verse tan duramente rechazada por su amado, Phädra exclama: “*¿Qué me importa a mí el mundo entero, el cual, llamado a testificar contra mí, se burla de mí y confirma la virtud de aquel que escupe sobre mi cadáver y se lo arroja a los perros para que lo devoren? – ¡Nada! – ¡Pero Hipólito me desprecia!*” (III 8). Vemos que bien poco le preocupa a esta Phädra alemana que los demás puedan enterarse de su impúdico deseo, lo cual era su preocupación y temor principales en Eurípides (vv. 715-721). En cambio, lo que más le duele y lo que no puede ni quiere soportar es que Hippolyt la desprecie. Por un lado, le resulta inconcebible que sienta asco ante un amor tan puro como el suyo, y por otro, los insultos y reproches de Hippolyt aniquilan por completo esa victoria sobre sus propios sentimientos que con tanto esfuerzo había conseguido¹²⁵.

Entonces, Phädra concibe el plan de calumniar a su hijastro. Opino que con su acusación busca no solo calmar su propio dolor sino también causar la muerte del joven. Consciente de que ya solo le queda la esperanza de un reencuentro más afortunado en el Más Allá, espera que Hippolyt expie su culpa, reconozca la verdad y le siga al Hades. Así lo comprende también el propio Hippolyt cuando en el momento de su muerte le ruega a su padre: “*Teseo, no le guardes rencor a la que ya no está, porque hubiera agarrado mi mano cuando se estaba muriendo, [...] me llamó a aquel reino donde toda la locura se disipa ante nuestros ojos, me llamó ante aquella silla, sobre la que se asientan los jueces eternos y verdaderos. – ¡Ya voy, Fedra, sí, ya voy!*” (V 5).

Observamos que en su calumnia, la Phädra de Marbach actúa con mucha más libertad e independencia que sus predecesoras¹²⁶. La heroína de Eurípides, aunque aduce una serie de argumentos para su proceder, al fin y al cabo, no hace sino obedecer las órdenes de Afrodita¹²⁷. La Fedra de Séneca tampoco es responsable de su fingida acusación, que le es impuesta por la rápida sucesión de una serie de acontecimientos

¹²⁵ Así interpretado también por Wiese 1923, 59.

¹²⁶ Conrad y Lipiner eliminan por completo el motivo de la calumnia. En los dramas de Conrad, Theseus ve a su hijo y su esposa en actitud comprometida, en Lipiner malinterpreta un insulto (“*Buhlerin!*”) que Hippolytos le lanza a Phädra.

¹²⁷ Cf. Emberger 2009 b, 82 s.

desafortunados e inesperados, entre los que destacan las reacciones de Hipólito, la nodriza y Teseo¹²⁸. La única culpa de la Phèdre raciniana, finalmente, consiste en haberle concedido plena libertad de actuación a Cēnone, a pesar de que ésta ya había mentado sus planes de calumnia (III 3)¹²⁹.

El suicidio de Phädra: Al igual que la calumnia, también el suicidio de esta Phädra alemana se debe, sobre todo, a su anhelo de expiación y reconciliación y a su esperanza de una mejor existencia en el mundo venidero. Ya la madrastra senequiana exclama en el momento de su muerte: “*No fue lícito unir nuestras almas, pero sí que es lícito dejar unidos nuestros destinos*” (vv. 1183 s.)¹³⁰ y opina Ortega Villaro que “se mata no tanto por el arrepentimiento como por no poder soportar su ausencia”¹³¹. Volveremos a encontrar ese motivo en los dramas de Conrad, en los que ya no tienen apenas importancia su horror a causa de lo sucedido o la gran culpa que ella pueda atribuirse a sí misma, que eran las claves para su suicidio en Séneca y Racine.

El accidente de Hippolyt y su muerte: En Eurípides, Séneca, Racine y Conrad, Hipólito muere a consecuencia de un grave accidente provocado por la repentina aparición de un monstruo marino que espanta a sus caballos. Por lo general, ello es presentado como obra del dios Poseidón¹³², que responde de este modo a los ruegos de Teseo¹³³. Marbach, aunque mantiene la invocación al dios por parte del héroe (IV 1), ha buscado unas causas completamente naturales para el accidente: una fuerte tormenta. Con anterioridad, unas explicaciones naturales del accidente habían sido procuradas también por Diodoro Sículo (Diod. IV 62,1-62,4: la distracción del joven) y por Servio (*Aen.* VI, 445 y VII, 761 s.), Boccaccio (*de casibus* I, X, 22) y Sachs: unas focas marinas¹³⁴. A finales del siglo XIX, también el Hippolytos de Lipiner morirá sin ningún

¹²⁸ Esos cinco momentos claves son: la reacción de Hipólito, los preparativos de la calumnia por parte de la nodriza, el regreso repentino e inesperado de Teseo, las amenazas de éste de torturar a la nodriza y finalmente, la incondicional y excesiva credulidad de Teseo. Cf. Emberger 2009 b, 85 s.

¹²⁹ Y Cēnone solo piensa en la vida y la felicidad de su hija de corazón, la suerte o la desgracia del joven la traen sin cuidado: “*Mais, puisque je vous perds sans ce triste remède, [...] Un père, en punissant, madame, est toujours père; / Un supplice léger suffit à sa colère. / Mais, le sang innocent dû-il être versé, / Que ne demande point votre honneur menacé?*” (III 3).

¹³⁰ Traducción de J. Luque Moreno.

¹³¹ Ortega Villaro 1995, 244.

¹³² En el melodrama de Conrad faltan también la figura e intervención del dios Poseidón.

¹³³ Eurípides (vv. 887-890) habla de tres deseos sin precisar cuál de ellos está empleando el héroe; según Séneca (941-958), Teseo apura el último voto, cosa que ni siquiera quiso o tuvo que hacer cuando estaba retenido en el Hades. En Racine, es la primera vez que hace uso del divino regalo (IV 2). Conrad (V 1), al igual que aquí Marbach, mantiene la invocación, mas no alude a deseo alguno. Acerca de esta cuestión, cf. Fauth 1958, 570 s.; Moya del Baño 1969, 29 s.; Ruiz de Elvira 1975, 379 s.

¹³⁴ Acerca de las diferentes versiones para la muerte de Hipólito, cf. Tschiedel 1969, 126-148. A lo largo de la historia literaria del mito, el joven muere a causa de un accidente (provocado por un monstruo o un

tipo de intervención divina: repudiado y desterrado por su padre se introduce en el campamento enemigo para matar a su líder Menetheus. Una vez perpetrado el asesinato, es perseguido por los guardias y se precipita a un barranco. Gravemente herido, vuelve a aparecer sobre el escenario, donde muere con la urna de Phädra en las manos y su nombre en los labios.

Ausencia de los dioses: Probablemente, la diferencia más llamativa que presenta esta versión nueva con respecto al modelo euripídeo consiste en la ausencia total y absoluta del elemento divino. Aunque los dioses siguen siendo frecuentemente invocados (I 1, I 2, II 2, III 2, IV 1, IV 2), ya no aparecen sobre el escenario ni tienen parte alguna en la motivación o el desarrollo del argumento. De este modo, Marbach concluye un proceso evolutivo milenario que había comenzado con Ovidio y Séneca, si no incluso con el propio Eurípides¹³⁵, y que, en la literatura alemana, ya se había manifestado en las versiones de Sachs y Schwab.

Desde un punto de vista formal, es relativamente fácil eliminar a las dos diosas griegas: el prólogo de Afrodita es suprimido por completo y el papel de Ártemis se reparte entre Philine y Antiphos cuyos conocimientos y comportamientos fácilmente se deducen de la lógica interna de la pieza¹³⁶.

Desde un punto de vista argumental, en cambio, había que sustituir la intervención de los dioses por unas motivaciones convincentes y a la altura de los hechos. Así pues, el amor de Phädra por su hijastro radica en su gran amor por su esposo y el rechazo de Hippolyt se debe a los fuertes sentimientos que alberga por ella y que cree traicionados o mancillados. La calumnia y el suicidio de Phädra son fruto de su dolor personal, su pérdida de autoestima y su esperanza de una mejor existencia en el Hades. Como acabamos de ver, también la muerte de Hippolyt tiene unas causas completamente naturales.

toro salido del mar o un animal marino (focas), a veces también por otras causas) o a manos de Teseo. En algunas versiones se suicida y hay también abundantes reescrituras en las que Hipólito no muere.

¹³⁵ Para la compleja cuestión de la imagen y la función de las diosas en el *Hipólito* griego, cf. Fauth 1958, 586-588; Merklin 1964; Tschiedel 1969, 107-109; Koehnken 1972; Lasso de la Vega 1974, 92-99. Con respecto a las dos diosas euripídeas (Ártemis y Afrodita), hay un acuerdo prácticamente unánime entre los estudiosos de entenderlas como símbolos de dos sentimientos y comportamientos humanos diferentes y encontrados, representados en Hipólito y Fedra, respectivamente. Mientras que estas interpretaciones apuntan al contenido de la tragedia y el mensaje que su autor buscaría transmitir a través de ella, personalmente considero no menos importante el análisis funcional de las diosas como personajes dramáticos. Cf. Wiese 1923, 60; Tschiedel 1969, 111. Comparto la opinión de Wiese 1923, 60 que advierte: "Mag auch eine tiefere Einsicht erkennen, daß Aphrodite und Artemis für Euripides keine Götter mehr sind, sondern ihm natürlich-göttliche Mächte repräsentieren – für den Zuschauer im Theater sind sie nun einmal leibhaftig da".

¹³⁶ Pocos años antes, también Schwab sustituyó el monólogo de Ártemis por la confesión, en este caso, voluntaria, de la nodriza. Cf. el apartado III.5 de esta tesis.

Ya los poetas latinos trataron de buscarle unas motivaciones y explicaciones racionales al mito. Aunque también Ovidio y Séneca presentan el amor de Fedra como obra de Afrodita¹³⁷, paralelamente desarrollan también las verdaderas razones de sus sentimientos: su odio contra Teseo y su estrecha relación con Hipólito. No obstante, el mortal accidente de Hipólito sigue siendo obra del dios Poseidón.

Racine y los demás autores alemanes del siglo XIX mantienen de algún modo la presencia e influencia de los dioses. En Racine, Afrodita es la culpable de la pasión de Phèdre, y Poseidón provoca el accidente de Hippolyte. Falta tan solo Ártemis, cuya figura ya no tiene cabida en esa pieza, en la que el joven ama a Aricie y Phèdre misma confiesa su crimen. Ártemis falta también en la tragedia de Conrad, en la que también la acción de Afrodita ha perdido importancia. Sin embargo, Poseidón vuelve a enviar su mortífero toro y el dios Dioniso aparece personalmente sobre el escenario. Aunque en el melodrama, Conrad busca motivar el amor de Phädra en un plano completamente humano, nuevamente es el monstruo marino el culpable del accidente. A finales del siglo, los dioses volverán con renovadas fuerzas en la tragedia de Lipiner. Las estatuas de Afrodita y Ártemis adornan el escenario del primer acto, a cuyo final Phädra destruye la efigie de Afrodita mientras conversa con la diosa (I 8). Ártemis, a su vez, baña la última escena en su brillante luz lunar y dirige palabras cariñosas y seductoras al agonizante Hippolytos (III 10). Poseidon, en cambio, ya no aparece en esa pieza austriaca cuyo Hippolytos muere en el contexto de su heroico asesinato del caudillo de los enemigos¹³⁸.

Opino que la opción de Marbach por eliminar toda la intervención divina de la obra corresponde tanto a los particulares gustos e intereses de su público (ilustrado, racional y preocupado por el autodomínio del ser humano) como a su propia visión racional-científica del mundo. Opina Marbach que cuando el ser humano descubrió la relación de causa-efecto en sus propias acciones, buscó también a los causantes-responsables de los fenómenos naturales. Puesto que no podía explicárselos de otra manera ideó que serían obra de unos seres sobrehumanos¹³⁹. En cambio, nuestro autor, físico y matemático, filósofo, buen conocedor de la psicología humana e imbuido de los

¹³⁷ No obstante, Afrodita ya no busca el castigo de Hipólito, sino que su odio se dirige contra la propia Fedra en calidad de descendiente del dios del sol Helios, quien osó revelar el adulterio de Afrodita con Ares al esposo de ésta, Hefesto. Cf. la nota 116 de este capítulo.

¹³⁸ Recordaré que en las tragedias de Conrad y Lipiner, Fedra e incluso Hipólito son presentados como seres titánico-divinos.

¹³⁹ Cf. *Die Oresteia des Aeschylos* 1874, 183 s.

ideales de la Ilustración y el Racionalismo, pudo encontrar también otras causas para este mito, íntegramente ambientadas en el espacio humano.

CARACTERES

Aunque motiva toda la acción mediante causas y explicaciones nuevas, Marbach ha logrado mantener prácticamente inalterados los caracteres de la tragedia griega.

Su *Theseus* sigue siendo el mismo que en Euípides. Actúa de un modo irreflexivo y precipitado ante los acontecimientos inesperados y tiende a las reacciones extremas. Preocupado sobre todo por su propia persona, se olvida a menudo de los demás miembros de su familia. Mientras que Eurípides se esforzó por esconder los fallos del héroe nacional ático detrás de su gran amor por Fedra, y del amor de Fedra por él, Marbach presenta una imagen más realista y despiadada de él. Phädra, aunque sinceramente enamorada de su marido, no puede evitar que su hijastro le resulte aún más atractivo. Philine desconfía de él desde el principio y no le extrañaría si, al igual que antaño a Ariadna, ya hubiera abandonado a Phädra para disfrutar del amor de otra joven. Marbach nos da a entender también que el horror de Theseus se debe no tanto a sus sentimientos por Phädra como a la gran preocupación por su propia imagen pública.

Philine: También el carácter de Philine coincide principalmente con el de la nodriza griega. Phädra conforma el centro de todos sus pensamientos y acciones, pues lo único que desea es asegurar la vida y la felicidad de su hija de pecho. A ello se suman su necesidad de felicidad y armonía generalizadas, y sus propios ideales de justicia, por lo que se preocupa también de los sentimientos de Hippolyt y se siente responsable de castigar a Theseus. Pero sus buenas intenciones chocan con su incapacidad de comprender correctamente las necesidades y deseos de Phädra e Hippolyt. El hecho de que le asegure a Hippolyt que Phädra misma la haya enviado, no debe interpretarse como un vil intento por eludir la propia responsabilidad. Philine pretende más bien que Hippolyt confíe plenamente en ella y que confiese ante ella su amor por Phädra. Para ello, ha de demostrarle que los sentimientos de Phädra son reales (y no acaso meras imaginaciones suyas) y ha de convencerle también de que Phädra está dispuesta a iniciar una relación adúltera con él. Opino que probablemente también la nodriza eurípidea procediera de un modo parecido. A diferencia de Eurípides, cuya Ártemis al final de la pieza vuelve a insistir en la culpa de la nodriza (cf. vv. 1304-1306), Marbach le da a su nodriza la posibilidad de expiar su culpa y de remediar, al menos, en parte, las

funestas consecuencias de su comportamiento equivocado¹⁴⁰: Philine revela la verdad, defiende la inocencia de Phädra e Hippolyt y carga voluntariamente con toda la culpa: “¡Soy yo, he sido yo, yo sola tengo toda la culpa, pero, pongo a los dioses por testigos, no lo hice por malevolencia: sino por insensatez y por un loco amor!” (V 3)

En comparación con la tragedia euripídea se observa que la nodriza de Marbach ha recibido no solo un nombre, sino que también se ha incrementado notablemente su presencia sobre el escenario. Wiese critica la importancia que Marbach le confiere a la nodriza, convirtiéndola en una “tercera protagonista”: “Es precisamente ese papel demasiado importante que aquí se le confiere a la nodriza lo que comporta una preocupante debilidad del drama. [...] Casi podría decirse que aquí Hippolytos y Phädra no caen ya víctimas de Afrodita, sino de la nodriza¹⁴¹. Wiese cree que la función decisiva de la nodriza al final de la tragedia le ha obligado a Marbach a concederle una mayor importancia desde el principio. Apuntaré en primer lugar que Marbach no ha aumentado la importancia de la nodriza dentro de la trama, sino solo su presencia ante el espectador¹⁴². Tampoco entiendo por qué su intervención final debería haber exigido un mayor protagonismo en las escenas anteriores. El argumento principal de Wiese –con el triunfo de Phädra sobre sus sentimientos (II 4), la acción ya había llegado a su final y tuvo que ser promovida artificialmente por medio de la nodriza¹⁴³ – demuestra que no ha reconocido que Marbach recrea exactamente las mismas condiciones que en el drama euripídeo¹⁴⁴, ideando una escena nueva, que sin dificultad alguna podría insertarse también en el texto que le sirvió de modelo. Phädra logra resistir a la tentación, al igual que también su predecesora griega lo habría conseguido. Así las cosas cuando en Marbach, al igual que en Eurípides, la heroína es sorprendida por la intervención no autorizada e insensata de su nodriza. Vemos que aparte de que debe revelar la verdad al final de la tragedia, esta nodriza alemana no tiene más importancia que la griega. Y su

¹⁴⁰ Debido a unos planteamientos parecidos, en Racine V 5, Panope anuncia el suicidio de Cénone, que se ha arrojado desde una azotea al mar.

¹⁴¹ Wiese 1923, 61 s.

¹⁴² La mayor presencia de la nodriza se debe a que Marbach desarrolla también aquellos acontecimientos que en el original griego tuvieron lugar fuera del escenario, esto es, mientras cantaba el coro y de forma paralela a otras escenas.

¹⁴³ Cf. Wiese 1923, 61 s.

¹⁴⁴ Cf. *Hipp.* 1304-1306: “Y, aunque intentó con su razón vencer a Cipris, pereció, sin quererlo, por las artimañas de su nodriza, que indicó su enfermedad a tu hijo, obligándole con un juramento”.

función al final de la pieza debe entenderse no tanto como un cambio del carácter o el valor de su personaje como una hábil modificación de la trama en sí¹⁴⁵.

Hippolyt: Aparentemente, la modificación más llamativa en el carácter de Hippolyt la constituyen los sentimientos que alberga para su madrastra. Ahora bien, en realidad, su amor modifica no tanto el carácter del joven cuanto el de la tragedia en conjunto¹⁴⁶, pues por lo demás, el Hippolyt de Marbach siente, piensa y se comporta de un modo muy afín al de su modelo euripídeo. Ambos jóvenes muestran una excesiva preocupación por la pureza de sus sentimientos y por la intachable imagen de su amada (Ártemis en Eurípides, Phädra en Marbach). Ambos se caracterizan también por su reacción precipitada, descontrolada y exagerada cuando algo perturba su personal ideal del mundo¹⁴⁷. Al final de la trama, tanto el Hipólito de Eurípides como el de Marbach se hunden en un mar de desesperación y vergüenza y necesitan del perdón de quienes les rodean para recuperar la paz interior antes de morir.

Phädra: También para la configuración de su protagonista femenina, Marbach sigue muy de cerca a la heroína euripídea. Ambos personajes se caracterizan por la fuerza y decisión con que se rebelan contra un amor indomable. Vemos que la Phädra de Marbach se muestra aún más decidida y valiente que la de Eurípides: pues mientras que su modelo griego quería evitar el encuentro personal con su hijastro, ella desea vivamente enfrentarse a él¹⁴⁸. Tal y como era de esperar, supera la prueba con virtuosismo, y con razón Hippolyt reconoce a un ser divino y sobrehumano en ella. Esta

¹⁴⁵ A comienzos del s. XX, Kurt Mühsam, adaptador-traductor del *Hipólito* euripídeo, incluso quiere ver un punto débil, si no un error, en el olvido (la no-mención) de los conocimientos de la nodriza por parte de Eurípides. Cf. Mühsam, “Zur Einführung”, en *Hippolyt*, 1913, p. 6.

¹⁴⁶ Cf. Wiese 1923, 60: “Dadurch gewinnt nicht allein der Charakter Hippolyts an Bedeutung, sondern es wird auch das Liebesverhältnis zu einem seelischen Wechselspiel mit feinsten psychologischen Reizen erhoben”.

¹⁴⁷ Ya en Eurípides casa mal el largo parlamento misógino con su afán por comportarse de un modo puro, casto, virtuoso y ajeno a los vicios humanos. Advierte también Heinemann 1920, 71 que, aunque abrumado por las proposiciones de la nodriza, “ein wirklich vornehmer Mann wäre über den schmähhlichen Antrag der Amme mit stillschweigender Verachtung hinweggegangen”. Siglo y medio más tarde, la joven dramaturga Sarah Kane concibe a un Hippolytus que apenas muestra reacción alguna ante la declaración (acompañada, en ese caso, de una felación) de su madrastra. Igual que la reacción enérgica, violenta y desmedida del Hipólito clásico, también su indiferencia y frialdad no hacen sino incrementar la desesperación, aflicción y el coraje de Phaedra, que no tarda en suicidarse y calumniarlo. Una combinación de ambas reacciones (primero violenta y desmedida, luego fría e indiferente) puede encontrarse en la ópera de Henze – Lehnert.

¹⁴⁸ También Wiese 1923, 54 detecta esa importante diferencia y en su análisis contrapone el texto de ambos pasajes: Eurípides *Hipp.* 428-430: “A los malvados el tiempo los descubre, cuando se presenta la ocasión, poniéndoles delante un espejo como a una jovencita. ¡Qué nunca sea vista yo entre ellos!”; traducción de A. Medina González – J. A. López Férez. Marbach I 2: “Mehr als das Leben acht’ ich hoch den Preis/ der Tugend, und wenn einst die Zeit uns allen/ den Spiegel vor das Antlitz halten wird,/ der jeder Seele wahre Züge zeigt,/ dann soll mich jeder sehn und keiner sagen,/ daß er in meinem Antlitz einen Zug/ der angebornen gottentsprossnen Schönheit/ durch eines Lasters Schmutz entstellt gesehen!”.

Phädra actúa en todo momento de forma consciente y premeditada y asume plena responsabilidad de sus proyectos, palabras y obras. Pienso que Marbach sintió especial predilección y atracción por ese tipo de mujeres como demuestran su primer matrimonio con Rosalie Wagner, que no solo era siete años mayor que él, sino que se había labrado una exitosa carrera artística y vivía de forma independiente y emancipada. Así también se explica que Marbach le procurara un final conciliador y consolador a su sufrida heroína que puede aspirar al feliz reencuentro con su amado en el Hades.

IV.4. CONCLUSIONES

Su adaptación de la *Antígona* sofoclea aparte, *Hippolyt* es la primera tragedia griega que Marbach trata de convertir en una obra adaptada y beneficiosa para su época. A la edad de treintaiséis años, lleno de espíritu emprendedor y de confianza en sus propias facultades poéticas, animado también por la imagen despectiva que su siglo tenía del más joven de los tragediógrafos atenienses, se atrevió a experimentar con una forma completamente nueva de la reescritura. El resultado es una combinación única de adaptación e innovación, que no se vuelve a repetir en ninguna otra de sus piezas dramáticas.

Este *Hippolyt* conserva toda la grandeza y belleza, el espíritu y la carga dramática del modelo griego, a pesar de que – o tal vez precisamente porque – Marbach modificó todo lo que pudiera resultarle chocante a su público moderno (prólogo expositivo, coro, dioses, elementos sobrenaturales), adaptándolo a las necesidades y expectativas del hombre decimonónico.

Aunque mantiene la estructura formal y argumental del *Hipólito* euripídeo, lo recrea de un modo nuevo y ampliado. Para ello parte de pensamientos y motivos que ya son expresados o insinuados en el texto griego, de modo que la mayoría de los pasajes y escenas que añade podrían insertarse también en el mismo original euripídeo¹⁴⁹. Para establecer, conservar y reforzar su estrecha relación con la pieza griega, adapta de forma

¹⁴⁹ Las siguientes escenas se podrían insertar sin mayores problemas en el texto original griego: II 1 (el primer intento de suicidio de Phädra), II 3, II 4 y III 6 (Phädra no se deja convencer por su nodriza, consigue ocultar su pasión ante Hippolyt y rompe con Philine a causa de su proceder no autorizado), III 2 (Philine expone los motivos de su comportamiento), V 1 (que pone de manifiesto la frialdad de Theseus frente a los asuntos de su familia). Además, Marbach opta por presentar íntegramente sobre el escenario la conversación entre Philine e Hippolyt (III 3), que en Eurípides tuvo lugar de forma paralela al primer estásimo del coro (vv. 525-564) y de la cual solo sus últimas palabras llegan al escenario (de forma indirecta, en el diálogo de Fedra con el coro, vv. 565-600).

literal algunas de las escenas más importantes de ésta¹⁵⁰. También los caracteres de su tragedia son exactamente los mismos que los de su modelo.

Su esfuerzo por motivar la trama en el ámbito racional-humano y la gran importancia de la nodriza recuerdan a Séneca. El tratamiento concreto del modelo euripídeo es parecido al de Racine, cuya *Phèdre* era por aquel entonces la versión más conocida del mito¹⁵¹. Sorprende también la cantidad de motivos nuevos, muchos de los cuales se repetirán en las versiones decimonónicas posteriores.

Todas las versiones modernas de un mito clásico se caracterizan por el intento del autor de reescribir el argumento según sus propias ideas e ideales. El hecho de que, para ello, Marbach siga muy de cerca al texto euripídeo es casi secundario y queda relegado a su libertad artística. Esa estrecha relación con el modelo, que constituye precisamente uno de los principales logros y atractivos de este *Hippolytos* y que podría haberle acarreado las mejores críticas y alabanzas, en realidad causó más bien su perdición, ya que el público y la crítica apenas lo consideraron como una obra original y no le prestaron la atención que se merecería. Tal vez sea ésta también la razón por la que su *Hippolyt* es la única adaptación de este tipo, ya que en su *Medeia* Marbach evita conscientemente todo tipo de paralelos o coincidencias con la tragedia euripídea.

La particularidad y el atractivo de esta pieza solo se pueden comprender en toda su magnitud cuando se conoce también el *Hipólito* griego y se hace una comparación directa con éste. Pero incluso a quienes aún no conozcan el mito de Fedra e Hipólito, sin duda, les gustará esta tragedia alemana, que además, facilita también la comprensión y el deleite de la versión griega. Por ello, el *Hippolyt* de Marbach es mucho más que una mera ampliación, explicación o alternativa al drama de Eurípides: es la vía por la que el público alemán – ilustrado, racional y romántico a la vez – puede acercarse a la tragedia clásica griega.

¹⁵⁰ Pasajes (casi) literales del modelo griego se encuentran en: I 1 (el diálogo entre Hippolyt y Antiphos), I 2 y II 2 (diálogos entre Phädra y la nodriza), III 7 (parlamento de Hippolyt y discusión entre Phädra y la nodriza), IV 1 (llegada de Theseus), IV 2 (agón entre Theseus e Hippolyt), V 2 (el relato del mensajero), V 4 (escena final).

¹⁵¹ Durante la primera mitad del siglo XIX, en Alemania, la *Phèdre* de Racine, en su traducción alemana de von Schiller (*Phädra*, 1805), fue más conocida que el *Hipólito* de Eurípides. Cf. también esta presentación del *Hippolyt* de Marbach por parte de la editorial: “Dramatische Behandlung des von Schiller nach Racine unter dem Titel *Phädra* dargestellten Stoffes, unter näherer Anlehnung an Euripides berühmte Tragödie *Hippolytos*”. (“Mitteilungen des Verlages” in *Die Oresteia des Aeschylus* 1874, 436).

CAPÍTULO V

GEORG CONRAD: *PHÄDRA. TRAUERSPIEL* (1864) Y *PHÄDRA. MELODRAMA* (1866)

V.1. GEORG CONRAD: VIDA Y OBRA

V.1.1. LA VIDA DEL PRÍNCIPE GEORG¹

Prinz Friedrich Wilhelm Georg Ernst von Preußen (príncipe Georg de Prusia) nació el 12 de febrero de 1826 en Düsseldorf, hijo del príncipe Friedrich Wilhelm Ludwig von Preußen y de la princesa Wilhelmine Luise von Anhalt-Bernburg. Debido al espíritu romántico de su padre, que no solo era un excelente soldado sino también un apasionado amante de las artes y un generoso mecenas de jóvenes talentos, Georg creció en medio de un ambiente intelectual y artísticamente rico y estimulante. Las Letras ocuparon una parte central de la educación del joven príncipe, que estudió varias lenguas modernas y sus literaturas. Mostró gran interés por la Historia y por las leyendas tradicionales, especialmente las sagas del río Rin y la mitología grecorromana. El príncipe disfrutó también de gran talento musical, llegando a ser todo un virtuoso del piano. El 9 de noviembre de 1843, Georg ingresó en la Universidad de Bonn para estudiar Derecho, pero abandonó el mundo académico apenas año y medio después. Frente a la tradición de su familia, se mantuvo al margen de la vida pública y política, renunciando también a la carrera militar². En cambio, optó por una vida retirada y tranquila, dedicada a la literatura, la música y la pintura. Conjeturo que su elección, que le valió no pocas críticas por parte de sus contemporáneos, se debió tanto a su constitución física enfermiza y débil como a sus particulares ideales e intereses.

A finales de los años 50, el príncipe Georg se mudó a Berlín donde se instaló en una gran mansión en la Wilhelmstraße. Allí pudo disfrutar de una vida apacible y rica en estímulos intelectuales y culturales gracias a los numerosos salones literarios, teatros, museos y galerías de arte de la gran ciudad. Georg no solo fue un gran amante del arte, la música, la literatura y el teatro, un incansable coleccionista de obras literarias³ y

¹ Para la vida de Conrad, cf. Wiese 1923, 63 s.; Hoffmann 1965, 15-23; Hergemöller 2001, 272.

² No obstante, Conrad se convirtió en oficial del ejército y general de caballería. Luchó en las guerras austro-prusiana y franco-prusiana.

³ Su biblioteca privada, después de su muerte fue donada a la Universidad de Bonn, en cuya biblioteca se encuentra expuesta en la actualidad. Ha sido objeto de dos estudios monográficos: Hoffmann 1965 y F.

artísticas, un generoso mecenas de jóvenes escritores y actores y un desprendido benefactor de instituciones científicas y artísticas⁴, sino que también él mismo mostró tener gran talento literario y musical. A ello se añadieron unas cualidades de carácter oportunas, es descrito como alegre y amable, instruido y culto, prudente y discreto, modesto e incluso tímido⁵, que le convirtieron en invitado bienvenido a cualquier evento social. Georg realizó frecuentes y largos viajes a Italia, Francia, España, Inglaterra, Alemania, Austria y Suiza, tratando de dar satisfacción a sus incansables inquietudes artísticas, históricas, geográficas y antropológicas.

Enfermo y afectado por una ceguera inminente, pasó los últimos años de su vida apartado de la sociedad y de cualquier actividad artística. Cuando el escritor Paul Lindenberg (1859-1943), que estaba preparando un artículo sobre el príncipe, contactó con él y le preguntó qué quería que escribiera de él, Georg le contestó: “¡Preferiría que se dijera lo menos posible sobre mi persona. Como autor nunca he sido muy conocido, ahora ya me han olvidado por completo, y está bien así!”⁶. Georg murió el 2 de mayo de 1902 en Berlín. Fue enterrado en el castillo Rheinstein, que había sido su residencia de verano preferida y en el que había compuesto la mayoría de sus piezas dramáticas.

V.1.2. LA OBRA DEL PRÍNCIPE GEORG⁷

Parece ser que *Phädra, ein Trauerspiel in fünf Aufzügen* fue la primera tragedia del príncipe Georg, compuesta en 1864. A finales de ese año, después de representar

Grigat, *Die Musikalien-Sammelbände der "Prinz-Georg-Bibliothek" in der Universitätsbibliothek Bonn*, Bonn, 1992 (se trata de una tesis de licenciatura). De las aproximadamente seis mil obras que la componen, 1706 pertenecen a la literatura alemana desde finales del siglo XVIII hasta finales del siglo XIX. La mayoría de los títulos actualmente deben considerarse olvidados y de menor calidad. El grupo más numeroso es el constituido por obras dramáticas sobre temas y argumentos clásicos e históricos, seguido por el de las novelas históricas y sociales. Hay una cantidad sorprendente de escritos de autoras. También se encuentran piezas líricas y colecciones de cuentos y leyendas, especialmente de las sagas del río Rin. En cuanto a la corriente literaria, predomina el Romanticismo, seguido del Clasicismo alemán y el Naturalismo. Hay varias biografías y tratados de crítica literaria sobre diferentes autores y sus obras, especialmente, Goethe y Schiller. Después de la literatura alemana, el siguiente bloque más grande es el correspondiente a la literatura francesa (1061 títulos), donde igualmente predominan los autores actualmente olvidados, pertenecientes, en su mayoría, a la segunda mitad del siglo XIX. Abundan las obras sobre el amor, con un enfoque psicológico y/o moral. La literatura inglesa está representada con 117 títulos. Hay también 817 obras sobre Historia alemana y europea contemporánea, 586 sobre Historia francesa y 90 sobre Historia antigua. Encontramos 220 tratados sobre el arte dramático, 179 sobre el arte plástica y 157 sobre pintura y dibujo. Abundan también los tratados musicológicos (157 obras) así como las partituras para piano (905 volúmenes).

⁴ En 1874, apadrinó el Museo Histórico de la ciudad de Düsseldorf y la Asociación de la literatura alemana. Ese mismo año se convirtió en presidente de la *Königlichen Akademie gemeinnütziger Wissenschaften* en Erfurt. Cf. Hoffmann 1965, 16.

⁵ Cf. Hoffmann 1965, 16.

⁶ Citado en Hoffmann 1965, 24 s.

⁷ Para la obra de Conrad, cf. Hoffmann 1965, 22-24; Hergemöller 2001, 272.

públicamente su melodrama *Elektra*, Conrad obtuvo el permiso real para la representación teatral de sus dramas. Varias semanas antes, animado por las críticas positivas en el salón literario de Minna von Treskow, Conrad le había enviado (de forma anónima) su tragedia *Phädra* a Gustav zu Putlitz, en su día director del *Hoftheater* de Schwerin. *Phädra* se estrenó el 19 de diciembre de 1864, obteniendo gran éxito⁸. Para valorar correctamente esa buena acogida por el público recordaré que ésta se debía exclusivamente a la obra en sí, ya que se desconocía la identidad de su autor⁹. Durante los años siguientes, la tragedia *Phädra* se representó varias veces en Berlín y sus alrededores, aunque no pudo repetir el éxito inicial¹⁰.

Apenas dos años después, la escritora Ada von Treskow (1840-1918)¹¹ convenció a Conrad para que publicara sus obras y en 1866 aparecieron sus *Dramatische Studien (Estudios dramáticos)*¹² que contienen las tragedias *Umsonst! (¡En vano!)*¹³ y *Der Talisman (El talismán)*¹⁴, más un melodrama en un acto titulado *Phädra*, compuesto con posterioridad a la tragedia homónima. Mientras que ese libro apareció de forma anónima, en lo sucesivo, el autor se sirvió de los pseudónimos “Conrad” y “G. Conrad”¹⁵. No es de extrañar que el príncipe tratara de mantener en secreto su actividad literaria, que no se consideraba apropiada ni honrosa para un miembro de la realeza.

⁸ El 1 de enero de 1965 le escribe Ada von Treskow al príncipe Pückler: “...ist ein Drama *Phädra* mit rauschendem Beifall aufgeführt worden.” (La cita es recogida por Hoffmann 1965, 19 s.).

⁹ Este aspecto es subrayado también por Wiese 1923, 64.

¹⁰ Entre las críticas más destructivas cabría citar la del crítico literario Karl Frenzel: “ein kompositorisch schwaches Lebensbild, eine Reihe dramatisch bewegter Szenen, kein Drama” (sobre una representación de *Phädra* del 4 de abril de 1868). En 1872 escribe el autor Theodor Fontane: “Ein furchtbares Stück. Prinzen müssen auf die Jagd gehen oder Geliebte haben oder alte Münzen sammeln”. (Las citas están recogidas en Hoffmann 1965, 23).

¹¹ Ada era hija de Minna von Treskow, y publicó sus escritos bajo el pseudónimo “Günther von Freiberg”. Sus obras revelan no pocas influencias literarias de Conrad. Cf. S. Ptaky, “Pinelli, Frau Ada von Treskow”, en *Lexikon deutscher Frauen der Feder*, Berlín, 1898, vol. 3, pp. 137 s.

¹² *Dramatische Studien*, Bremen, 1866: *Umsonst!. Trauerspiel* (pp. 1-123); *Phädra. Melodrama* (125-144); *Der Talisman. Trauerspiel* (145-206).

¹³ La tragedia *Umsonst!* relata la vida de la reina Cristina de Suecia (1626-1689) desde cuando tenía veintidós años hasta el momento de su muerte. Las controvertidas decisiones que ella tomó a lo largo de su vida (renuncia al matrimonio, abdicación, conversión al Catolicismo, incesante vagar por Europa) y para las que se barajan diferentes explicaciones (amor homosexual, rebelión contra su propia educación protestante, escándalo a causa del asesinato de Giovanni Monaldeschi, etc.), Conrad las motiva todas por el amor. Su Christine renuncia al matrimonio con su primo y abandona el trono, su país y su religión para seguirle a su amado, Rinaldo Monaldeschi. Poco después, víctima de una intriga palaciega, ordena asesinar a Rinaldo. Se hunde después en una profunda tristeza y resignación, hasta que en el momento de su muerte prevé la feliz reunión con Monaldeschi, así como con su primo Carlos Gustavo.

¹⁴ Combinando personajes históricos con otros de su propia imaginación, Conrad inventa una intriga palaciega que tiene lugar en la corte de Mantua en el siglo XVII y que pone fin a la felicidad y la vida de dos parejas de enamorados.

¹⁵ Pienso que su pseudónimo no debe interpretarse como un intento de emular o aprovecharse de la fama del célebre escritor Michael Georg Conrad (1846-1927), sino como un homenaje a aquel joven príncipe de mediados del siglo XIII, Conrado V de Hohenstaufe (1252-1268), que logró ser enterrado junto a su amante masculino y que es el protagonista de una de las últimas obras de Conrad: *Conradin* (1887).

Al año siguiente, publicó otras tres obras: son los dramas *Elektra*¹⁶, *Die Exklusiven (Los exclusivos)*¹⁷ y *Jaufré Rudél*¹⁸, recogidos en el primer volumen de sus *Vermischte Schriften (Escritos varios)*¹⁹. La segunda parte de esta colección²⁰ salió a la luz en 1868 y comprende cuatro tragedias: *Der Alexanderzug (La expedición de Alejandro)*²¹, *Cleopatra*²², *Lurley*²³ y *Alexandros*²⁴. Nuestro autor amplió su pseudónimo a “G. Conrad”, dando una primera pista acerca de su verdadero nombre.

En 1870, publicó una colección en cuatro volúmenes en la que se recogen diecisiete tragedias suyas²⁵. En ella se reeditaron nueve de las diez tragedias ya publicadas y se añadieron ocho obras nuevas: *Phädra*²⁶, *Don Sylvio*²⁷, *Die Marquise*

¹⁶ El drama está ambientado inmediatamente después del regreso de Ifigenia y Orestes a Corinto. Frente a la versión clásica del mito, para Elektra el matrimonio con Myron no es fuente de dolor y desgracias, sino de paz y felicidad. Por ello, se opone a las intenciones de su hermano de casarla con Pylades, consiguiendo que su familia apruebe su relación con el campesino y comparta su alegría.

¹⁷ Se trata de una pieza de corte realista-naturalista en la que Conrad expresa su crítica social e incluye valiosos apuntes de crítica literaria, musical y artística. Los personajes, una reunión de artistas y aristócratas en uno de los salones literarios de la época, se caracterizan por la decadencia y el hastío, por la imperante necesidad de hacer alarde de su vasta formación cultural e intelectual y por un trato demasiado liviano del amor.

¹⁸ En esta pieza, Conrad recrea el relato histórico-legendario del poeta Jaufré Rudél que participó en la Segunda Cruzada (s. XII) para buscar a la bella Melisande, princesa de Trípolis, que cantaba en sus cantos. Después de un encuentro milagroso en los jardines de Mahoma, ambos amantes se juran fidelidad eterna y la princesa declina las ofertas de todos sus nobles pretendientes. Al final de la tragedia, Jaufré arriba moribundo a las costas de Siria, para exhalar su vida en brazos de su amada. En su reedición de 1870, esta tragedia es titulada *Jaufré und Melisande*, ya que ambos amantes pueden considerarse igualmente protagonistas de la pieza.

¹⁹ Conrad, *Vermischte Schriften I*, Bremen, Strack, 1867: *Elektra. Schauspiel in einem Aufzuge* (3-30); *Die Exklusiven. Dialogisierte Novelle in drei Abteilungen* (31-136); *Jaufré Rudél. Romantisches Trauerspiel in fünf Aufzügen* (137-215).

²⁰ Conrad, *Vermischte Schriften II*, Bremen, Strack, 1868.

²¹ En este drama, Conrad relata la historia de la princesa persa Barsine-Estatira, hija del rey Darío III. Darío ya ha muerto y Alejandro acaba de desistir en su conquista de la India. Estatira, aunque fuertemente enamorada de Hefestión, el mejor amigo de Alejandro, debe casarse con el rey de Macedonia. Inmediatamente después de su boda, y no sin la intervención de elementos mágicos-fantásticos, mueren tanto Hefestión como Alejandro para celebrar su feliz reunión en el Hades.

²² En esta pequeña pieza, Cleopatra, a diferencia de la verdad histórica, logra seducir a Octavio Augusto. No obstante, lo que busca no es tanto otra relación amorosa, como castigar severamente al emperador romano. Éste debe amarla para que sufra con el suicidio de la reina, decidido y preparado desde el inicio de la pieza y perpetrado en la última escena.

²³ Al mismo tiempo que vuelve a aparecer la nefasta ninfa del río Rin, los amigos Hermann y Gisbert se enfrentan en un duelo por el amor de Bertha. Cuando acuden a la ninfa en búsqueda de ayuda, Gisbert naufraga y Hermann logra deshacer el hechizo que la obligaba a cantar causando la muerte de cientos de marineros: La Lurley entiende que toda su vida estaba esperando al apuesto joven y muere en sus brazos.

²⁴ Por segunda vez, Conrad se ocupa del personaje de Alejandro Magno. En esta pieza cuenta su visita al templo de Zeus Amón, en el que conoce su procedencia divina. Se cuentan asimismo la muerte de Darío, la expedición de Alejandro a la India y el regreso a Babilonia, su matrimonio con Estatira y la rivalidad de ésta con Roxana. En vano tratan ambas mujeres de ganar para sí al rey que ya se está muriendo para volver a reunirse en el Hades con su mejor amigo Hefestión.

²⁵ Se reeditan *Elektra (Dramatische Werke I, 309-336)*; *Rudél und Melisande*, antes: *Jaufré Rudél (DW II, 87-180)*; *Der Alexanderzug (DW II, 181-265)*; *Lurley (DW II, 267-338)*; *Cleopatra (DW III, 1-26)*; *Alexandros (DW III, 27-151)*; *Umsonst! (DW III, 153-282)*; *Der Talisman (DW IV, 1-68)*; *Phädra. Melodrama (DW IV, 69-81)*. No se reedita *Die Exklusiven*.

²⁶ *Phädra. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen (DW I, 1-83)*.

von Brinwilliers²⁸, *Yolanthe*²⁹, *Medea*³⁰, *Wo liegt das Glück? (¿Dónde está la felicidad?)*³¹, *Revenu de tout*³², *Arion*³³. Algunas de estas piezas, entre ellas la tragedia *Phädra*, tuvieron varias reediciones durante los años siguientes³⁴. Posteriormente, Conrad escribió, publicó y estrenó³⁵ nueve piezas dramáticas más: *Elfriede von Monte Salerno* (1875), *Adonia* (1877)³⁶, *Ferrara* (1878)³⁷, *Bianca Capello (?)*³⁸, *Mademoiselle*

²⁷ *Don Sylvio. Trauerspiel in drei Akten (DW I, 85-159)*. En esta tragedia, Conrad se hace eco del amor desgraciado que sintió Juana la Loca por Felipe el Hermoso. En medio de sus preocupaciones y miedos, llega a palacio Sylvio, el hermano de Philipp por parte de padre, y se enamora de Juana. Entonces muere Philipp envenenado por su amante Mencía. Puesto que Juana no quiere aceptar la muerte de su amado esposo, el médico Suleiman convence a Sylvio, físicamente en todo igual a su hermano, de que suplante a éste. No obstante, a pesar de la alegría de la reina y a pesar de ver cumplidos sus propios sueños, Sylvio se niega a construir su felicidad a base de un engaño y muere.

²⁸ *Die Marquise von Brinwilliers (La Chambre ardente). Trauerspiel in fünf Aufzügen (DW I, 161-307)*. Con anterioridad, el 16 de febrero de 1869, esta obra se había representado bajo el título *Catharina Voisin* (cf. Hoffmann 1965, 23). Fue publicada por primera vez en 1869: G. Conrad, *Die Marquise von Brinwilliers*, Berlín, Koepsel. Conrad recrea aquí los misteriosos hechos que rodearon la figura de la marquesa de Brinwilliers, una de las asesinas más famosas de la historia (1630-1676). Mientras que desde un punto de vista histórico se supone que envenenó a su padre y sus dos hermanos para conseguir el dinero para pagar a su amante Saint-Croix que la estaba chantajeando, en esta tragedia, sus crímenes se deben a que su familia se oponía a su relación con Saint-Croix. Durante el proceso contra ella, el rey Luis XIV instituye la Cámara Ardiente (una corte extraordinaria de justicia), entre cuyas víctimas se encuentra también Catherine des Hayes-Voisin, que le dio título a la primera versión de la pieza.

²⁹ *Yolanthe. Phantastisches Trauerspiel in drei Aufzügen mit einem Vorspiel: Der Wyssehrad (DW II, 1-85)*. Afincada en el castillo encantado de Vysehrad, la reina Yolanthe de Bohemia no puede disfrutar de sus relaciones amorosas sino que se ve obligada a arrojar a sus amantes al río Moldava tan pronto como amanece el sol. Cuando su amante Dimitri es asesinado por sus pretendientes, el príncipe Jaroslaw y el rey Imre de Ungría, Yolanthe da muerte a Jaroslaw. Después los fantasmas de sus antiguos amantes la arrastran hacia las aguas del río Moldava.

³⁰ *Medea. Trauerspiel in fünf Aufzügen (DW IV, 93-164)*. También en esta tragedia de inspiración y temática clásicas, Conrad se aparta de todas las versiones anteriores. Al comienzo de la pieza, Medea vuelve a Corinto para asistir a la boda de Jasón y Creusa. Puesto que entonces se le prohíbe llevarse a sus hijos consigo, mata a Creusa y al padre de ésta, así como a sus dos hijos. Huye a Atenas, donde el rey Egeo se enamora de ella. Poco después, también Eetes y Jasón llegan a Atenas. Durante el violento enfrentamiento entre su padre y su ex marido, Medea recibe el mortal golpe con que Eetes iba a matar a Jasón. En el momento de su muerte, la heroína logra reconciliarse con Egeo, con su padre y con Jasón.

³¹ *Wo liegt das Glück? Lustspiel in einem Aufzuge (DW IV, 165-196)*. En el principado de Mónaco a comienzos del siglo XVIII, la princesa Olimpia, convencida de que pronto será pretendida por un rey, rompe su compromiso con el duque Amadeo de Savoyen, permitiéndole que retome su anterior relación amorosa con la princesa Therese de Mónaco. Pero mientras los jóvenes celebran su reencuentro, Olympia recibe una carta en la que el rey le anuncia que su elección ha recaído en una infanta española.

³² *Revenu de tout. Souvenir des eaux en un acte (DW IV, 197-225)*

³³ *Arion. Trauerspiel in einem Aufzuge (DW IV, 227-261)*. Nuevamente, Conrad se inspira en un mito clásico, concretamente, el del célebre poeta Arion. Tanto la obligación de exiliarse a Sicilia como el naufragio que sufre en su viaje de vuelta son presentados como obra de su rival, el poeta Ion. Ambos compiten no solo por la fama de su oficio sino también por el amor de Arsinoë. Para volver a ver a su amada, Arion renuncia al éxito que había logrado en Sicilia y regresa a Corinto. Nada más llegar es fulminado por los dioses.

³⁴ V. gr. *Der Alexanderzug. Phantastisches Trauerspiel*, Berlín, Hayn, 1870; *Phädra. Ein Trauerspiel*, Bremen, Strack, sin año y Berlín, Koepsel, 1877. El autor es siempre "G. Conrad".

³⁵ El *Nationaltheater am Weinbergsweg* en Berlín tenía los derechos para el estreno de las piezas de Conrad. La mayoría de ellas se representaron con gran éxito. Cf. Wiese 1923, 64; Hergemöller 2001, 272.

³⁶ G. Conrad, *Adonia. Drama in fünf Aufzügen*, Berlín, Voss, 1877. Esta tragedia relata la historia de Adonías, cuarto hijo del rey David, que luchó en vano por el trono. Éste fue heredado por su hermano Salomón, que ordenó el asesinato de Adonías.

³⁷ G. Conrad, *Ferrara. Trauerspiel in fünf Aufzügen*, Berlín, Voss, 1878.

Esther (1883), *Katharina von Medici. Ein historisches Drama* (1884)³⁹, *Sappho* (1887), *Conradin* (1887)⁴⁰ y *Raphael Sanzio* (?). A estas veintisiete piezas teatrales se añaden dos escritos en prosa, publicados de forma anónima: *Vergilbte Blätter, ein Tagebuch aus früherer Zeit* (*Páginas amarillentas, un diario de tiempos pasados*, 1872)⁴¹ y *Mademoiselle Rachel* (1882)⁴².

V.1.3. CARACTERÍSTICAS DE LA PRODUCCIÓN LITERARIA DE CONRAD

Con respecto a la obra literaria de Conrad, lo primero que llama nuestra atención es la fecha relativamente tardía en la que empezó a publicar sus escritos. Todos ellos vieron la luz en un espacio de tiempo de unos veinticuatro años (1864-1887), cuando Conrad tenía entre treintaiocho y sesenta y seis años. Como era de esperar, en sus escritos se combinan la elegancia y madurez de un autor que ya ha alcanzado su *floruit* con la frescura y el entusiasmo de quien acaba de descubrir la vía por donde dar salida a sus inquietudes. Sus piezas se caracterizan por una acusada homogeneidad formal (sintaxis, léxico, metro, estructura) y por el trato independiente y novedoso de los argumentos.

Otro aspecto a resaltar es la evolución de los indicios que Conrad revela acerca de su propia identidad. Se denota aquí el progresivo aumento de su confianza en el valor artístico de su obra, así como en la licitud de su actividad escritora.

En cuanto a los géneros literarios, se detecta un claro predominio del género dramático, especialmente el trágico. Los dramas constan de uno, tres o cinco actos, y ocasionalmente se acompañan de un prólogo o un epílogo. Atendiendo a la métrica, las obras de contenido mitológico o legendario están escritas en verso blanco, mientras que los dramas sobre temas históricos están escritos en prosa. Asimismo, en algunas piezas, entre ellas la tragedia *Phädra*, se incluyen pasajes cantados, ya sean cantos

³⁸ Esta pieza, que versa sobre la ajetreada vida de una princesa veneciana del siglo XVI, que abandonó su casa paterna por amor, fingió un embarazo y murió envenenada, fue traducida al italiano en 1880: *Bianca Capello*. Drame de G. Conrad. Traduzione di Andrea Maffei, Firenze, Successori Le Monnier, 1880.

³⁹ G. Conrad, *Catharina von Medici. Historisches Drama in fünf Aufzügen*, Berlín, Voss, 1884. Ambientada en la Italia del siglo XVI, relata la vida de una mujer culta, decidida e independiente.

⁴⁰ En esta obra, Conrad recrea la corta vida de Conrado V (apodado "Conradino") de Hohenstaufe (1252-1268), duque de Suabia y rey de Sicilia y de Jerusalén. Conradino fue derrotado en 1268 en Tagliacozzo por Carlos de Anjou cuando luchó para mantener el control sobre el Reino de Sicilia. El joven rey fue decapitado el 29 de octubre de 1268 en Nápoles junto a su amigo y amante Friedrich von Baden. Fueron enterrados juntos en la iglesia del Carmelo. Para la historia de Conradino, cf. Hergemöller 2001, 441.

⁴¹ En este librito se cuenta la historia del amor desgraciado de una mujer. En las amplias reflexiones sobre la vida, el arte y la naturaleza, y en los constantes y repentinos vaivenes de la ilusión y el desencanto en el alma de la protagonista, sin duda, podemos entrever algún que otro indicio autobiográfico.

⁴² El opúsculo, escrito en francés y en memoria de la actriz Elisa Raquel Félix, elogia la musicalidad del habla de Raquel. Cf. Hoffmann 1965, 21. El excepcional talento dramático de la actriz constituye la base y la razón de ser de la tragedia *Phädra in Basel* (1936) de Heider. Cf. IX.2.3. de esta tesis.

tradicionales, ya sean pequeñas piezas musicales compuestas por el propio Conrad⁴³. Varias de sus tragedias cuentan con un acompañamiento musical, llegando a tener un aspecto comparable al del *musical* moderno⁴⁴. Conrad compone también dos obras en lengua francesa, que, según la costumbre de la aristocracia alemana de la época, sería la segunda lengua materna del príncipe.

Hay algunas particularidades formales más: En ninguna de las obras que constan de más de un acto, Conrad mantiene las unidades clásicas de lugar y/o tiempo. En consonancia con la corriente de su época, dota a sus dramas de amplias y detalladas acotaciones en las que presta especial atención al decorado del escenario y a los movimientos y gestos, a la expresión del rostro y la voz de los actores. Muchos de sus dramas fueron concebidos para la lectura y la representación al mismo tiempo, pues en el texto, algunos versos aparecen entre comillas, indicando de este modo que pueden suprimirse en una puesta en escena⁴⁵.

A la hora de elegir los argumentos de sus obras, Conrad se inspiró tanto en temas mitológicos o legendarios como en hechos y personajes históricos⁴⁶. Aunque entrevemos el profundo conocimiento que Conrad tenía de las historias que recrea, así como de las distintas versiones literarias que ya se habían hecho de las mismas, habitualmente hace un tratamiento libre e innovador de estos materiales, remodelando y recreando los argumentos desde su propio punto de vista. Se observa una sorprendente homogeneidad en la elección y configuración de los argumentos. Los protagonistas suelen ser personajes bellos, jóvenes y ricos, y las acciones transcurren en entornos palaciegos o aristocráticos⁴⁷. Se detecta una acusada tendencia a los temas, personajes, lugares y épocas con cierto halo de misticismo, y en la mayoría de las obras se incluyen elementos fantásticos (sueños de premonición, aparición de espíritus o seres fantásticos, plantas mágicas, música con poderes mágicos, etc.), un claro legado del

⁴³ Especialmente interesante es la tragedia *Yolanthe*, mayoritariamente escrita en prosa, con pasajes en verso blanco (las situaciones más emotivas) y con algunos cantos populares.

⁴⁴ El compositor alemán Wilhelm Taubert (1811-1891) compuso un acompañamiento musical para la tragedia *Phädra*. Asimismo, para la representación del melodrama homónimo, Conrad indica: “Eine großartige, feierliche Musik begleitet die Handlung”. El estreno de la obra como ópera tuvo lugar el 3 de septiembre de 1868 en Leipzig. Cf. Reid – Rohmann 1993, 885. Para Taubert, talentoso pianista, director de orquesta y compositor, a quien se recuerda sobre todo por sus hermosas y logradas adaptaciones de canciones populares infantiles, cf. R. Eitner, “Taubert, Wilhelm”, en *Allgemeine Deutsche Biographie*, Leipzig, Duncker & Humblot, 1894, vol. 37, pp. 430-433.

⁴⁵ Este recurso, que es especialmente aprovechado en el drama *Die Marquise von Brinwilliers*, tiene también cierta importancia en la tragedia *Phädra*.

⁴⁶ La única excepción constituye la obra *Die Exklusiven*.

⁴⁷ La única excepción es *Elektra*, que tiene lugar delante de la cabaña de Mirón.

Romanticismo⁴⁸. También de indudable influencia romántica son algunos otros motivos que abundan en la obra de Conrad como el amor a primera vista, la muerte repentina e inesperada y el reencuentro de los desdichados amantes en el Más Allá.

La mayoría de los protagonistas de Conrad son personajes femeninos, presentados como mujeres fuertes, independientes y seguras de sí mismas que se rebelan contra los límites que les impone la sociedad. Son también mujeres cultas, elegantes e instruidas, y, sobre todo, son mujeres profundamente enamoradas, para las que su amor se ha convertido en el objetivo principal de su vida.

Más allá del argumento concreto, se puede decir que todos ellos son abordados desde el mismo punto de vista y enfocados hacia el mismo mensaje. Sin duda, el tema principal de toda la producción literaria de Conrad es el amor. Nos encontramos con el amor en sus diferentes facetas y manifestaciones y con las diferentes actitudes humanas frente al amor⁴⁹. En varias de sus obras, así también en sus dos *Phädras*, el autor convierte el amor en el motor principal o único de la trama, alejándose consciente e intencionadamente de la realidad histórica o de las versiones legadas. Debido a ello, en las piezas de contenido mitológico (*Phädra/Tragedia*, *Phädra/Melodrama*, *Elektra*, *Medea*, *Arion*), Conrad se aparta de la concepción idealizada del mundo clásico defendida por sus coetáneos⁵⁰. Como mostraré más adelante, cuando el amor viene a perturbar la mente humana, el comportamiento bien poco tiene que ver con esa serenidad que se alababa en el hombre griego en Alemania a lo largo del siglo XIX.

V.2. PHÄDRA. EIN TRAUERSPIEL (1864) DE GEORG CONRAD

V.2.1. RESUMEN DE LA TRAGEDIA⁵¹

Acto I: [en Creta] La tragedia se abre con un monólogo en el que Phädra nos habla de su procedencia divina e invoca la protección de Febo. Le bastan los siete versos finales para describir su situación actual: Theseus, rey de Atenas, se halla en Creta y ha vencido al Minotauro para liberar a su pueblo del tributo impuesto por

⁴⁸ Los elementos fantásticos abundan especialmente en *Umsonst!*, *Jaufré Rudél* y *Lurley*; y también en *Der Alexanderzug* y *Yolanthe* que llevan el elocuente subtítulo “*Phantastisches Trauerspiel*”.

⁴⁹ En este sentido es llamativo que junto al mito clásico de Fedra, la historia de Alejandro Magno es el único motivo que es tratado en dos ocasiones. Ambos temas se caracterizan por narrar amores insólitos, el de una madrastra por su hijastro y el de un rey por su mejor amigo, respectivamente.

⁵⁰ Mi propia interpretación discrepa, pues, de las de Wiese 1923, 63 y de Tschiedel 1969, 94, quienes afirman que Conrad recrea fielmente la concepción del hombre griego propia de su época.

⁵¹ Para el estudio de la tragedia *Phädra* de Conrad, cf. especialmente mi artículo “Tradición e innovación en la *Phädra* de Georg Conrad (1864)” (Emberger 2008).

Minos. Ella lo ama, pero él solo tiene ojos para su hermana Ariadne (I 1). Ésta, aunque habla repetidas veces de su gran amor por Theseus, reconoce ante Phädra que no se cree capaz de huir con el héroe debido al cariño que siente por su padre (Minos). Phädra, deseosa de abandonar su patria y convencida de la supremacía del amor, no comprende a su hermana: “*Ariadne, no te entiendo. ¿Cómo puedes dudar cuando estás enamorada?*” (I 2). A continuación, se intercala el canto de un pescador en alabanza de la naturaleza y el amor (I 3). Theseus y Pirithous dan muestras de su afecto mutuo y Pirithous trata de convencer a su amigo de que deje a Ariadne en Creta. Pero Theseus recuerda su juramento de casarse con ella y espera que ella pronto encuentre la felicidad junto a él (I 4). Las dos hermanas parten con los atenienses (I 5). Minos pronuncia un largo monólogo en el que trata de explicar y justificar la severidad de su gobierno. Un servidor le anuncia la huida de Ariadne y Phädra y el rey cretense lanza una terrible maldición contra sus propias hijas (I 6).

Acto II: [en Naxos] En un largo monólogo, Ariadne nos hace partícipes de su aflicción, pues sigue sin saber si continuar el viaje con Theseus o regresar a su patria (II 1). Phiritous le advierte de que con su indecisión perderá a Theseus (II 2) y éste trata en vano de consolarla (II 3). Entonces anuncia Phädra que los cretenses les están persiguiendo. Mientras que Pirithous y Phädra urgen a la huida, Ariadne invoca al dios Dionisos y pierde el conocimiento. Phädra aprovecha la ocasión para declararle su amor a Theseus quien, extrañado por el comportamiento de Ariadne, no parece escucharla y finalmente abandona a su amada (II 4). Al volver en sí, Ariadne maldice a su hermana y se aflige a causa del abandono. Llegan Dionisos y el coro de las bacantes (II 5).

Acto III: [en Atenas] También este acto se abre con un largo monólogo, esta vez a cargo de la princesa ateniense Aricia que lamenta su desgracia, pues ha quedado huérfana de padres y hermanos (III 1). A continuación, Hippolyt le declara su amor y la joven no tarda en asegurarle que es correspondido (III 2). Inmediatamente después arriba el barco de Theseus a Atenas (III 3). El rey saluda a su pueblo y le anuncia la paz (III 4). Entonces, Phädra ve por primera vez a Hippolyt y al punto se pregunta extrañada: “*¿Qué es lo que nuevamente me empuja cual tormenta hacia las más agitadas aguas de la vida, que me alienta y me confunde a la vez?*” (III 5).

Acto IV: [Atenas] Al comienzo del cuarto acto, Aricia y Ceneone comentan que Theseus ha desaparecido en un naufragio hace ya algunos meses y que Pirithous ha salido a buscarlo. Mencionan también la enfermedad de Phädra, interpretada por ellas como luto (IV 1). Cuando Hippolyt trata de consolarla, Phädra le declara su amor y lo

seduce con su lira y su canto que tienen poderes quasi-mágicos sobre él. Durante un fugaz instante, Hippolyt se deja llevar por sus sentimientos, mas pronto comprende que su amor es imposible: “*La fuerza invencible del destino me aparta inexorable de tu lado*” (IV 2). Después se anuncia el regreso de Theseus (IV 3).

Acto V: [Atenas] El último acto empieza con la boda de Hippolyt y Aricia, durante la que Phädra proclama públicamente su amor por el joven, vuelca el altar de Afrodita y se deja caer en los brazos de su hijastro. Al ver que éste reafirma su amor por ella, su padre lo destierra e invoca a Poseidón para que mate a su hijo. Aricia intercede por Phädra e Hippolyt y comparte voluntariamente el destierro de su amado. Theseus aplaude esta decisión porque espera que el amor de Aricia e Hippolyt le sirva de castigo a su infiel esposa (V 1). Phädra ruega a los dioses que no cumplan el deseo de Theseus (V 2). Éste ya se arrepiente de la precipitada imprecación (V 3) cuando Aricia anuncia la muerte de Hippolyt (V 4). Mientras el veneno recorre el cuerpo de Phädra, ésta le revela la verdad a Theseus. El rey le perdona, pues entiende que lo sucedido se debe a las maldiciones de Minos y Ariadne y que él mismo tiene parte de culpa. Phädra, no obstante, solo tiene ojos para Hippolyt al que divisa ya en el Hades (V 5).

V.2.2. PHÄDRA.TRAGEDIA EN RELACIÓN CON LAS DEMÁS OBRAS DE CONRAD

Aunque se trata de la primera obra dramática de Conrad, esta pieza presenta ya prácticamente todos los rasgos característicos formales y de contenido de la producción literaria de Conrad. Como ya se ha dicho, es propio del autor que algunos versos aparecen entre comillas, para indicar que pueden suprimirse en la puesta en escena. En cuanto al contenido y la función de estos pasajes en la tragedia *Phädra*, algunas omisiones no hacen sino acortar la trama. En este sentido, cuando un personaje da dos razones para su comportamiento, una de ellas suele aparecer entre comillas⁵². Otras omisiones, en cambio, alteran significativamente el contenido: En la versión acortada no reconoce Ariadne que el desamor de Theseus se debe a su propia incertidumbre (II 5); no revela Hippolyt que antes de interesarse por las mujeres prefiriera la caza, los ejercicios deportivos y los amores homosexuales (III 2); y tampoco asegura Phädra que

⁵² Sirvan de ejemplo las razones que aduce Ariadne cuando finalmente decide huir con los atenienses (I 5): a) porque tiene miedo de su padre, b) entre comillas: porque desea acabar con su aflicción e incertidumbre. También son dos los motivos por los que Hippolyt cree que su padre aprobará su unión con Aricia (III 2): a) porque Theseus es todo un experto en asuntos amorosos, b) entre comillas: porque ha desposado a una *extranjera* y ya nada podrá criticar la relación de su hijo con una *ateniense*.

inicialmente luchara contra su amor y que solo se atreviera a declararse a Hippolyt al creer que Theseus había muerto (V 5)⁵³.

Reparamos también en la riqueza de las acotaciones. Mientras que éstas faltan por completo en el teatro clásico, en *Phädra*, como en la mayoría de las piezas de Conrad, dan valiosos detalles acerca del desarrollo de la trama y el estado anímico de los personajes⁵⁴. Ya en la primera escena aparece Phädra sujetando su lira, que cobra especial importancia en IV 2. Tanto a su llegada a Atenas (III 5) como en las dos declaraciones (IV 2 y V 1), Phädra rodea a Hippolyt con sus brazos, al igual que Pirithous abraza a Theseus en I 4 y V 5, y Dionisos a Ariadne en II 5. Al final de la pieza, Conrad apunta explícitamente que Phädra muere “*sin dolor alguno*”.

Otra característica de los dramas de Conrad es la inserción de largos monólogos en los que algún personaje expone su agitada vida interior, a la vez que recuerda acontecimientos pasados y anuncia los hechos por suceder. En *Phädra*, cada uno de los tres primeros actos se abre con un monólogo a cargo del personaje femenino que va a ser la protagonista del acto en cuestión: Phädra, Ariadne y Aricia, respectivamente.

En cuanto a la métrica, la obra consta mayoritariamente de partes habladas compuestas en versos blancos. Se introducen, además, pasajes cantados o recitados por una actor o un coro. Éstos presentan estructura estrófica y el metro empleado es una variante del tetrámetro trocaico, propio de la canción desde el s. XVII y de uso abundante durante el Romanticismo⁵⁵.

Tratándose de una pieza articulada en cinco actos, no se mantienen ni la unidad de tiempo ni de lugar. Tampoco se conserva la unidad de argumento. En cuanto al contenido, éste contiene la mayoría de los aspectos característicos de la producción literaria de Conrad: el amor a primera vista, elementos mágicos, la repentina necesidad de morir, el feliz reencuentro en el Hades, una protagonista femenina, etc.

V.2.3. LA TRAGEDIA PHÄDRA DE CONRAD Y OTRAS VERSIONES DEL MITO DE FEDRA

En el siguiente análisis, así como también en el análisis del melodrama *Phädra*, son cinco las versiones del mito de Fedra que he establecido como punto de comparación, convencida de que todas ellas le eran conocidas a nuestro autor: el

⁵³ La heroica lucha de Fedra contra su pasión es un motivo clave en Eurípides, Racine y Marbach.

⁵⁴ También Wiese 1923, 65 y 71 repara en la riqueza de las acotaciones.

⁵⁵ Por ello también llamado “Romanzenstrofe”. Cf. Moennighoff 2004, 60-62.

Hipólito de Eurípides, la *Heroida IV* de Ovidio, la *Fedra* de Séneca y la *Phédre* de Racine⁵⁶, así como también el *Hippolyt* (1846) de Marbach.

ASPECTOS FORMALES

Título: Siguiendo a Séneca y Racine, Conrad elige el nombre de la madrastra como título de su tragedia. Eurípides y Marbach, en cambio, optan por el nombre del hijastro. Esperamos, pues, que Phädra sea la protagonista de la pieza, y comprobaremos que la heroína está presente a lo largo de todo el drama, mientras que Hippolyt está ausente de los dos primeros actos⁵⁷.

Personajes: Entre los personajes no puede faltar el triángulo básico de la trama: Phädra, Hippolyt y Theseus. Este último es acompañado por su amigo Pirithous. Cene, la nodriza de Fedra que ya en Racine lleva este nombre, se ve reducida a un personaje secundario de escasa importancia. Siguiendo el modelo francés, interviene también la princesa ateniense Aricia, como novia de Hippolyt. Veremos que Conrad agrava aún más el conflicto, ya que su Hippolyt se enamora de dos mujeres a la vez: Aricia (según Racine) y Phädra (así ya en Marbach). Personajes claves en los primeros dos actos son Ariadne, la hermana de Phädra, y Minos, su padre. También aparecen en escena el dios Dionisos y dos coros. Los coros de Conrad en nada se parecen a los coros clásicos, es decir, ya no actúan como personaje dramático, sino que simplemente vienen a reforzar el carácter festivo de determinados momentos de la acción: un coro de bacantes acompaña a Dionisos y otro, compuesto por sacerdotes y jóvenes, canta en la boda de Hippolyt y Aricia. No obstante, la introducción de cantos y de recitativos revela una inspiración, al menos mínima, en las formas de dicción del teatro clásico.

En las tragedias de Eurípides y Séneca, los personajes están aislados unos de otros y las únicas relaciones que encontramos son las de Fedra con su nodriza. Marbach añade a esta relación la amistad entre Hippolyt y Antiphos. En Racine, la nodriza se convierte en confidente de Phèdre, Hippolyte aparece acompañado de su preceptor Théràmène, y Aricie, de su amiga Ismène. En Conrad, en cambio, Theseus y Pirithous forman la única pareja. En Plutarco leemos cómo se originó la amistad entre Teseo y Pirítoo: al punto de enfrentarse en combate, sueltan las armas sorprendidos el uno por la belleza y el valor del otro (Plut. *Thes.* 30). En Conrad, Theseus y Pirithous

⁵⁶ En la biblioteca personal de Conrad se encuentran tanto la versión francesa como la traducción de von Schiller de esta tragedia. Cf. Hoffmann 1965, 37 y 44.

⁵⁷ En los actos I y II, Hippolyt no aparece físicamente sobre el escenario y ni siquiera se habla de él.

indudablemente son amantes, tal y como ya se insinúa en Ovidio (*her.* IV 109-112) y Séneca (*Phaedr.* 96-98; 244)⁵⁸. Con todo, nos preguntamos por qué aparece la figura de Pirítoo en el relato de Ariadna cuando todas las fuentes clásicas sitúan su amistad con Teseo en un momento posterior a su expedición a Creta⁵⁹. Personalmente, pienso que Conrad se sintió atraído por el tema del amor homosexual entre varones, fuente de conflictos en varias de sus obras dramáticas así como también en su vida personal⁶⁰. Con vistas a la estructura del drama, Pirithous es otra prueba más de lo molesta y funesta que resulta ser la aparición de las hijas de Minos en la vida de Theseus.

Lugares: El primer acto de la obra tiene lugar en Creta, el segundo en la isla de Naxos y los últimos tres, que contienen el mito de Fedra propiamente dicho, en Atenas. Ya Séneca sitúa el drama en Atenas, mientras que las obras de Eurípides, Racine y Marbach están ambientadas en Trecén, donde se rinde culto a Hipólito⁶¹. Conrad establece el vínculo con esta ciudad cuando Theseus destierra a su hijo (V 1) y la muerte de éste se produce durante su viaje a Trecén.

ESTRUCTURA

En realidad, este drama se compone de dos tragedias, una de Ariadne (actos I y II) y otra de Phädra (actos IV y V), separadas por un acto de transición (III)⁶². Cada parte tiene su propio conflicto, y el de la segunda no se entiende o, mejor dicho, no se entiende en el sentido en que lo pretende Conrad, sin el de la primera. Así pues, Conrad dedica nada menos que los dos primeros actos a sucesos que en las demás versiones se mencionan en apenas unos pocos versos⁶³. Estos dos actos, prácticamente en su

⁵⁸ En Racine (III 5), Thésée lleno de dolor se acuerda de su amigo al que tuvo que dejar en casa de Epiro.

⁵⁹ Cf. Plutarco, *Thes.* 15-20 (Viaje a Creta) y 30 (Comienzo de su amistad con Pirítoo).

⁶⁰ Para las inclinaciones homosexuales de Conrad, cf. Hergemöller 2001, 272. El amor homosexual es tratado en varias de sus obras (*Der Alexanderzug; Alexandros; Sappho; Conradin*) y según Hergemöller 2001, 272 las piezas de Conrad “[sind] aus heutiger Sicht aber vor allem wegen ihrer homoerotischen Konfigurationen von Interesse”.

⁶¹ Cf. Eurípides *Hipp.* 1425 s.

⁶² La misma estructura detecta también Wiese 1923, 68.

⁶³ Los sucesos que previamente tuvieron lugar en Creta (el amor de Pasífae por el toro blanco, su unión con él gracias a una vaca construida por Dédalo, el nacimiento del Mitotauro, la construcción del laberinto, el viaje de Teseo a Creta en el contexto de un sangriento tributo impuesto por Minos a los atenienses, el asesinato del Mitotauro por Teseo, si bien no sin la ayuda de Ariadna, el rapto de ésta) y en Naxos (el abandono de Ariadna y su ulterior unión con el dios Dioniso), en las versiones del mito de Fedra, por lo general, aparecen solo en breves comentarios y alusiones, sobre todo para relacionar la pasión de Fedra con los amores impúdicos de las demás féminas de su estirpe y/o para conseguir una caracterización más negativa de Teseo. En Eurípides (337-341), antes de revelar su amor a la nodriza, Fedra recuerda los desgraciados amores de su madre y su hermana; en Ovidio (*her.* IV) menciona la pasión de Pasífae (57 s., 165 s.), el amor y el abandono de Ariadna (63 s. y 116, respectivamente), la ayuda que ésta le prestó a Teseo en el laberinto (59 s.) y la muerte del Minotauro a manos de Teseo (115); también en Séneca, Fedra recuerda las funestas pasiones de su madre y su hermana (113-128, 241); la

totalidad, son fruto de la imaginación de nuestro autor, pues pocos son sus puntos de contacto con las fuentes clásicas del mito.

Esen los actos III, IV y V donde se desarrolla el mito de Fedra propiamente dicho. El tercer acto apenas tiene paralelo directo, debido a su función de transición e introducción. En cambio, la declaración de Hippolyt a Aricia está, sin duda, inspirada en Racine (II 2). Al igual que el Hippolyte francés, el de Conrad siente desconcierto y vergüenza ante sus sentimientos, ya que hasta el momento había rehuido a las mujeres. En cambio, en Conrad no leemos nada de una posible enemistad entre Theseus y Aricia o de que éste le haya prohibido casarse (así en Racine I 1, II 1, II 2). Más bien parece que el Theseus alemán ya ha asumido el papel de tutor de la huérfana tal y como se lo pide el Hippolyte francés poco antes de morir. Opino que Conrad quería evitar una caracterización demasiado negativa del héroe, que ya ha abandonado a Ariadne y aún tendrá que castigar a su hijo y esposa. Otra diferencia importante es que en Racine, antes de hablar con Hippolyte, Aricie confiesa su amor por el joven en una conversación con Ismène (II 1). De este modo sus sentimientos resultan más convincentes que en esta *Phädra*, donde nada más escuchar las palabras de Hippolyt se declara enamorada de él (III 2), aunque en su monólogo (III 1) nada había mencionado al respecto⁶⁴.

Dentro de la estructura del drama, es llamativo el hecho de que Theseus, al llegar a Atenas, le anuncie la paz a su pueblo (III 4). Teniendo en cuenta los sucesos de los actos I y II, el rey no puede estar tan seguro de esa paz, ya que Minos probablemente todavía le esté persiguiendo para recuperar a sus hijas. Ese olvido por parte de Theseus es síntoma de que estamos ya en otro mito: el de Fedra propiamente dicho.

La primera escena del siguiente acto (IV 1), en la que se alude a la desaparición de Theseus y el malestar de Phädra, presenta múltiples paralelos con las primeras escenas de las obras de Eurípides (vv. 121-524), Racine (I 1-I 3) y Marbach (I 1). Es

nodriza le recuerda el asesinato del Minotauro (174); Hipólito considera que Fedra es aún peor que su madre (689-693) y Teseo compara el monstruo que mató a su hijo con el Minotauro (1170-1173). En su declaración, Fedra compara a Hipólito con Teseo, recordando la estancia de éste en Creta (el hilo de Ariadna, el laberinto, muerte del Minotauro) y el abandono y la catatización de Ariadna (646-693). Este pasaje es adaptado también por Racine (en II 5), quien retoma también el motivo de Eurípides de que Phèdre, antes de confesarle su pasión a la nodriza, enumera las desgracias de su madre y su hermana (I 3). Las hazañas de Teseo (muerte del Minotauro y abandono de Ariadna) son contadas por Hippolyte en I 1. Marbach mantiene no solo la invocación de Pasífae y Ariadna por parte de Phädra antes de revelarles su mal a la nodriza (I 2), sino que narra los sucesos previos en un breve prefacio. En III 2, la nodriza (Philine) relaciona explícitamente la desgracia de Phädra con la de Ariadna. Más de cien años más tarde, los sucesos previos en Creta y Naxos recibirán un amplio tratamiento en las primeras dos partes de la trilogía de Ceiss (la tercera parte será una *Fedra*). La muerte del Minotauro a manos de Teseo es cantada en la primera escena de la ópera de Henze – Lehnert.

⁶⁴ También Wiese 1923, 67 critica el surgir demasiado repentino de los sentimientos de Aricia.

decir, lo que suele tratarse al comienzo de las demás *Fedras*, en Conrad se trata en la primera escena de lo que será la tragedia de Fedra en sentido estricto. La tercera escena de este acto, el regreso de Theseus, sigue el modelo de Racine⁶⁵. En cambio, la escena central del acto y, diría yo, de toda la tragedia, es algo totalmente inaudito en el mito de Fedra. Anteriormente, ninguna Fedra había tratado de seducir a Hipólito con su canto, y ningún otro Hipólito dramático había correspondido abiertamente al amor de su madrastra.

Completamente nueva es también la boda de Hippolyt y Aricia al comienzo del último acto. Las restantes escenas guardan algunos paralelos con las últimas escenas de Séneca y Racine.

Mientras que Racine y Marbach mantienen las unidades clásicas de acción, tiempo y lugar siguiendo el modelo de Eurípides y Séneca, la tragedia de Conrad se escinde en dos argumentos y transcurre a lo largo de varios meses y en tres escenarios diferentes. Debido a la densidad de la trama, la tónica de la tragedia es muy rápida y movida, en detrimento de su gravedad trágica. Los parlamentos de los personajes se reducen a lo imprescindible y las escenas son relativamente cortas. Como el amor de Fedra por su hijastro debe despacharse en menos de tres actos, éste se resume al máximo y los hitos de la trama pasan en rápida sucesión ante nuestros ojos.

Frente al tratamiento comprimido y conciso de los argumentos, se observan la duplicidad o repetición de aquellos motivos que le parecían los más logrados a nuestro autor. Phädra se impone dos veces a su rival, y tanto ella como Ariadne se desmayan en el punto culminante de sus emociones. Tanto Ariadne como Hippolyt se desgastan entre dos amores. Theseus pierde no solo a Ariadne sino también a Phädra, y al poco tiempo de volver de Creta realiza otro viaje igual de peligroso. Toda la trama, finalmente, se fundamenta en nada menos que tres maldiciones: las de Minos, Ariadne y Theseus. Estas repeticiones se deben, tal vez, a la falta de experiencia del autor, y en parte, y sobre todo, a los gustos y las exigencias de su público.

EL MITO DE ARIADNA

Como acabo de decir, los primeros dos actos de esta *Phädra* se centran en la historia de su hermana Ariadna, que en las demás versiones del mito se menciona en apenas unos pocos versos. Si se añade que estos dos actos ocupan más de la mitad de la

⁶⁵ En IV 3, Conrad une dos escenas de la obra de Racine: Ceneone anuncia el regreso de Thésée (IV 3), y éste aparece en escena (III 4).

obra, queda puesta de manifiesto la importancia que les concede nuestro autor. Conrad pretende, sin duda, que veamos los acontecimientos en Atenas (actos III-V) bajo los funestos presagios de esa maldición doble que tiene lugar en los primeros dos actos. Al final de la obra, Theseus llegará a entender esas relaciones y por ello podrá perdonar a su esposa: “¡Es éste el castigo por los pecados cometidos; acuérdate de los tiempos pasados, acuérdate de tu padre, de las lágrimas de Ariadna abandonada! Hace tiempo que los dioses nos guardan rencor, sucumbo a mi sufrimiento y quiero perdonar con la muerte ante mis ojos” (V5).

Por ello, en primer lugar, presentaré brevemente el tratamiento que hace Conrad del mito de Ariadna, cuyas versiones clásicas más notorias son la *Heroida X* de Ovidio y la parte central (vv. 50-266) del poema LXIV de Catulo⁶⁶. La ayuda que Ariadna le presta a Teseo, su fuga con el héroe y su posterior separación en la isla de Dia o Naxos constituye una pieza angular del ciclo cretense, cuyas principales fuentes clásicas son Ovidio (*met.* VIII 152-182); Diodoro Sículo (IV 60,4-61,4); Higino (*fab.* 39-43); Plutarco (*Thes.* 15-22) y Apolodoro (III 15, 8 s.; *epit.* I 7-15)⁶⁷.

Si bien se mantienen elementos tan fundamentales del mito como el juramento de Teseo de casarse con Ariadna en Atenas, la ayuda que ella le prestó en la lucha contra el Minotauro, su fuga de Creta o la aparición de Dionisos tras su abandono en Naxos, por lo demás, Conrad se aparta deliberadamente de las versiones más divulgadas. Nuestro autor mezcla aspectos poco habituales⁶⁸, con una fuerte dosis de su propia imaginación. Las innovaciones más destacadas son que Theseus acude a Creta siendo ya rey de Atenas, que es acompañado por su amigo Pirithous, que entonces también Phädra se enamora del héroe⁶⁹, que Phädra participa de la huida de su hermana

⁶⁶ El episodio de Ariadna, que despierta en la playa de Naxos y ha de descubrir que Teseo la ha abandonado y la llegada de Dioniso reciben también un amplio tratamiento en Nono de Panópolis (*Dion.* XLVII 245-475). Para Ariadna, cf. también Wagner 1895; M. Molina Sánchez, “Ariadna”, en Pociña Pérez – García González (eds.) (2009), pp. 261-278. Para la Tradición Clásica del mito, cf. S. Köhn, *Ariadne auf Naxos. Rezeption und Motivgeschichte von der Antike bis 1600*, Múnich, 1999; id. “Ariadne”, en Walther 2003, 52-58. Hunger 1988, 72 s. cita gran número de versiones modernas del mito.

⁶⁷ Para las diferentes versiones clásicas de esta serie de relatos mitológicos, cf. Poland 1932 a, 1911-1915; Moya del Baño 1969, 95-135; Ranke Graves 1974, 305-312; Ruiz de Elvira 1975, 365-374.

⁶⁸ Así, por ejemplo, el particular de que Teseo se sirvió de una espada para matar al Minotauro o la idea de que los cretenses persiguieron a los fugitivos. Aunque lo primero aparece en Palepatos (*Sobre fábulas increíbles* III) y lo segundo en Esteban de Bizancio (*Epitome*), pienso que se deben a la propia imaginación de Conrad. Ruiz de Elvira 1975, 372 ofrece un estudio detallado de las versiones acerca de la muerte del Minotauro: En Apolodoro *epit.* I 9, Teseo lo mata a puñetazos, en Ovidio *her. X* utiliza una maza, aunque la mayoría de los autores no especifican la manera o el instrumento (Plut. *Thes.* 19, Hyg. *fab.* 42, Diod. IV 61, 4). Con respecto a la idea de que Minos persiguió a los atenienses, cf. Herter, 1973, col. 1132. Habitualmente, el rey cretense no parece tomar represalia alguna.

⁶⁹ Ya en Racine, Thésée enamora a las dos hijas de Minos cuando acude al palacio de Cnosos. Frente a la versión de Conrad, en la tragedia francesa, Hippolyte es aún un niño cuando esto sucede (II 5).

con los atenienses⁷⁰ y que se convierte en esposa de Theseus inmediatamente después del abandono de Ariadne, que en esta versión alemana no se debe a una infidelidad de Theseus o una orden divina, sino al comportamiento de la propia princesa⁷¹.

Las causas para el amor de Phädra: De este modo, Conrad no solo representa escénicamente las causas que aparentemente originan la pasión de Fedra, sino que también ofrece una interpretación novedosa e inaudita del motivo del odio de Afrodita. En Conrad, la diosa del amor ya no es la principal y única responsable de los acontecimientos, como era en Eurípides⁷². Esta Phädra alemana, en primer lugar, parece ser víctima de las maldiciones de su padre y su hermana, y solo en una interpretación más profunda podría entresverse la intervención de Venus, responsable de que tanto Ariadne como Phädra se enamoraran de Theseus. Quiero destacar aquí que también en la tragedia *Ariane* (1672) del francés Thomas Corneille, el amor de Phèdre por su hijastro es presentado como un castigo por haberle robado el novio a su hermana, causando de este modo su abandono en Naxos⁷³.

No obstante, también es cierto que en esta *Phädra* alemana, los acontecimientos en Atenas se deben no tanto a las maldiciones de sus familiares como al particular modo de pensar y de comportarse de su protagonista. La reina sabe o quiere creer que la diosa del amor persigue a su familia, pero es inconcebible para ella que el amor pueda ser un castigo⁷⁴: “*La maldición de los dioses pesa sobre mi cabeza; ellos han decretado la perdición de la casa de Minos; ¿pero cómo iba a poder destruirme el fuego de la pasión?*”. Consciente de su alto linaje, Phädra se ríe de los dioses y busca poner a

⁷⁰ Mientras que Fedra no participa en esta fuga en ningún autor clásico (cf. Moya del Baño 1969, 23-25; Herter 1973, 1133), también en Schwab, Phädra parte con los atenienses junto a su hermana Ariadne. No obstante, abandonada su hermana y muerto Minos, la joven vuelve a Creta hasta que Teseo la pretende tras la centauromáquia. La idea de que Fedra huye junto a Ariadne es de origen tardo-medieval. La rivalidad entre ella y su hermana por el amor de Teseo tuvo gran éxito durante la época barroca. Cf. Köhn 2003, 212. Un tratamiento muy parecido del mito de Ariadne y su relación con el mito de Fedra puede encontrarse en la tragedia *Naxos Prozessor* (2002) de Ceiss. Cf. XII.3.3. de la presente tesis.

⁷¹ Entre las razones que se aducen para el abandono de Ariadne, encontramos: algún dios así se lo ordena a Teseo (Ferécides, Servio), Teseo ya no la ama (Ovidio), ella sería una deshonra para él en Atenas (Catulo, Higino). Algunos cuentan que Dioniso rapta a la muchacha (Apolodoro) o que hace que Teseo se olvide de ella. Cf. Plutarco, *Thes.* 20 y Moya del Baño 1969, 117-122 y Ruiz de Elvira 1975, 372 s.

⁷² El odio de Afrodita se dirige en Eurípides contra el casto joven que la desdenea; en las versiones latinas y francesa Afrodita quiere castigar a Pasífae, Ariadne y Fedra en su calidad de descendientes de Helios quien denunció el adulterio de Marte y Venus ante el esposo de ésta, Hefesto.

⁷³ Para la *Ariane* de Corneille, cf. García Viñó 1983, 153-166. La tragedia francesa presenta muchos paralelos con los actos I y II de Conrad, entre ellos también la presencia de Pirítoo en Naxos.

⁷⁴ Cf. Tschiedel 1969, 122: “Zwar weiß sie von dem auf ihrem Geschlecht lastenden Fluche, doch erscheint es ihr einfach unvorstellbar, daß gerade die Liebe, das heiligste Gefühl in ihr, sie ins Verderben stürzen sollte“.

prueba una vez más sus irresistibles encantos con los que poco antes había conquistado a quien estaba enamorado de su hermana. No será hasta la escena V 1 cuando comprenda la fatalidad de su destino: “¿Dónde hallaré el valor, dónde hallaré nuevas fuerzas para soportar el funesto destino que me ha deparado el odio de los dioses?”.

ELEMENTOS COMUNES A OTRAS VERSIONES

Al igual que sucede con las causas que originan la pasión de Phädra, en esta tragedia se detecta una serie de elementos que, si bien guardan algún parecido con las versiones que probablemente le hayan servido de punto de partida a Conrad, en su forma final deben considerarse creaciones propias de nuestro autor.

El primer encuentro y el amor a primera vista: Al llegar al puerto de Atenas y nada más ver a su hijastro, Phädra le saluda con las siguientes palabras: “*Te amaba incluso antes de haberte visto*” (III 5). Nuestro autor se aparta de las tradiciones clásicas en lo referente a las circunstancias del primer encuentro de Phädra con el joven⁷⁵. La idea del amor a primera vista, un motivo muy repetido en la obra literaria de Conrad, se encuentra también en Eurípides (vv. 24-33), Ovidio (vv. 67-70) y Racine (I 3).

La postura de la madrastra con respecto a su amor: En esta tragedia, Conrad innova significativamente la postura de la heroína con respecto a su amor: lejos de sentir cualquier tipo de temor o vergüenza (como en Eurípides, Racine o Marbach), su Phädra parece estar acostumbrada a los enamoramientos repentinos e irrefrenables, una forma de vida, con la que se rebela conscientemente contra las leyes humanas y divinas.

La enfermedad de Fedra: El “luto” que parece afligir a Phädra al comienzo del cuarto acto recuerda la enfermedad que la reina padece debido a su desesperada lucha contra la tentación adúltera en las versiones de Eurípides (131-287), Séneca (vv. 360-405), Racine (I 1, I 2, I 3) y Marbach (I 1). En Conrad no logramos saber a qué se debe su malestar, pues ni es luto por su marido desaparecido (al que ya no ama), ni es el intento desesperado de dominar sus pasiones (pues no lo intenta). Casi parece ser una hábil estratagema para atraer a Hippolyt, que acude prestamente para consolarla.

El matrimonio de la madrastra: Al comienzo de la tragedia (actos I y II), la Phädra de Conrad parece estar profundamente enamorada de Theseus. Pero tan pronto

⁷⁵ Según los autores clásicos, Fedra conoce a Hipólito y se enamora de él en los misterios de Eleusis en Atenas (Eurípides *Hipp.* 24-28, Ovidio *her.* IV 67-72 y Diodoro Sículo IV 62, 2) o en Trecén después del asesinato de los Palántidas (Paus. I 22, 1-2). Recordaré que la ubicación del mito de Fedra inmediatamente después del viaje de Teseo a Creta es algo inaudito y que en las versiones tradicionales Hipólito es aún un niño cuando su padre vence al Minotauro.

como ve a Hippolyt (III 5) se olvida de su esposo y se enamora de nuevo. Debido a ese cambio tan repentino, es difícil determinar hasta qué punto los dos cortejos que protagoniza obedecen a unos sentimientos amorosos verdaderos o son debidos a su narcisismo y necesidad de autoafirmación.

El poder absoluto de la diosa del amor: La idea del poder absoluto e irresistible del amor es una constante en todas las versiones del mito de Fedra. Aparece en los coros de Eurípides (vv. 525-564 y 1268-1282) y Séneca (vv. 274-359); en Racine y Marbach lo recuerda la nodriza (IV 6 y II 2, respectivamente) y Fedra misma lo menciona en Ovidio (*her.* IV 12). Frente a todos estos autores que presentan el amor como un soberano cruel e inexorable que caprichosa y arbitrariamente somete a dioses y hombres, para la Phädra de Conrad es un valeroso aliado que da fuerzas para todo.

Las dos declaraciones de Phädra: Como en Séneca y Racine (II 5), en esta tragedia es Phädra misma quien le revela su amor al joven. Al igual que su predecesora latina (vv. 666-671 y 698-703), también esta Phädra alemana se declara dos veces a Hippolyt (IV 2, V 1). Ambas veces procede con tal determinación que resulta difícil creerle cuando afirma que inicialmente había luchado contra su pasión (V 5).

La correspondencia de Hippolyt al amor de Phädra: Como es sabido, ni en la versión de Eurípides ni en la de Séneca, corresponde Hipólito al amor de Fedra, sino que se muestra reacio a todo el género femenino. El Hippolyte de Racine ama a Aricie, pero no a Phèdre. Otra vez más, el modelo de Conrad parece ser la tragedia de Marbach, cuyo Hippolyt quiere a Phädra, aunque la rechaza y la maldice decepcionado por lo que erróneamente interpreta como un intento vil de seducirlo por medio de su nodriza. Aunque el Hippolyt de Conrad no niega en ningún momento sus fuertes sentimientos por Phädra, cree que su amor es imposible (debido al matrimonio de Phädra con su padre y debido a su propio compromiso con Aricia) y que, por tanto, debe renunciar a él. Ahora bien, al ver que su madrastra no tiene reparos en reconocer públicamente su pasión, Hippolyt se apresura a asegurar que sus sentimientos son correspondidos. Conscientes de que no hay lugar para su amor en este mundo, deciden morir.

La caracterización de la madrastra: Los autores alemanes del siglo XIX dotan a Phädra de una serie de atributos y características especiales para motivar y explicar las fuertes pasiones que despierta en su hijastro. Surgen así madrastras divinas o titánicas que viven, aman y sufren a causa de su situación intermedia entre mortales y dioses. En esta pieza, Phädra es caracterizada como una mujer brillante y hechicera, parecida a las

demás magas de su estirpe, a saber, Medea, Circe y Pasifae⁷⁶. Esta faceta de la madrastra también aparece en Marbach, pero frente a su hermana marbachiana, la Phädra de Conrad es en todo momento consciente de su procedencia divina: “*Y toda mi vida es iluminada por un rayo del dios Sol, al que debo mi origen*” (I 1). Apenas aguanta ya la vida en la polvorienta tierra y tan solo una cosa le queda por hacer antes de emprender el camino hacia otro mundo mejor: [Ariadne:] “*Te rodea el brillante esplendor de Apolo, apenas se te puede comparar con los mortales [...]. ¡Tu sitio está entre los dioses olímpicos! Eres consciente de tu alto linaje y – te quedas en el polvo de la tierra*”. [Phädra:] “*¿Que me quedo? ¡No, creo que no! Pues un dios me ha dado las fuerzas necesarias para elevarme a regiones más elevadas, hacia una iluminación eterna. Una sola cosa ha de darme este mundo, después me apresuraré alegre hacia la muerte. [...] ¡Me refiero al amor!*” (I 2).

La boda de Hippolyt y Aricia: El último acto empieza con la boda de Hippolyt y Aricia. Conrad opta por sacar a escena esa boda que se planea en Racine (V 1), pero que es truncada por la muerte del joven. Durante la ceremonia, Phädra es arrebatada por una excitación cada vez mayor, hasta que se convierte en la primera Fedra que proclama públicamente su amor por Hippolyt: “*Hipólito es mío, es mío para siempre y no hay ninguna fuerza capaz de arrancármelo*”. Llena de rabia vuelca el altar de Afrodita, tal vez una primera manifestación de esa agresión física contra la diosa que encontraremos en las obras de Lipiner y D’Annunzio⁷⁷.

Los celos: Estrechamente vinculado al personaje de Aricia es el motivo de los celos. Durante la boda de Hippolyt y Aricia (V 1), Phädra invoca a Apolo para que pierda a su rival. En cambio, cuando Cenone anuncia que Aricia ha partido con Hippolyt (V 2), Phädra ya no maldice a la joven, sino que solo siente desconcierto ante el comportamiento de Hippolyt. Ese ataque de celos seguido de una cierta resignación se encuentra también en Racine (IV 4 y 6). En la tragedia de Conrad, el motivo de los celos aparece también en otros personajes: El primero en sufrir a causa de los celos es Pirithous, que apenas puede aceptar la relación de Theseus con Ariadne (I 4). A ésta,

⁷⁶ Se observa también un claro paralelo con Orfeo cuya música seducía a monstruos y dioses, vivos y muertos, plantas y fieras. Cf. P. Grimal 1981, 391 s. Apuntaré que al comienzo del melodrama, Phädra desea explícitamente ser como Orfeo para bajar al Hades y recuperar a su amado: “*Könnst’ ich wie Orpheus/ hinabziehen zu dem nächtlichen Gestade,/ ich würde ihn aus trüber Schattenwelt/ erlösen, mutig führt’ ich ihn zurück/ zur Freiheit und zum goldnen Himmelslicht*” (Phädra en *Phädra/ Melodrama* I 1).

⁷⁷ Harta de ser una víctima indefensa, se arma del escudo de Hippolytos (Lipiner I 7) o de una horquilla de su pelo (D’Annunzio I 6) y se dirige contra la estatua de la diosa (Lipiner) o la visión que tiene de la misma (D’Annunzio).

más tarde, sus celos la llevan a maldecir a su propia hermana (II 5). Una funesta cólera se apodera también de Theseus al ver a su hijo junto a su esposa (V 1).

La falta de calumnia: Es llamativo que, frente al acuerdo prácticamente unánime de todos los autores de que Fedra acusa falsamente a su hijastro, en Conrad no hay calumnia alguna. Independientemente de que una acusación fingida casaría mal con el carácter de su Phädra, en esta pieza la ira de Theseus resulta más creíble, pues no es que dé crédito a una carta de su esposa o un testimonio de terceros, sino que cree ver el adulterio con sus propios ojos. Su primera reacción es tan desmedida y colérica como siempre, pero al final acaba suplicándole perdón a su hijo como en tantas otras versiones del mito. Considero que con la omisión de la calumnia Conrad pretende no tanto modificar el carácter de Theseus o atenuar su culpa⁷⁸, como desarrollar y representar escénicamente los altibajos emocionales tan conocidos del héroe.

El silencio: Hipólito siempre acaba guardando silencio sobre lo sucedido⁷⁹. En Eurípides (vv. 611 s., 1032 s., 1060-1064), y Marbach (III 3) le obliga un juramento, en Racine lo decide él mismo aterrorizado por la declaración y el intento de suicidio de Phèdre (II 6, V 1). También en esta tragedia, Hippolyt toma esta decisión voluntariamente, pero no, como en la obra francesa, para proteger a Teseo sino para salvar la honra de Phädra (V 1).

La maldición de Hippolyt por parte de Theseus: Al final de la escena V 1, Conrad mantiene la invocación de Poseidón por parte de Theseus aunque sin mencionar, como tampoco hace Marbach (IV 1), que se trate de un deseo que le haya sido concedido al héroe por parte del dios marino. Eurípides (vv. 887-890) habla de tres deseos sin precisar cuál de ellos está empleando el héroe; según Séneca (941-958), Teseo apura el último voto, cosa que ni siquiera quiso o tuvo que hacer estando retenido en el Hades. En Racine, es la primera vez que hace uso del divino regalo (IV 2)⁸⁰.

Las dudas de Theseus: Los reparos y dudas de Theseus a la hora de maldecir a su propio hijo constituyen un paralelo evidente con la tragedia de Racine. Nada leemos de estos temores en Eurípides, Séneca o Marbach, de modo que nuestro autor se inspira una vez más en el modelo francés cuyo Thésée expresa sus vacilaciones en V 2 y V 4.

⁷⁸ El intento de mejorar la imagen tradicional de Teseo se encuentra, por ejemplo, en Sachs, Lipiner y D'Annunzio.

⁷⁹ El motivo del silencio no aparece ni tendría sentido en la tragedia de Séneca, ya que su Teseo no vuelve a hablar con su hijo.

⁸⁰ La cuestión de si Poseidón le había concedido un cierto número de deseos a Teseo y de cuál de estos deseos hace uso en este mito, se analiza detalladamente en Fauth 1958, 570 s.; Moya del Baño 1969, 29 s.; Ruiz de Elvira 1975, 379 s.

El accidente de Hippolyt: En las tragedias de Eurípides (1173-1254) y Séneca (1000-1114) el relato del accidente del joven corre a cargo de un mensajero, en las obras de Racine (V 6) y Marbach (V 2) lo refiere un amigo de Hipólito y en esta pieza de Conrad, finalmente, lo hace la propia Aricia. Como la gran mayoría de los autores⁸¹, Conrad describe la muerte del joven como consecuencia de un grave accidente, provocado por la aparición repentina de un monstruo marino. Añade el particular de que también Aricia viaja en el carro, pero logra salir ilesa del accidente⁸².

El final de Phädra: Al final de la obra, Phädra vuelve a aparecer sobre el escenario. Al igual que su hermana francesa (V 7), se acaba de envenenar, y es ella, como en Séneca (vv. 1156-1280) y Racine (V 7), quien revela la verdad ante Theseus. En la versión larga asegura que luchó contra su amor y que solo se atrevió a confesárselo a Hippolyt cuando se creyó viuda⁸³. Ahora bien, en realidad, parece que no se quita la vida por arrepentimiento, para castigarse a sí misma o para expiar su culpa (como las *Fedras* anteriores), sino para reunirse con Hippolyt en el Hades⁸⁴. Tal vez, Conrad se inspire por Séneca, cuya Fedra exclama al morir: “*No fue lícito unir nuestras almas, pero sí que es lícito dejar unidos nuestros destinos*” (1183 s.).

El perdón de Theseus: En todas las versiones anteriores, al final de la trama, Theseus trata de obtener el perdón de su hijo. En Eurípides y Marbach, Hippolyt sobrevive al accidente por un breve espacio de tiempo, de modo que todavía puede reconciliarse con su padre antes de morir. El Teseo de Séneca recompone cuidadosamente el cuerpo destrozado de su hijo para darle honorable sepultura, y el Thésée de Racine trata de aplacar los Manes de Hippolyte cumpliendo diligentemente el último deseo de éste. En Conrad, el rey entiende que las desgracias acontecidas fueron causadas por las maldiciones de Minos y Ariadne y que él mismo tiene parte de culpa en lo sucedido. Por ello perdona no solo a Hippolyt sino también a su esposa⁸⁵.

⁸¹ Es llamativo que Marbach mantiene las características básicas del accidente, a pesar de que innova por completo las causas del mismo: los caballos son espantados por una roca que se desprende en medio de una tormenta y se cae en el camino del joven. El carro se estrella contra la roca e Hippolyt muere poco después en presencia de su padre y de su mejor amigo.

⁸² De este modo, Conrad consigue potenciar el aspecto sobrenatural del accidente y remarcar que la maldición de Theseus se dirigía solo contra su hijo, pero no contra la joven Aricia.

⁸³ Apuntaré que este pasaje, el primero y único en el que Phädra afirma que trató de controlar su pasión, es susceptible de omisión en la puesta en escena.

⁸⁴ La idea de una feliz reunión de los desdichados amantes en el Hades no solo es un motivo frecuente en los dramas de Conrad, sino que también es común a todas las *Fedras* alemanas del siglo XIX.

⁸⁵ En Séneca, en cambio, castiga a Fedra (1279 s.) privándola de un entierro decoroso. En Racine no le perdona ni la castiga, pues parece tan abrumado por la pérdida de su hijo y su propia culpa que no le interesa el papel que Phèdre haya podido jugar en ello.

CARACTERES

Para terminar me pregunto cómo son, pues, esos personajes que Conrad concibe para su tragedia. Lo primero a constatar es que todos ellos representan la lucha entre la razón y la pasión. Ariadne e Hippolyt siempre, Minos y Theseus más de una vez, son víctimas de sus pasiones. Nada tienen que ver con el ideal del hombre griego que se tenía en la Alemania del s. XIX, entre cuyas características más destacadas y alabadas figuraban precisamente la tranquilidad de espíritu y la moderación de todas sus emociones. Esta característica se aprecia en parte en Pirithous y en su totalidad en Aricia. Por último, la reacción de Phädra ante sus pasiones será algo totalmente inaudito. Veremos los detalles:

Sus dos amores (por su padre y por Theseus) dominan por completo el pensamiento y comportamiento de Ariadne, y sus celos la llevan a maldecir a su propia hermana. También Hippolyt está suspendido entre dos amores (Aricia y Phädra) y trata en vano de sobreponer su sentido del deber a su amor por Phädra. Abrumado por la pasión, a lo largo de la obra se caracteriza por su debilidad e indolencia, pues apenas se resiste a las artes seductoras de su madrastra, y sumiso acepta el castigo de su padre sin ni siquiera tratar de defenderse.

También Minos ha sido vencido por sus emociones, aunque no siempre fue así. Tenía un carácter más equilibrado mientras vivía su mujer Pasifae, pero con el tiempo se ha convertido en un cruel tirano, capaz de maldecir a sus propias hijas⁸⁶.

Más de una vez, sus sentimientos determinan también los actos de Theseus. Su confusión y rabia al ver que Ariadne no está segura de su amor son tan fuertes que le incitan a abandonarla. Y en un ataque de celos, destierra e imprecas a su hijo y castiga a su esposa. Tan pronto logra dominar sus pasiones, trasluce su grandeza de espíritu: lamenta sus hechos y reconoce su culpa.

Pirithous, en cambio, sabe controlar sus pasiones antes de que éstas lleguen a causar algún daño. No es insensible a los celos, pero respeta las decisiones de su amado y su afecto incondicional está por encima de cualquier otro sentimiento. De este modo acepta la relación de Theseus con Ariadne y algo más tarde, en absoluto resentido porque Theseus se haya casado con Phädra, sale en búsqueda del héroe.

⁸⁶ Obsérvense las palabras de Phädra en I 2: *“Es starb Pasiphaë, [...] Von uns war alles Glück gewichen, denn/ des strengen Vaters harter Sinn, genährt/ von Feinden seiner Größe, mußte nun/ mit jedem Tage starrer werden bis/ der Götter Wille und der Menschen Klage/ nicht mehr zu seinem Herzen drang”*.

Es en el personaje de Aricia donde encontramos la personificación de esa imagen ideal que se tenía del hombre griego en la época de Conrad. Es sensata y equilibrada y tiene una concepción estoica del deber. Aguanta con firmeza su lamentable vida de huérfana y sin vacilar intercede por Phädra e Hippolyt, a pesar de que ellos hayan declarado públicamente el amor que sienten el uno por el otro.

La protagonista de la obra, finalmente, consciente de su linaje divino se siente superior a los humanos y se cree capaz de rebelarse contra su destino. También ella es dominada por sus funestas pasiones, pero no quiere comprender que éstas puedan ser algún mal. Obedeciendo a todos y cada uno de sus antojos, y sin reparar en los sentimientos de los demás, logra primero hacerse con el amante de su hermana y después seducir a su hijastro. Finalmente, se quita la vida con el simple propósito de consumir su pasión adúltera en el Hades. Conrad trata de explicar su comportamiento como el intento de romper las férreas cadenas de su condición humana, en el sentido de que Phädra es víctima de un corazón divino que late en un cuerpo humano.

Una breve comparación de esta Phädra con sus posibles modelos pondrá de manifiesto hasta qué punto nuestro autor ha reinventado el personaje de la madrastra. En Eurípides, Fedra trata de reprimir su amor y cuando esto resulta imposible, desesperada se quita la vida. Las Fedras latinas consideran que pueden y deben luchar por su amor, reivindicando tímidamente el dominio sobre su propio cuerpo y alma⁸⁷. La Phèdre de Racine (I 3 y II 5) se esfuerza por ser como la de Eurípides, pero no logra dominar sus pasiones. Marbach presenta una Phädra fiel al modelo euripídeo (I 2) que le parece divina y seductora a Hippolyt (II 5). En la Phädra de Conrad, finalmente, se une ese aspecto divino de la Phädra de Marbach a una emancipación y autonomía desconocidas hasta el momento. A ello se añaden una buena dosis de egoísmo, egocentrismo y narcisismo y el resultado es, en palabras de Wiese “la titánida, que se rebela apasionada, obstinada y con todas sus fuerzas contra los odiados dioses”⁸⁸.

V.3. PHÄDRA. MELODRAMA (1866) DE GEORG CONRAD

Dos años después del estreno de la tragedia *Phädra*, Conrad volvió a tratar el mito en un melodrama de un acto. Empezaré mi análisis con un breve resumen del melodrama, seguido del estudio de sus aspectos formales y argumentales y sus posibles

⁸⁷ Cf. Emberger 2009, 83-88.

⁸⁸ Wiese 1923, 71.

modelos, para terminar con una comparación del melodrama con la tragedia anterior. Veremos que las diferencias más llamativas entre ambas versiones radican en la mayor concentración de la trama, la modificación de las causas que originan la pasión de Phädra y en la nueva caracterización de su hijastro. El resultado es una pieza breve y concisa, en la que todo gira en torno a ese sentimiento tan complejo que es el amor.

V.3.1. RESUMEN DEL MELODRAMA

Phädra, acompañada por Cēnone, se halla junto al fuego del hogar e implora a los dioses para que vuelva Theseus, del que se dice que ha desaparecido en el Hades (I 1). Después de que se haya ido Cēnone, Phädra cree divisar a su esposo entre las columnas del palacio (I 2). En realidad, se trata de Hippolyt, el hijo de Theseus, al que ella todavía no conoce personalmente. Creyendo que ha regresado su amado esposo, la reina recibe extasiada al joven, dándole tales muestras de afecto que éste enseguida empieza a sentir algo más que compasión por ella (I 3). Entonces llega Theseus y encuentra a su hijo y su esposa en actitud amorosa e intercambiando palabras cariñosas. Hippolyt hace un débil intento por explicar lo que ha pasado, pero Phädra asegura que ya no hay vuelta atrás para ella. Asegura que ya no ama a Theseus, sino solo al hijo de éste. Al punto, también Hippolyt habla de la fuerza y la eternidad de sus sentimientos. Mientras que Theseus comprende la situación y defiende la inocencia de su hijo y su esposa, éstos ya solo desean la muerte. Hippolyt abandona el lugar y se dirige a la playa. Su propio padre debe observar y relatar la muerte que allí le espera. Al punto, Phädra toma el mortífero veneno que llevaba consigo desde el comienzo de la obra (I 4).

V.3.2. PHÄDRA. MELODRAMA EN RELACIÓN CON LAS DEMÁS OBRAS DE CONRAD

Al igual que la tragedia *Phädra*, también el melodrama está escrito en verso blanco⁸⁹ y Conrad hace un amplio uso de las acotaciones.

Aunque en esta pieza no aparecen pasajes susceptibles de omisión en la puesta en escena, se detectan algunas diferencias llamativas entre las dos ediciones publicadas (de 1866 y 1870)⁹⁰. Por lo general, estas modificaciones se limitan a cambios léxicos o de expresión, a alteraciones en el orden de palabras o de versos y a la omisión de

⁸⁹ Se trata de una característica compartida por todas las piezas de temática mitológica de Conrad.

⁹⁰ La mayoría de las obras que fueron reeditadas en la colección de 1870 presentan pequeñas variaciones con respecto a las versiones de 1868 y 69. Sirva de ejemplo, el cambio en el título de la tragedia *Jaufré und Melisande* (antes: *Jaufré Rudél*).

algunos versos que nada aportaban al sentido general de la pieza. No obstante, hay tres aspectos significativos: A nivel formal, cabe destacar que en 1870 esta pieza aparece dedicada a Günther von Freiberg, esto es, a la célebre escritora Ada von Treskow, que publicó bajo ese pseudónimo y cuyos escritos revelan no pocas influencias literarias de Conrad. Se trata de la única dedicatoria en toda la obra literaria de Conrad, pensada acaso como atrasado regalo de boda, ya que en 1866 (fecha de la primera publicación del melodrama), Ada se había casado con el ministro italiano Guisepppe Pinelli-Rizzutto.

A nivel de contenido, en la primera versión del melodrama, Hippolyt ni siquiera sabe que su padre ha vuelto a casarse. En la segunda, aunque ha oído del nuevo matrimonio de su padre e incluso conoce el nombre de su madrastra, todavía no ha coincidido personalmente con ella⁹¹.

Tal vez el cambio más significativo es el que afecta a la última intervención de Phädra. En la versión de 1866, muere pidiéndole perdón a Theseus, recordando que su amor por Hippolyt se debe precisamente a su gran amor por su esposo: “*¡Me muero, Teseo, oh, perdóname, desgraciada de mí, te sigo siendo fiel, a través de él!*”⁹². En 1870, estos dos versos se ven incrementados a un total de ocho, en los que Phädra habla de su propia culpa, de la necesidad de reencontrarse con Hippolyt y de la imposibilidad de continuar viviendo en el mundo de los humanos: “*Me muero, Teseo, para expiar mi culpa y para seguirle a él, oh, perdóname, desgraciada de mí, una fuerza superior me arrastra lejos de aquí. Solo en otro mundo puedo encontrar la libertad; las fronteras de esta vida, trazadas en un círculo demasiado estrecho, causaron mi perdición. – ¡Soy una estrella arrancada de su órbita, – tuve que destruirme a mí misma – y a vosotros!*”.

V.3.3. EL MELODRAMA PHÄDRA DE CONRAD Y OTRAS VERSIONES DEL MITO DE FEDRA

ASPECTOS FORMALES

Título: Nuevamente, Conrad titula su obra *Phädra*, ya que concibe a la reina como la protagonista principal de la pieza.

⁹¹ En la versión de 1866, el joven afirma: “*Ich wußte nicht, daß Phädra zu mir sprach,/ daß Du, nachdem ich dieses Land verlassen,/ mit ihr, der Tochter der Pasiphae,/ die von Apollo stammt, Dich neu vermähltest./ Mich rührten ihre Tränen...*” (I 4). Y en la de 1870: “*Ich wußte nicht, daß Phädra zu mir sprach./ Mich rührten ihre Tränen...*” (I 4).

⁹² A no ser que se indique lo contrario, el texto citado no presenta variaciones en las distintas ediciones.

Lugar: A diferencia de la tragedia, Conrad no especifica el lugar geográfico en el que se desarrolla la acción. Independientemente de la ciudad (probablemente otra vez Atenas), las cuatro escenas tienen lugar en una amplia sala del palacio de Teseo.

Personajes: El recuento de los personajes se ha reducido prácticamente al mínimo, esto es, Phädra, Hippolyt y Theseus. En la primera escena, la heroína aparece acompañada por su nodriza Ænone. El papel de ésta ya nada tiene que ver con el que tiene en las obras de Eurípides, Séneca, Racine y Marbach. Sus breves intervenciones (nueve versos y medio en total) no afectan al desarrollo de la trama y parecen pensadas sobre todo para articular el largo monólogo inicial de Phädra.

Estructura: También la extensión y la estructura de la trama se han reducido a lo estrictamente necesario. Al igual que en la tragedia, el argumento avanza de forma rápida y rectilínea, concentrado en cuatro escenas. Aunque desde un punto de vista actual, esta velocidad tal vez pueda restarle credibilidad a la historia⁹³, recordaré que el amor a primera vista, la repentina necesidad de morir, la esperanza de un feliz reencuentro en el Hades y también la inclusión de elementos fantástico-místicos⁹⁴ son motivos ampliamente difundidos en la obra de Conrad, muy al gusto de su público.

MOTIVACIONES, SENTIMIENTOS Y ACTITUDES

El análisis comparativo de las motivaciones, sentimientos y actitudes de este melodrama con los de las versiones anteriores del mito demuestra el gran paralelo que guarda esta versión con la tragedia homónima de Conrad. Asimismo, se vuelve a detectar una fuerte influencia de la tragedia de Marbach, junto a elementos tomados de Racine. No obstante, al igual que en la tragedia, también en esta segunda versión del mito faltan la calumnia del joven por parte de su madrastra (no tendría razón de ser, ya que él corresponde a su amor) y la maldición por su propio padre. Si bien la caracterización de este Theseus difícilmente admitiría una maldición de su propio hijo, pienso que esas omisiones se deben principalmente a la intención de Conrad de presentar la muerte de Hippolyt como una muerte *voluntaria*.

La ausencia inicial de Theseus y de Hippolyt: Al igual que en todas las versiones precedentes, al principio de la pieza, Theseus lleva ausente ya mucho tiempo, e incluso se difunde el rumor de su muerte o estancia en el Hades. En este melodrama, también

⁹³ Esta opinión es defendida por Wiese 1923, 76.

⁹⁴ Especialmente la escena I 1 (junto al fuego del hogar Phädra implora a los dioses que le devuelvan a su anhelado esposo) y la aparición del monstruo marino (I 4).

Hippolyt ha estado varios años fuera de casa, hasta el punto de que ignora que su padre haya vuelto a casarse (versión de 1866) o todavía no conoce personalmente a su nueva madrastra (versión de 1870). Esta ausencia tan larga se debe a que el Hippolyt del melodrama de Conrad ha hecho realidad su deseo de superar peligrosas pruebas y de cometer gloriosas hazañas que ya fue expresado por varios de sus predecesores (Racine I 1, Marbach I 1).

Las causas para el amor de Phädra: Las causas para el amor de Phädra en este melodrama, a primera vista, son las mismas que en la tragedia *Hippolyt* de Marbach: se combina el profundo y sincero amor que siente por su esposo con el gran parecido físico que guarda el joven Hippolyt con su padre⁹⁵. Repetidas veces, Phädra habla de sus sentimientos por Theseus, que incluso cree capaces de hacer regresar a su esposo: “*Me parece que Teseo tiene que volver, siendo tan ardientemente anhelado*”⁹⁶ (I 1).

Entonces divisa lo que le parece una versión rejuvenecida y embellecida de su querido esposo: “*¡Así como ahora no te había visto nunca [...], veo tus ojos luminosos, poderosos y ardientes, veo la derrochadora opulencia de tus salvajes rizos, veo tu nuca orgullosa y sin doblegar, pero a pesar de todo, no eres el mismo! En nuestro reencuentro me pareces tan bello, tan radiante, como jamás te había visto: embellecido con el esplendor de las rosas de una nueva juventud te presentas ante mí*” (I 3). Pero los sentimientos de Phädra se deben no solo a una simple confusión⁹⁷, sino que ese “nuevo Theseus” también es superior en sus cualidades de carácter: “*Todavía nunca te había visto así, tan alegre, en la flor de la juventud, despreocupado, dispuesto a luchar*”⁹⁸ (I 3). Finalmente, Phädra cree reconocer en él a un ser parecido a ella misma: “*¡Tu alma es sublime y libre, vigoroso tu corazón! [...] ¡Oh Hipólito! Eres de mi especie*” (I 4).

Ahora bien, el hecho de que su amor se debe a causas supuestamente más comprensibles que en la tragedia anterior no logra disimular la obstinación con la que también esta Phädra se aferra a su nueva pasión. De nuevo hace alarde de su gran

⁹⁵ La idea de un llamativo parecido físico entre Teseo e Hipólito se encuentra también en Racine (I 3; II 5), Schwab y Marbach (I 1; I 2). Es aludido también por la Fedra de Séneca (645-662).

⁹⁶ Al igual que en la tragedia, en la que el canto y la música de Fedra poseen poderes quasi-mágicos, también en esta escena, se impone nuevamente la comparación con el titán griego Orfeo, hecha explícitamente en el texto. Cf. la nota 76 de este capítulo.

⁹⁷ El elemento de la confusión a causa de un acusado parecido físico constituye un motivo importante en la tragedia *Don Sylvio* de Conrad.

⁹⁸ So sah ich Dich noch nie, so ungetrübt,/ so frisch erblühend, sorglos, kampfbereit. (versión de 1866); So kenn' ich Dich noch nicht, so ungetrübt,/ so frisch erblühend, sorglos, kampfbereit. (versión de 1870).

egocentrismo y narcisismo, pues lo que realmente persigue no es tanto un feliz romance con su hijastro como la aceptación y acogida en el mundo de los dioses.

El destino familiar de Phädra: A lo largo del melodrama, Phädra y Theseus aluden repetidas veces a la maldición que pesa sobre la familia de Phädra. Pero, al igual que en la tragedia, este destino ya no es motivo de preocupación o miedo para la heroína, que lo acepta con una mezcla de satisfacción y resignación: “*¡Un oscuro destino reina sobre mí, [...] no sé si es la peor de las desgracias o la mayor de las alegrías: aquí se acaba la espera, he llegado a mi destino!*” (I 4).

El desinterés del joven por el bello sexo: Al igual que los Hipólitos de Racine, Marbach y de la tragedia de Conrad, el joven de este melodrama ya no comparte la acusada misoginia de sus predecesores clásicos, conservando tan solo un simple desinterés por el bello sexo que desaparece tan pronto como encuentra a la mujer capaz de suscitar sentimientos amorosos en él: Aricia (en Racine y Conrad/tragedia) y/o Fedra (Marbach, Conrad/tragedia y Conrad/melodrama).

Las causas para el amor del joven: Los sentimientos que afloran en Hippolyt se deben a tres razones, sucesivamente: En primer lugar, el joven se siente físicamente atraído por la bella mujer (I 3). En cuanto comprende que ella le está confundiendo con otra persona, siente compasión por ella, y no quiere destruir su ilusión (I 3). Finalmente, al igual que Phädra, también Hippolyt se da cuenta de las similitudes de carácter que comparte con ella: “*Creo ver en ti una mente audaz y el fuego de una extraña pasión, y tú lo quieres todo o nada: Quieres ganar o morir. ¡Eres de mi especie!*” (I 3). En este melodrama, las causas para el amor de Hippolyt son, pues, muy distintas de las que originaron sus sentimientos en Marbach (Phädra le parece un ser sobrehumano) y en la tragedia de Conrad (Hippolyt primero es hechizado por la fuerza mágica de la música de Phädra, después es impresionado por su declaración pública).

La caracterización de Phädra: Al igual que en la tragedia, también en esta pieza, Conrad dibuja a una madrastra titánica, consciente de su procedencia divina. Esta Phädra no interpreta su origen como un funesto presagio de castigos y desgracias, sino como fuente de orgullo y de poder sobrehumano: “*Aún soy consciente de mi origen: en mi alma brilla un rayo de sol, [...] Apolo era el fundador de mi familia y es sobrehumana la fuerza que le confirió al linaje de Pasífae*”⁹⁹ (I 1). A pesar de la

⁹⁹ Noch bin ich meiner Abkunft mir bewußt:/ Durch meine Seele flammt ein Sonnenstrahl, [...] Apollo war der Gründer meines Hauses./ und übermenschlich ist die Kraft, die er/ Pasiphaës Geschlecht verliehen hat. (versión de 1870). Noch bin ich meiner Abkunft mir bewußt:/ Es flammt ein Sonnenstrahl

brevedad de la pieza, Phädra se rebela nada menos que dos veces contra los dioses, creyéndose más fuerte que ellos: Cree que su amor podrá hacer que Theseus vuelva a la vida (I 1), y cree que en el Más Allá podrá vivir feliz junto a Hippolyt (I 4).

La reacción de Theseus: Theseus reacciona de forma parecida a como hizo en la tragedia anterior. Al ver a su esposa en brazos de su hijo, en primer lugar, sufre un fuerte ataque de ira. Pero cuando Hippolyt trata de explicarle la situación y cuando Phädra insiste en que no hay vuelta atrás para ella, se vuelve más comprensivo e indulgente. Trata de recuperar a su esposa, recordándole que también Hippolyt envejecerá y pronto lucirá el mismo aspecto que él. Y trata de convencer a su hijo de que está equivocado y confundido. Pero como Phädra e Hippolyt nuevamente reafirman su amor y piensan en abandonar este mundo, Theseus comprende que ha perdido el amor de Phädra. A partir de ese momento, su única preocupación consiste en salvaguardar la vida de los dos seres más queridos para él, por lo que les ruega a los dioses que no tengan en cuenta el acto de hybris que ellos acaban de cometer e incluso ofrece su propia vida como ofrenda expiatoria.

La postura de Phädra y de Hippolyt frente a su amor: Cuando Phädra e Hippolyt descubren sus verdaderas identidades y su relación de parentesco, la primera reacción del joven es un débil intento por justificar lo sucedido. En ningún momento niega sus fuertes sentimientos por Phädra, pero trata de explicar su origen y defender su licitud. Alega que no sabía quién era esa mujer, la cual, dicho sea de paso, es la primera capaz de despertar sentimientos amorosos en él (I 4). Phädra, a su vez, llega a la conclusión de que su amor por Theseus sería como una suerte de preparación o preludio de su amor por Hippolyt y le explica a su esposo: “*Lo que amé en ti fue él: lo nuestro solo era un presentimiento de la felicidad futura*” (I 4).

Así pues, inicialmente tanto Hippolyt como Phädra se consideran inocentes de los sentimientos que han surgido entre ellos y se creen víctimas de un dios todopoderoso al que no conviene oponer resistencia. Pero poco después, hablan de su amor como de una gran culpa, que deben expiar con su propia vida. Para explicar esta aparente contradicción, personalmente pienso que su sentimiento de culpabilidad es solo

durch meine Seele, [...] Apollo war der Gründer meines Hauses./ und übermenschlich ist die Kraft, die er/ in höchster Fülle freundlich mir verlieh. (versión de 1866). No exento de sarcasmo observa también Theseus en I 4: “*Sie bleibt der höhern Abkunft sich bewußt:/ Der Erde feste Schranken sind ja nicht/ für sie gemacht, des Sonnengottes Tochter*”.

un pretexto para buscar la muerte. En realidad, lejos de arrepentirse, ambos desean abandonar este mundo, para vivir su amor en un lugar más sublime y más puro¹⁰⁰.

El poder absoluto del amor: En esta versión es Hippolyt quien recuerda el poder absoluto del dios del amor. De este modo trata de justificar sus sentimientos por Phädra y de defender la licitud de los mismos, al tiempo que defiende su propia inocencia y la de Phädra: “¿Podemos escapar del destino universal, cerrar nuestro pecho ante el sentimiento más noble? ¿Acaso no se castigan severamente los delitos cometidos contra la naturaleza y contra sus eternas leyes? Sería un acto de hybris, lo sé muy bien, tenemos que someternos a la fuerza hechicera de Eros” (I 4). La cita es también un sugestivo guiño a la versión eurípídea, en la que el conflicto surge precisamente como castigo del comportamiento anti-natural y el acto de hybris del joven.

La muerte de Hipólito: Conrad no solo innova las causas para la muerte de Hippolyt, que ya no se debe a una imprecación de su padre sino a los ruegos del propio joven, sino también las circunstancias en las que ésta se produce¹⁰¹. Al final de la pieza, Theseus le pide a su hijo que le deje solo para que pueda meditar sobre lo sucedido. El joven abandona el lugar y se dirige hacia el mar. Entonces, un inmenso monstruo sale de entre las olas y se lleva a Hippolyt. Aunque Conrad ha mantenido la aparición del monstruo marino, por lo demás ha modificado notablemente los detalles de la muerte del héroe. Hippolyt parece estar de pie en vez de montado en su carro cuando le ataca el monstruo. Además este Hippolyt no solo muere al instante (como en Séneca, Racine y la tragedia de Conrad), sino que también su cadáver desaparece para siempre en el mar.

La muerte de Phädra: Como en muchas de las versiones precedentes (Eurípides, Racine, Marbach), la idea del suicidio acompaña a Phädra desde el mismo comienzo de la pieza. Pero mientras que lo que habitualmente pretende es poner fin a su anhelo impúdico, en esta pieza de Conrad, piensa en bajar al Hades para reunirse con su esposo al que cree retenido allí. Para ello, lleva un poderoso veneno consigo, aunque se resiste a usarlo por si Theseus finalmente lograra regresar a casa. No obstante, por los motivos arriba mencionados, que son los mismos que en la tragedia homónima (abandonar el mundo de los mortales, vivir su amor junto a Hippolyt), apenas cuatro escenas más tarde, Phädra apura la mortífera redoma.

¹⁰⁰ En este sentido es significativo que en la tragedia *Phädra* los amantes deciden morir sin que mencionen culpa alguna (V 1).

¹⁰¹ Ya el Hippolyt de la tragedia de Conrad anhela la muerte para poder vivir felizmente con Phädra (V 1). La idea de que también el joven muere voluntariamente, aparece nuevamente en el *Hippolytos* de Lipiner.

V.3.4. COMPARACIÓN DEL MELODRAMA *PHÄDRA* CON LA TRAGEDIA HOMÓNIMA DE CONRAD

Llegados a este punto me preguntaré por qué Conrad trató el mito de Fedra en dos ocasiones, separadas por tan solo dos años.

Ambas versiones presentan múltiples paralelos y coincidencias tanto en lo referente a los aspectos formales (métrica, acotaciones, título, estructura) como de contenido. Sin duda, la diferencia más llamativa radica en la modificación de las causas que aparentemente originan la pasión de Phädra: el odio de Afrodita, Minos y Ariadne en la tragedia; su amor por Theseus en el melodrama. No obstante, un análisis más profundo ha demostrado que las verdaderas razones para su amor deben buscarse en el carácter de la heroína, que es prácticamente el mismo en ambas versiones.

Aunque los sentimientos de Hippolyt en la tragedia son fruto de un encantamiento por parte Phädra, y en el melodrama parecen deberse a razones inherentes al propio joven, en nada se distingue su actitud frente a su nuevo amor: insiste en su pasión por Phädra, aunque sabe que debe pagarla con la vida. Nuevo es, en cambio, la caracterización titánica del joven y su anhelo de superar la existencia mortal.

También el Theseus del melodrama guarda gran parecido con el de la tragedia. De nuevo hace ostentación del poco dominio que tiene sobre sus pasiones, que se imponen con demasiada facilidad y fuerza a su corazón, que en el fondo quiere ser y es sensato y bondadoso. Tan pronto como logra el control sobre ellas, su cólera se convierte en compasión y comprensión, de modo que incluso ofrece su propia vida para conseguir la felicidad de los dos seres más queridos para él.

Personalmente, opino que el melodrama surge por el deseo del autor de concentrar aún más la materia, la cual, cabe recordar, también en la tragedia ocupa poco más que los dos últimos actos. Eliminando el personaje de Aricia, reduciendo la intervención de la nodriza, omitiendo motivos como los reparos iniciales de Hippolyt o la imprecación del joven por parte de su padre y prescindiendo también de cualquier adorno exterior de la trama (los coros, Pirithous, etc.), Conrad presenta una visión aún más concentrada de la historia, en la que el amor ha pasado a ser el motivo principal y único de todas las acciones¹⁰².

¹⁰² Así pues, es tan cierta la afirmación de Tschiedel 1969, 95 de que en el melodrama “hat der Dichter das Thema noch ein zweites Mal in ähnlicher Weise behandelt” como la de Wiese 1923, 73, quien concluye que en el melodrama, Conrad presenta el mito “noch selbständiger und eigenartiger”.

V.4. CONCLUSIONES

En los dos dramas analizados, Conrad se aparta valientemente de todas las versiones anteriores del mito de Fedra, tanto en lo que respecta a la forma como al contenido de las obras. En este sentido, quita elementos tradicionales y añade otros nuevos, configurando su visión particular del mito. Como acabamos de ver, para estas modificaciones se sirve no más de la mitología clásica y de las *Fedras* anteriores que de su propia fantasía¹⁰³.

Así pues, los relatos de Conrad presentan más divergencias que paralelos con las obras de Eurípides y Séneca. Lo más llamativo es que han desaparecido por completo la misoginia de Hipólito, la intervención de la nodriza y la acusación falsa de Hipólito por parte de Fedra. Otro aspecto a tener en cuenta es el papel que juegan los dioses y el mundo divino en estas piezas. Mientras que los dioses son los únicos responsables del conflicto griego, ya en Séneca han perdido toda influencia sobre el mundo humano. La gran mayoría de los autores modernos, entre ellos Racine y Marbach, sigue el modelo de Séneca. Conrad, si bien limita la influencia de las fuerzas divinas en la trama, vuelve a concederle gran importancia al elemento divino. Pues dota a Phädra (y en el melodrama también a Hippolyt) de ciertos rasgos divinos, por lo que – consciente(s) de su origen sobrehumano – trata(n) desesperada(os) de elevarse a esferas más sublimes¹⁰⁴.

Las versiones de Conrad difieren también grandemente del *Hippolyt* de Marbach¹⁰⁵ aunque adoptan y desarrollan múltiples aspectos insinuados por éste¹⁰⁶. En la tragedia *Phädra*, Conrad añade estos elementos a la obra de Racine, que es el autor en el que más se inspira a la hora de componer la tragedia *Phädra*. En ella, se detectan varios paralelos de contenido y algunos de estructura con la *Phèdre* francesa. Sobre todo en las escenas que tratan el amor entre Hippolyt y Aricia y su intención de casarse, la desaparición y el regreso de Theseus, las dudas del mismo al maldecir a su hijo y los

¹⁰³ En el melodrama, esta tendencia se ve aún más acusada que en la tragedia.

¹⁰⁴ Otra alusión al elemento divino es la aparición del dios Dionisos en la escena II 5 de la tragedia.

¹⁰⁵ La diferencia más significativa entre las piezas de Marbach y Conrad radica en el tratamiento de los personajes, pues Marbach mantiene fielmente los caracteres euripídeos, mientras que Conrad los recrea con importantes innovaciones.

¹⁰⁶ Ya Marbach antepone a su tragedia una breve narración de las peripecias de Teseo en Creta. Su Phädra es como una diosa brillante y maga que enamora a su hijastro. Finalmente, también en Marbach, Hippolyt y Phädra sueñan con reencontrarse en el Hades.

celos y el parlamento final de Phädra¹⁰⁷. La configuración argumental y estructural del melodrama, en cambio, apenas guarda parecido con sus supuestos modelos.

El resultado son dos *Phädras* que ya poco tienen que ver con las versiones anteriores de su mito. La historia mítica es aprovechada sobre todo para plasmar el complejo entramado sentimental en torno al amor, uno de los argumentos principales y omnipresentes en prácticamente toda la producción dramática de Conrad.

En la tragedia, el amor es presentado como una fuente de caos emocional, que causa tan pronto la exaltación como la desgracia, perturbando por completo las relaciones humanas (amistosas, de parentesco y amorosas). En el melodrama, el autor adopta una postura más pesimista y escatológica aún, presentando el amor como el fin único y último de la vida. Una vez logrado el amor, la vida ya no tiene sentido y la muerte es preferible.

¹⁰⁷ No obstante, advertiré que estas escenas son de importancia secundaria dentro de la trama y que no hay modelo alguno para las escenas centrales de la tragedia de Conrad.

CAPÍTULO VI

SIEGFRIED LIPINER: *HIPPOLYTOS* (1899 ?)

Llegamos así a la última tragedia del mito de Fedra del siglo XIX. Para más de cien años, sería también la última aparición de las diosas y de la nodriza sobre el escenario, pues estos personajes están prácticamente ausentes de las versiones del s. XX, hasta que las diosas vuelvan con renovada fuerza en la ópera *Phaedra* (2007) de Henze y Lehnert. Este *Hippolytos* es también la última recreación que conserva en cierta medida la estructura y el argumento originarios del mito, que se verán fuertemente alterados en las versiones del s. XX, pero serán recuperados en la ópera citada.

VI.1. SIEGFRIED LIPINER: VIDA Y OBRA

VI.1.1. VIDA Y OBRA DE LIPINER¹

Siegfried² Lipiner nació el 24 de octubre de 1856 en Jaroslau (Galizia, cerca de Lviv³) en el seno de una familia judía de clase humilde. En octubre de 1871 llegó a Viena, donde se quedaría durante el resto de su vida, salvo algunos viajes y estancias breves en Italia, Francia y Alemania. Estudió en el *Leopoldstädter Gymnasium* hasta la obtención de la “Reifeprüfung”⁴ en verano de 1875. Fue un estudiante excepcional que pronto demostró su gran talento y potencial poéticos. Durante los últimos años de instituto compuso el poema épico-lírico *Echo (Eco)*⁵ y la tragedia histórica *Arnold von Brescia*⁶, en la que narra los último año de vida y la muerte del sacerdote y reformador medieval Arnaldo de Brescia. Escribió también un tratado filosófico sobre la enseñanza

¹ Cf. Natorp 1913, 4-12; Hartungen 1932, 1-77; Troxler 1999.

² Desde muy joven, Lipiner sustituyó su nombre de pila originario (“Salomón”), de clara procedencia hebrea, por el germánico “Siegfried”, de similar significado semántico.

³ La región de Galitzia perteneció al Imperio Austriaco (1772-1867) y Austro-Húngaro (1867-1918) bajo el nombre de Reino de Galitzia y Lodomeria. Leópolis (Lviv) fue la capital de la Galitzia austriaca.

⁴ La “Reifeprüfung” constituye el grado máximo de la educación secundaria que permite el acceso a la universidad. Equivale, por tanto, a la selectividad española.

⁵ *Echo. Eine Dichtung in 9 Gesängen*. Sin publicar. En esta obra Lipiner canta la relación del poeta Dion con su Musa. El poeta busca la inspiración poética y la encuentra en el abandono de la razón y en la unión con la naturaleza. La composición viene a ser un ensayo acerca de la labor del poeta, con unas claras nociones autobiográficas. Presenta ya la secuencia argumental de “nacimiento – sufrimiento – muerte – redención” que subyace a la mayoría de las obras de Lipiner. Para *Echo*, cf. Hartungen 1932, 31-34.

⁶ *Arnold von Brescia. Tragödie in 5 Aufzügen*. Sin publicar. En esta tragedia vislumbra ya con claridad el enfoque cristiano que será una constante en toda la obra literaria de Lipiner. Cf. Hartungen 1932, 26-29.

de Schopenhauer⁷ y comenzó a gestar el poema épico *Der entfesselte Prometheus* (*Prometeo desencadenado*).

En otoño de 1875, Lipiner ingresó en la Universidad de Viena donde estudió Filosofía, Teoría de la literatura y Ciencias naturales. Fue entonces cuando conoció al músico Gustav Mahler (1860-1911). Lipiner sería para Mahler “el amigo más importante de su vida, en el que busca y encuentra consejo para todas las etapas de la existencia humana y para todas sus dudas”⁸, cuya influencia se nota también en gran parte de la obra musical de Mahler⁹. En 1900, su amistad fue interrumpida por las discordancias entre Lipiner y la esposa de Mahler, pero retomaron el contacto unos diez años más tarde.

En 1876, Lipiner dio a conocer su poema *Der entfesselte Prometheus*¹⁰, en el que combina el mito clásico con las ideas filosóficas de Schopenhauer y Nietzsche, y el místico y amenazador mundo del Romanticismo con la claridad y el optimismo de la fe cristiana¹¹. Al punto obtuvo el reconocimiento universal de sus contemporáneos, entre cuyas voces le fueron especialmente caras y gratas las de Nietzsche y Wagner, tan admirados por el joven autor. El 3 de agosto de 1877, Lipiner le mandó su *Prometheus a Nietzsche*, que escribió tres semanas después en una carta a su amigo Erwin Rhode: “Si este poeta no es un auténtico genio, pues ya no sé quién podría serlo: todo es maravilloso y me parece como si me encontrara en él [en el *Prometheus*] con una versión elevada y divinizada de mí mismo”¹². A finales de ese año, Lipiner comenzó a cartearse con Malwida von Meysenbug¹³. Aunque ésta había compartido inicialmente el

⁷ *Transscendente Speculation über das Erhabene und das Tragische aus Schopenhauer'schen Principien*, 1875. Sin publicar. Para este tratado, cf. Hartungen 1932, 29 s.

⁸ R. Specht en la biografía *Gustav Mahler*, Leipzig, 1913. Citado en Hartungen 1932, 3.

⁹ Cf. Floros 1977, 72.

¹⁰ *Der entfesselte Prometheus. Eine Dichtung in 5 Gesängen*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1876. Para *Der entfesselte Prometheus*, cf. Natorp 1913, 7 s.; Hartungen 1932, 16-26.

¹¹ El poema arranca con el final del encadenamiento del titán. Se acaba de romper el vínculo que unía la tierra al cielo y el titán, que había estado durmiendo a lo largo de toda la evolución de la humanidad, queda liberado. En su vagar, se encuentra con el poeta, que le conduce junto a la presencia de los hombres. Al contemplar el desenfreno y el caos, que se han producido tras alejarse la humanidad de su dios, el titán comprende que ya no puede servirles de guía a los hombres. En su desesperación se le aparece Jesucristo para enseñarle el camino a la salvación: el titán debe reconocer a Dios, para que Dios pueda servirse de él. Dios va a enviarle para salvar nuevamente a la humanidad, tan pronto como ésta, abatida por su sufrimiento, comprenda su error y pida perdón por sus pecados. Mientras tanto, el poeta, testigo y guardián de los hechos, se quedará en la tierra anunciando, cual profeta, la salvación divina. Como se puede deducir del breve resumen, esta obra nada tiene en común con el mito clásico de Prometeo, que es reinterpretado por Lipiner con vistas a la grandeza y benevolencia de Dios.

¹² F. Nietzsche, *Gesammelte Briefe*, Berlín, Schuster & Loeffler, 1902, Vol. 2, p. 538: carta de Nietzsche a Erwin Rohde, 28 de agosto de 1877.

¹³ Sus cartas, en las que se permite llamar “tía” y “madre” a la exitosa autora (en febrero de 1876, Meysenbug había publicado sus *Memoiren einer Idealistin* que rápidamente le proporcionaron el

entusiasmo de Nietzsche, al poco tiempo se distanció de la obra del joven poeta¹⁴. Por mediación de von Meysenbug, que a pesar de sus propios reparos¹⁵ trató de satisfacer los deseos de su joven amigo, en septiembre de 1878 Lipiner conoció personalmente a Richard Wagner. La relación no se intensificó, pues el compositor criticó la falta de precisión en los pensamientos de Lipiner, así como la visión de éste de las teorías de Schopenhauer¹⁶. También el contacto con Nietzsche fue de corta duración, puesto que en 1880 el filósofo se distanció definitivamente del poeta al que tanto había alabado¹⁷. En su encuentro, Lipiner leyó con von Meysenbug el manuscrito de su último trabajo, recién acabado¹⁸: el poema épico *Renatus*¹⁹, que apareció poco después dedicado a la amiga. Frente al éxito de su *Prometheus*, ninguna de sus obras posteriores fue del gusto de sus contemporáneos, decayendo rápidamente el interés por el escritor. Aunque todavía logró publicar una serie de trabajos nuevos, éstos no cumplieron con las grandes expectativas que había suscitado en su obra primigenita.

En lo sucesivo, Lipiner pasó algunos meses en Estrasburgo y Berlín y trabajó en una colección de poemas líricos que apareció en 1880 bajo el título *Buch der Freude* (*El libro de la alegría*)²⁰. En Estrasburgo, conoció al filósofo Paul Natorp (1854-1924), que

reconocimiento internacional), aunque dan fe de la gran admiración y veneración por parte del joven autor, pecan también de excesiva confianza y unas muestras de cariño demasiado impetuosas. Cf. Meysenbug 1998, 219-229: “Sechs Briefe von Siegfried Lipiner an Malwida von Meysenbug”. Las cartas allí recogidas están datadas entre el 12 de febrero de 1878 y el 4 de agosto de 1879.

¹⁴ Cf. las siguientes afirmaciones de Meysenbug: “Ich dachte mir, daß Ihnen [Rée] sein Gedicht [*Prometheus*] nicht ganz zusagen würde. Es fehlt allerdings oft an Klarheit.” (Meysenbug 1998, 154: carta de Malwida a Rée, 14 de enero de 1878); “Lipiner erfährt bei näherer Lesung auch mehr Kritik von meiner Seite” (Meysenbug 1998: 157: carta de Malwida a Rée, 29 de enero de 1878); “Mein Urteil über Lip[iner] hat sich, nachdem es beim ersten Lesen sehr durch Niet[zsche] influenziert war, bei zweiter ruhiger Prüfung, sehr modifiziert und ein gewisses Unbehagen welches sich gleich fühlbar machte, hat sich verstärkt, indem allerdings ein etwas zu jugendliches Schwanken u[nd] Wiederholen derselben Zustände ohne Lösung, dem künstlerischen Genuß Eintrag tut. Aber eine große Begabung, einzelne hinreißende Stellen u[nd] eine Geistesreife für solch Jugend die erstaunlich ist, sind Ansichten die mir geblieben sind” (Meysenbug 1998, 158: carta de Malwida a Rée, 6 de febrero de 1878).

¹⁵ Acerca de la llegada de Lipiner, von Meysenbug escribió a Rée: “Denken Sie, daß heute oder morgen Lipiner hierher [nach Bayreuth] kommt. [...] Ich habe mich aber im voraus von aller Verantwortlichkeit für sein Wesen losgesagt, dem ich mit einigem Bangen entgegen sehe.” (Meysenbug 1998, 179: carta del 18 de septiembre de 1878).

¹⁶ Cf. C. F. Glasenapp, *Das Leben Richard Wagners in 6 Büchern*, Vol. 6, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911, p. 143, nota 3.

¹⁷ Cf. Hartungen 1932, 13.

¹⁸ Cf. Meysenbug 1998, 223: carta de Lipiner a Malwida von Meysenbug, 13 de septiembre de 1878.

¹⁹ *Renatus. Epische Dichtung in 5 Gesängen*, Leipzig, 1878. En este poema, el poeta busca y recupera la felicidad que había perdido. Su evolución pasa por los mismos estadios que en el *Prometheus*: alejamiento de Dios, sufrimiento, vuelta interior, purificación y renacimiento (de allí el nombre de la obra). Al igual que en *Echo*, la salvación del poeta se logra gracias al amor puro y casto de una angelical mujer. Cf. Hartungen 1932, 34-36.

²⁰ *Buch der Freude*, Leipzig, 1880. En esta obra, Lipiner describe su gran dolor vital que radica en su anhelo insatisfecho de unión con la naturaleza y en la abrumadora responsabilidad, con la que concibe su labor poética. Al final, el dolor le lleva a la felicidad y al entendimiento. Cf. Hartungen 1932, 36-45.

publicó varios trabajos acerca de la figura y obra de Lipiner²¹ y editó parte de su legado literario tras la muerte del autor²².

Entre diciembre de 1880 y octubre de 1881, Lipiner publicó en el *Feuilleton* del diario *Deutsche Zeitung Wien* una serie de ensayos sobre cuestiones de literatura y arte y sobre problemas religiosos y sociales contemporáneos. Al mismo tiempo compuso la tragedia *Der neue Don Juan* (1880)²³. En 1881, adaptó cinco piezas del poeta persa medieval Hafiz²⁴ y escribió el drama *Merlin*, que sería el libreto de la ópera homónima de Karl Goldmark, estrenada el 19 de noviembre de 1886 en la *Hofoper* de Viena²⁵.

En septiembre de 1881 Lipiner fue nombrado bibliotecario de la *Parlamentsbibliothek* de Viena, que no solo fue un trabajo acorde a sus capacidades y predilecciones, sino que también le garantizó la largamente anhelada estabilidad económica²⁶. La dirección de Lipiner resultó ser sumamente beneficiosa para la biblioteca, pues Lipiner sería no solo quien durante más tiempo desempeñó ese cargo (30 años) sino que también contribuyó de forma significativa al desarrollo y la mejora de la institución.

Durante los primeros diez años de su actividad como bibliotecario, Lipiner se ocupó principalmente en traducciones del polaco, su lengua materna, al alemán: en 1882 publicó su versión del poema épico *Pan Tadeusz* de Adam Mickiewicz de Poraj²⁷ y en 1887 una adaptación del drama poético *Dziady* del mismo autor²⁸. Tradujo también alguna obra del conde Sigmund Krasinski²⁹ y en 1905 publicó la traducción de otra obra de Mickiewicz: *Faris*. La única creación literaria propia que dio a conocer durante ese

²¹ Para los ensayos de Natorp sobre la vida y obra de Lipiner, cf. Hartungen 1932, XII s.

²² Natorp editó y publicó las tragedias *Adam*, *Hippolytos* y *Der neue Don Juan*.

²³ La tragedia fue publicada póstumamente por Natorp: *Der neue Don Juan. Trauerspiel in 5 Akten*, Stuttgart, Spemann, 1914. Lipiner convierte al famoso seductor en víctima de las mujeres. Su Don Juan pasa toda la vida pendiente de los favores de tres caprichosas mujeres, hasta que en el momento de su muerte logra discernir de cuál de ellas está realmente enamorado. Al final de la pieza, los amantes celebran su feliz reencuentro en el Más Allá. Cf. Hartungen 1932, 45 s. Un tratamiento parecido de la figura de Don Juan se hace en *Don Juans Ende* (1914) de Hans Limbach. Cf. el capítulo VIII de esta tesis.

²⁴ *Hafisische Lieder*, publicados en Hartungen 1932, "Anhang", pp. V-X.

²⁵ *Merlin. Operndichtung in 3 Akten*. Musik von Karl Goldmark. Textbuch. Leipzig, Schubert, 1886. Para *Merlin*, cf. Hartungen 1932, 47 s. Goldmark comenta con respecto al libreto de Lipiner: "Da brachte mir der begabte Siegfried Lipiner den *Merlin*. Das neue poetische Stoffgebiet reizte mich; nach mannigfachen Veränderungen und Umarbeitungen des Buches ging ich an die Arbeit" (K. Goldmark, *Erinnerungen aus meinem Leben*, Viena/Berlín/Leipzig/Múnich, 1922, p. 153).

²⁶ Para la *Parlamentsbibliothek*, cf. Pech 2002; Dietrich-Schulz 2003.

²⁷ *Herr Thaddäus oder Der letzte Einritt in Litauen*. Von Adam Mickiewicz, traducción de S. Lipiner, Leipzig, 1882.

²⁸ *Todtenfeier*, übersetzt und mit erklärender Einleitung versehen von Siegfried Lipiner, en Adam Mickiewicz, *Poetische Werke*, Vol. II, , Leipzig, 1887.

²⁹ *Fragment nach der Glosse der Hl. Thesesia* de Sigmund Krasinski. Sin publicar.

tiempo fue el canto *Bruder Rausch* (1883)³⁰, concebido como primera parte de un poema épico de corte faustiano.

En 1891, Lipiner se convirtió al protestantismo³¹. El 7 de julio de 1894, Lipiner presentó su tesis doctoral sobre el mundo filosófico de Goethe³². A partir de ese momento, Lipiner concentró todos sus esfuerzos en el que sería su gran proyecto vital: un ciclo dramático sobre la vida de Jesucristo, compuesto de cuatro dramas: *Adam* (preludio), *Maria Magdalena*, *Judas Ischarioth*, *Paulus in Rom* (o *Johannes*)³³. Dos veces llegó a concluir la tetralogía y dos veces volvió a desechar todo lo escrito para empezar otra vez desde el principio. La grave enfermedad que padeció durante los últimos años de su vida, cáncer de lengua, y las distendidas dimensiones del proyecto hicieron que de esta magna obra solo conservemos el *Adam* (versión definitiva de 1898)³⁴ y una versión muy temprana, acaso la primera, de *Maria Magdalena*³⁵.

A finales del siglo XIX, Lipiner escribió la tragedia *Hippolytos*, que conforma el centro del presente capítulo³⁶. La producción poética de Lipiner se cierra con el poema *Der Musiker spricht*, que compuso con ocasión del cumpleaños de Gustav Mahler (cumplía 50 años el 7 de julio de 1910)³⁷. Año y medio después, el 30 de diciembre de 1911, Lipiner murió en Viena a consecuencia de su larga y dolorosa enfermedad.

VI.1.2. LA PRODUCCIÓN LITERARIA DE LIPINER

Tres son los aspectos formales más llamativos de la producción literaria de Siegfried Lipiner: la precocidad del autor que obtuvo el mayor éxito cuando apenas

³⁰ *Bruder Rausch*, en K. E. Franzos (ed.), *Deutsches Dichterbuch aus Österreich*, Leipzig, 1883. Para *Bruder Rausch*, cf. Hartungen 1932, 67.

³¹ A pesar de su origen judío, Lipiner mostró desde muy joven gran interés por las ideas cristianas, los dos Testamentos, la historia eclesiástica y la dogmática y mística oriental-cristianas. Cf. Hartungen 1932, 10.

³² *Homunculus. Eine Studie über 'Faust' und die Philosophie Goethes*, Viena, 1894.

³³ Para esta trilogía, cf. Hartungen 1932, 49 s.

³⁴ *Adam. Ein Vorspiel*, Stuttgart, Spemann, 1913 (publicado por Natorp). El drama *Adam*, aunque concebido como preludio a la trilogía, puede considerarse también como una obra independiente. En ella, Lipiner presenta todos los problemas que probablemente quería desarrollar en las siguientes piezas: la lucha del hombre entre la pasión y la razón, entre el instinto y el entendimiento, entre su deseo de alejarse de Dios y su necesidad de Dios. *Adam* se estrenó – con poco éxito – el 14 de noviembre de 1915 en el *Alberttheater* de Dresde. Para *Adam*, cf. Hartungen 1932, 51-58.

³⁵ La versión conservada data de principios de los años 80. Sabemos que después de concluir el *Adam*, Lipiner volvió a reescribir su *Maria Magdalena*, aunque no se ha conservado ninguna de las versiones posteriores. No obstante, la forma y el contenido de *Adam* dejan entrever que iba a cambiar completamente la trama de *Maria Magdalena*. Debido a esta discordancia entre los dramas conservados, y a la escasez y brevedad de fragmentos y datos de las siguientes dos partes, es imposible averiguar el argumento global que Lipiner quisiera darle a la trilogía. Cf. Hartungen 1932, 58-60.

³⁶ *Hippolytos. Drama*, Stuttgart, Spemann, 1913 (publicado por Natorp).

³⁷ El poema *Der Musiker spricht* se halla recogido en Hartungen 1932, “Anhang”, pp. I-IV. No he podido verificar la existencia de una tragedia *Kassandra* (1910), mencionada en Hanus 1972 y Troxler 1999.

contaba unos veinte años, la evolución decreciente del interés y reconocimiento de sus obras por parte del público y su marcada preferencia por los géneros poéticos, especialmente, la épica y el drama³⁸. Llamativa es también la pluralidad de corrientes literarias y filosóficas que hallaron cabida en las piezas de Lipiner y la discordancia, o falta de correspondencia, entre contenido y forma que constituye una constante en toda su producción literaria³⁹. Desde un punto de vista formal el texto seduce por la hermosura y la perfección con que el autor escoge sus palabras y compone sus versos. Se mueve con gran soltura y dominio entre una amplia gama de esquemas métricos y estróficos que combina ocasionalmente con la rima, logrando una expresión armoniosa y melodiosa.

El contenido, en cambio, causa desconcierto, desagrado o incluso rechazo en sus lectores, pues no solo escoge unos argumentos y temas extremadamente serios y profundos, sino que también los presenta de un modo oscuro y apenas comprensible. En la mayoría de sus obras recrea una secuencia de nacimiento – sufrimiento – muerte – redención, para reflexionar sobre el sentido de la vida y del dolor. Defiende que el máximo dolor lleva a la máxima alegría, siendo el amor un factor clave para ello.

Atendiendo a las distintas corrientes literarias e ideológicas, la obra de Lipiner constituye un fiel reflejo de la situación contemporánea: aspectos del Clasicismo alemán (la perfección de la expresión) y del Romanticismo (lugares luctuosos, sombríos y místicos, seres fantásticos, sueños de premonición, la salvación a través del amor) se entremezclan con una fuerte carga simbolista. El enfoque psicoanalista con el que suele presentar la trama es propio del Naturalismo. La ideología de las piezas oscila entre la filosofía de Schopenhauer y Nietzsche (*Der entfesselte Prometheus, Renatus*) y las enseñanzas cristianas (*Arnold von Brescia, Der entfesselte Prometheus, Renatus, trilogía cristiana*). También se hace eco de los problemas sociales de la época (el matrimonio, conflicto generacional). Sus primeras obras (*Echo, Der entfesselte Prometheus, Renatus, Buch der Freude*) se caracterizan además por la inclusión de elementos autobiográficos y de crítica literaria, particularmente sobre la labor del poeta. Aunque en su *Hippolytos*, Lipiner da muestra de su buen conocimiento del mundo

³⁸ Salvo los tratados filosóficos y el drama *Der neue Don Juan*, escritos en prosa, toda su obra literaria está compuesta en verso.

³⁹ Cf. Hartungen 1932, 70-72.

clásico grecorromano, la Tradición Clásica apenas halla cabida en el resto de su producción literaria⁴⁰.

VI.2. LA TRAGEDIA *HIPPOLYTOS* (1899?) DE SIEGFRIED LIPINER

La tragedia *Hippolytos* ha sido valorada no solo como la mejor de las obras de Lipiner, sino también como una de las mejores versiones del mito de Fedra⁴¹ e incluso como una de las mejores obras de toda la literatura universal⁴².

Se trata de una obra muy cuidada y bella, tanto en su forma como en su contenido. Al igual que toda la producción literaria de Lipiner, también el *Hippolytos* se caracteriza por el alto grado de elaboración de su lenguaje. Escrita en verso libre, sin rima y con especial atención al léxico, es su composición más “musical”⁴³. Frente a las piezas anteriores, se caracteriza además por una mayor claridad en su argumento y una concepción más cerrada de su estructura. Muy atractivo es el modo en que Lipiner combina elementos tomados de versiones anteriores con otros propios y cómo vincula sus observaciones psicológico-psicoanalíticas, tan en boga en aquella época, a la idea romántica de la liberación a través del amor.

VI.2.1. RESUMEN DE LA TRAGEDIA

Acto I: [El escenario está dividido en dos partes, a mano izquierda se ven el palacio, una estatua de Afrodita y su altar, a mano derecha, un prado con flores y árboles, una estatua de Ártemis y su altar. Atardecer] Mientras el sacerdote y el pueblo celebran un sacrificio en honor de Afrodita, Hippolytos le rinde culto a Ártemis, con la que comparte el gusto por la caza y los caballos y el desinterés por los placeres del amor. En vano le advierte el sacerdote de que hay que venerar a todos los dioses sin excepción (I 1). El capitán militar Straton comenta con Hippolytos la ausencia de Theseus y el preocupante estado de salud de Phädra (I 2). Inmediatamente después,

⁴⁰ A pesar de llevar títulos griegos y latino, *Echo*, *Prometheus* y *Renatus* no presentan relación alguna con ningún supuesto modelo clásico. Nada he podido averiguar acerca de la tragedia *Kassandra*.

⁴¹ Wiese 1923, 93: “Man darf diese jüngste Dramatisierung der Sage sicher als die bedeutendste Dichtung von Phädra und Hippolytos in der deutschen Literatur ansehen und wohl auch den großen Phädra-Dramen der Weltliteratur ohne Bedenken an die Seite stellen”. Y Tschiedel 1969, 96 s.: “die gelungenste deutsche Bearbeitung des Stoffes [...] Lipiners Tragödie [...] verdient es wohl, daß man sie den Werken eines Racine und eines D’Annunzio als dritte große Phaedra-Dichtung zur Seite stellt”.

⁴² Natorp 1913, 11 f.: “Wäre es das einzige, es müßte dem Dichter seinen Platz unter den ganz Großen sichern”.

⁴³ La musicalidad del lenguaje del *Hippolytos* es destacada por Mahler 1978, 283 (carta de Mahler a Lipiner, 19 de agosto de 19000); Natorp 1913, 11 y Hartungen 1932, 72.

Phädra sale a hablar con Hippolytos. Heroicamente resiste a la tentación de revelar sus verdaderos sentimientos, al tiempo que el joven empieza a enamorarse de ella. Pero, cuando finalmente trata de acercarse a su madrastra, Phädra le despide y le ordena partir en busca de su padre (I 3). Aunque Phädra se alegra del desarrollo de su conversación, su nodriza Berenike lamenta que no le haya declarado su amor al joven, por lo que decide hablar ella misma con él (I 4). Agotada, Phädra se duerme (I 5). En sueños ve la imagen de su hijastro y oye el coro de Cupidos que ensalza el poder de Afrodita (I 6). Despierta y, creyendo que la diosa se está burlando de ella, destruye la estatua de Afrodita. Oye la voz de Aphrodite, que, lejos de reñir con ella, le ofrece liberarla de su amor. Pero Phädra no quiere aceptar tan generosa oferta y decide luchar por su pasión: “*¡Mátame, diosa, no me quites mi dolor ni mi amor! [...] Con vuestro consentimiento o sin él, mortales y dioses: ¡que me rodeen sus brazos! ¡Una sola vez – después que pase lo que quiera!*” (I 7).

Acto II: [También el escenario del segundo acto está dividido en dos espacios: a la izquierda se hallan una mesa con sillas, las paredes están adornadas con relucientes armas, a la derecha, una rueca. Amanecer] El jefe militar Xanthos prepara junto a Leontes, el mejor amigo de Hippolytos, la salida que éste les ha ordenado. Leontes recuerda unas palabras de amor de Hippolytos, las cuales cree dirigidas a la diosa Ártemis: “*¡Lo que tengo, lo que soy, es todo tuyo, de ti, que vigorosamente conquistaste el corazón, mi reina, tú!*” (II 1). Mientras tanto, Berenike revela el amor de Phädra ante Hippolytos. El joven no da crédito a sus palabras y cree que son meras imaginaciones de la vieja (II 2). Entonces aparece Phädra para confirmar las palabras de su nodriza: “*Sí, es la verdad – y ahora tú la conoces*”. El siguiente altercado, compuesto por insultos y un intento de asesinato por parte de Hippolytos, y por palabras cariñosas por parte de Phädra, se convierte en una auténtica lucha entre titanes. Madrastra e hijastro se ven trasladados a esferas más sublimes, donde Hippolytos debe reconocer sus verdaderos sentimientos por ella. La escena se cierra con un nuevo intento de acercamiento por parte del joven, que nuevamente es rechazado por Phädra: “*¡Oh, no te me acerques! ¡Oh, déjame ser tal y como tú me quieres! ¡Para que no pueda llegar ninguno de los dioses, y pegarle en la cara a la impúdica, a la mancillada! [...] ¡Júbilo, júbilo, cómo me amas!*” (II 3). Entra Berenike para anunciar el regreso de Theseus. Phädra se abalanza sobre Hippolytos, le abraza, le besa y le pregunta insistentemente: “*Me quieres? ¿Me quieres?*”. El joven se libera de sus brazos, le espeta un cruel

insulto: “¡Furcia!”⁴⁴, y abandona el lugar (II 4). Inmediatamente después aparece Theseus. Phädra no se ha percatado de su presencia y aún reflexiona acerca de lo sucedido: “*Ha pasado – Berenice – ¡Jamás! ¡Jamás! ¡Jamás! Yo no soy ninguna furcia*” (II 5). De las atormentadas palabras de su mujer, Theseus deduce una terrible sospecha (II 6). Interroga a Straton, y aunque éste defiende la inocencia de Hippolytos, Theseus lo considera culpable de haber violado a Phädra y destierra a su hijo sin ni siquiera hablar con él. (II 7). Lleno de dolor, Theseus se imagina lo que debe de haber sufrido Phädra: “¿*Qué vieron estos muros – ?*”⁴⁵ (II 8). Berenike anuncia que Phädra se ha arrojado desde un acantilado al mar. Theseus ordena incendiar el palacio (II 9).

Acto III: [El escenario representa un paisaje rocoso y boscoso, en el centro se halla el mausoleo en el que descansan los restos mortales de Phädra. Nueve días después. Por la mañana] El sacerdote de Afrodita reza delante del mausoleo de Phädra, preguntándose por los verdaderos sentimientos y acciones de la reina: “*Aquí descansa cual esposa suya la que encontró la muerte a causa de la deshonra – si fue sufrida o causada, ¿quién lo podría decir?*”. Anuncia también que Theseus se está preparando para luchar contra su enemigo Menestheus, que continuamente está acosando las fronteras del reino (III 1). Se acerca Leontes que había partido con Hippolytos rumbo al exilio. Cuenta que antes de salir, él mismo cogió a Berenike, obligándola a confesar toda la verdad. Aunque al punto se la comunicó a Hippolytos, éste no quiso hacer nada por remediar su suerte o aclarar el asunto. Ha caído en un preocupante estado de letargo y resignación. Phädra invade sus sueños y “*desde el mundo infernal lo coteja – con su sombría mano trata de alcanzarlo*” (III 2). Theseus toma conciencia de los riesgos que encerraría una campaña militar y decide rendirse ante Menestheus (III 3). Pero en ese momento anuncia Xanthos que las tropas enemigas se están retirando. Leontes comprende que Hippolytos ha ejecutado sin él su plan de entrar en el campamento enemigo y matar a Menestheus (III 4). Menander, otro jefe militar, cuenta que los guardias persiguieron a Hippolytos hasta que éste cayó a un barranco. Mientras todos le dan por muerto, Theseus confía en que su hijo siga con vida y organiza su búsqueda (III 5). Todos abandonan el escenario y aparece Hippolytos, herido y moribundo, buscando a Phädra (III 6). Exhausto y semiinconsciente escucha el canto de las ninfas que elogian

⁴⁴ Lipiner emplea aquí el término “Buhlerin”, cuyo significado semántico es sumamente complejo, ambiguo y polivalente. En la escena II 6, Theseus cree que la expresión hace alusión a una mujer que ha sido víctima de una agresión sexual.

⁴⁵ La idea de la complicidad de los muros, testigos de la desgracia, aparece también en Eurip. *Hipp.* 1074 s.: acusado por su padre y viendo la imposibilidad de defenderse, Hipólito exclama: “¡*Oh casa, si pudieras cobrar voz y atestiguar si soy un hombre vil!*”.

las virtudes de Artemis. Pero Hippolytos ya solo piensa en Phädra y entra precipitadamente en su mausoleo (III 7). Hablando con el sacerdote, Theseus comprende la verdad de las confusas palabras de su esposa y reconoce la inocencia de Hippolytos. Entiende también los sentimientos de Phädra, que en absoluto le sorprenden ni le desagradan: “*Su locura no era la de una mente enferma. – ¡Oh, tú! ¡Mi hijo! Tu fuego divino y puro cayó en su corazón [...] ¡Pues como una niña, como una dulce e inocente niña, llena de vergüenza y temor y pasión y cariño y llena de fascinación te amaba!*” (III 8). Con su urna en las manos, sale Hippolytos del mausoleo y pregunta por Phädra (III 9). Antes de morir, el joven se reconcilia con su padre y oye por última vez las seductoras palabras de Artemis. El beso que la diosa estampa en sus labios no puede impedir que exhale su vida con un desgarrador grito: “*¡Fedra! ¡Fedra!*” (III 10).

VI.2.2. FECHA DE COMPOSICIÓN DEL *HIPPOLYTOS* DE LIPINER

En primer lugar intentaré determinar con la máxima precisión posible el año de composición de esta pieza, publicada póstumamente por Paul Natorp⁴⁶. Sabemos que la tragedia fue escrita en el brevísimo espacio de tiempo de unas dos semanas, “fruto de una inspiración afortunada, como de pasada”⁴⁷, aunque no hay indicaciones exactas del año en el que tuvo lugar tan feliz acontecimiento. Natorp no da datos al respecto, y los estudios y fuentes consultados dan fechas comprendidas entre 1893⁴⁸ y 1911⁴⁹.

El *terminus ante quem* para la composición del *Hippolytos*, nos lo da una carta de Natalie Bauer-Lechner fechada en junio de 1899, en la que alaba esta nueva creación de Lipiner⁵⁰. Algo más compleja es la cuestión del *terminus post quem*. Aunque nada me haya permitido descartar la fecha de 1893, opino que Lipiner escribió su *Hippolytos* inmediatamente después de concluir el *Adam* (1898). Se trataría de la última obra acabada de nuestro autor, lo que explicaría también la perfección de su composición y el mayor grado de correspondencia entre su contenido y su forma. Como quiera que sea,

⁴⁶ Sin reparar en que el autor había muerto en 1911, Heinemann, Wiese, Hunger, Gallardo y García Romero dan para el *Hippolytos* únicamente la fecha de su publicación: 1913.

⁴⁷ Natorp 1913, 11.

⁴⁸ Troxler data el *Hippolytos* en 1893, mientras que para el *Adam* da la fecha de su publicación: 1913.

⁴⁹ Basándose en una carta de Mahler, Hartungen fecha el *Hippolytos* en 1900. Parece que Gustav Mahler conoció la obra conjuntamente con el *Adam* (versión de 1898). Aunque habla de ella por primera vez en una carta del 19 de agosto de 1900, entrevemos que la había tenido ya cierto tiempo en sus manos. Tschiedel, Hanus y Kosch datan las tragedias *Adam* y *Hippolytos* en 1911, el último año de vida del autor.

⁵⁰ Carta de Natalie Bauer-Lechner a Nina Spiegler, del 22 de junio de 1899. Citada en Nikkels 1989, 105.

el análisis de la pieza revelará su estrecha relación con las *Fedras* del siglo XIX⁵¹, al mismo tiempo que se observa también una serie de características que preludian las nuevas tendencias del siglo XX.

VI.2.3. EL *HIPPOLYTOS* DE LIPINER Y OTRAS VERSIONES DEL MITO DE FEDRA

Para el siguiente estudio comparativo se han tenido en cuenta las versiones de Eurípides, Ovidio, Séneca, Racine, Marbach y Conrad⁵². Opino que nuestro autor conocía las versiones clásicas grecolatinas, así como también la tragedia de Marbach. Unos paralelos sumamente llamativos sugieren también una comparación con la *Fedra* (1909) de D'Annunzio, cuya influencia directa en la pieza de Lipiner, aunque improbable, no puede descartarse tampoco⁵³.

ASPECTOS FORMALES

A nivel formal, los autores a los que Lipiner parece seguir más de cerca son Eurípides y Marbach. Lipiner, al igual que Marbach, adopta de la versión griega el título (el nombre del protagonista masculino)⁵⁴, el lugar (Trecén) y la época (la Antigüedad clásica), así como la extensión de la trama, que comienza con la enfermedad de Phädra y la ausencia de Theseus y acaba con la muerte del joven protagonista. A diferencia de Marbach, Lipiner recupera a las diosas y los coros del modelo griego. Al mismo tiempo, y al igual que Marbach, nuestro autor introduce un joven amante de Hippolytos: Leontes (Antiphos en Marbach). La nodriza, aunque recibe el expresivo nombre de Berenike (“portadora de la victoria”), no tiene la misma importancia que la Philine de Marbach, y su intervención es incluso menos significativa que en Eurípides⁵⁵.

⁵¹ Así ya lo entendió Frenzel que, si bien data el *Hippolytos* de Lipiner en 1913, incluye la obra en el grupo de las *Fedras* alemanas decimonónicas, caracterizadas por la correspondencia de Hipólito al amor de Fedra. Cf. Frenzel 1976, 177.

⁵² Lipiner conocería también la trilogía *Phädra* (1885) de Malwida von Meysenbug. Su *Hippolytos* comparte con la versión novelística la inclusión de otros mitos y la idea del amor correspondido, así como la falta de la misoginia del joven, de la calumnia, de la maldición y del accidente final.

⁵³ La *Fedra* de D'Annunzio fue escrita en 1909 y traducida al alemán en 1910. Recordaré que Lipiner murió en 1911, pero que su *Hippolytos*, escrito antes del cambio de era, no fue publicado hasta 1913.

⁵⁴ No obstante, en las piezas alemanas, se detecta un mayor protagonismo de Phädra que en la versión griega. Cf. el apartado IV.3.3. (Modelos y fuentes del *Hippolyt* de Marbach) de esta tesis. También en Lipiner, Phädra sigue presente sobre el escenario (su mausoleo, su urna) y en los pensamientos y las palabras de los demás personajes.

⁵⁵ En vez de cambiar por completo el rumbo de los acontecimientos (como en Eurípides y Marbach), Berenike se limita a acelerar y catalizar una acción que también habría tenido lugar sin su intervención.

Frente a las piezas de Eurípides y Marbach, la tragedia de Lipiner presenta una serie de importantes modificaciones que se deben a su situación “intermedia”, escrita a caballo entre dos siglos. Se trata de elementos que habían sido anunciados por las obras de Conrad (s. XIX) y que se verían culminados en las piezas de D’Annunzio y Limbach (s. XX). Al igual que estos autores, Lipiner rompe con la unidad clásica de tiempo y de lugar⁵⁶, usa y abusa de las acotaciones, que adquieren tal extensión y carga semántica que la pieza parece concebida más bien para la lectura que para la representación escénica⁵⁷. Elimina varios de los elementos que habían sido considerados fundamentales e imprescindibles para el mito de Fedra: han desaparecido el parlamento misógino del joven, la calumnia, la maldición del joven por su propio padre y su misteriosa muerte causada por un monstruo marino.

Para presentar una solución novedosa para el final del mito, Lipiner introduce el personaje de Menesteo. Según Apolodoro (*bibl.* I 23 s.) y Plutarco (*Thes.* 32-35), Menesteo se hizo con el gobierno de Atenas durante la ausencia de Teseo. En ambos autores, ello tiene lugar con posterioridad al episodio de Fedra, al final de la vida del héroe, aunque ya autores como Ovidio y Séneca (¿siguiendo acaso a Sófocles?) lo vinculan al mito de Fedra.

La imagen de una Fedra titánica, el amor correspondido y la idea de un reencuentro en el Hades son propios del siglo XIX (Marbach, Conrad). También la inclusión o adición de otros mitos grecolatinos al mito de Fedra se da en varias versiones anteriores y posteriores⁵⁸. La unión de elementos románticos (ambientes boscosos nocturnos, el poder del amor, el significado de los sueños) con otros de fuerte carga simbolista (fuego, color rojo), prelude el estilo de principios del siglo XX⁵⁹.

⁵⁶ La tragedia de Conrad se desarrolla a lo largo de varias semanas o incluso meses. Las tragedias de Conrad y D’Annunzio tienen lugar en tres escenarios distintos.

⁵⁷ Esta tendencia, que ya se anunciaba en la tragedia de Conrad, llega a su punto máximo en la *Fedra* de D’Annunzio. El hecho de que a menudo estas indicaciones sean casi imposibles de representarse escénicamente indica una cierta preocupación por el lector. Con respecto a la representación escénica, Hartungen 1932, 65 s. nos informa de que Paul Lindau, en su día director del *Königliches Schauspielhaus* en Berlín, trató de representar el *Hippolytos* de Lipiner poco tiempo después de la publicación de la obra. A pesar de sus esfuerzos, no logró estrenar la tragedia, debido a que los herederos de Lipiner no se mostraron de acuerdo con los cambios exigidos por Lindau.

⁵⁸ Mitos que se ven vinculados al mito de Fedra son: la muerte del Minotauro y el abandono de Ariadna (Conrad/Tragedia), la expedición de los siete contra Tebas, el amor de Evadne, el caballo Arión, el sacrificio de un toro blanco que Minos no ofreció a Poseidón (D’Annunzio), la rivalidad entre Teseo y Menesteo (Lipiner). La ópera *Phaedra* (2007) de Henze – Lehnert desarrollará también el mito de Virbio.

⁵⁹ Elementos simbolistas en D’Annunzio: el número siete, fuego, dados, colores (rojo y blanco), sangre y luz, entre otros. En Limbach: colores (rojo), el pelo, una reddecilla, personajes mitológicos. Cf. VIII.2.2. Corrientes literarias e ideológicas en la *Phädra* de Limbach.

ESTRUCTURA

Al igual que Eurípides (vv. 1-120) y Marbach (I 1), Lipiner empieza su tragedia exponiendo la especial relación de Hippolytos con las diosas Aphrodite y Artemis (I 1), la enfermedad de Phädra y la ausencia de Theseus (I 2). Aunque a diferencia de Marbach, Lipiner conserva la separación eurípídea de estos motivos en dos partes⁶⁰, el joven protagonista aparece en cada una de ellas⁶¹, ganando de este modo mayor presencia e importancia desde el comienzo de la tragedia. Las versiones de Eurípides (176-430) y Marbach (I 2) continúan con una conversación entre la nodriza y Fedra, en la que la primera le arranca el secreto de su aflicción a su querida hija de pecho y ésta insiste en la necesidad de morir. Nada de esta conversación queda en la obra de Lipiner, donde la siguiente escena recoge un encuentro entre Phädra y su amado hijastro (I 3). La escena I 4 guarda algún parecido con la segunda parte de la conversación entre la nodriza y Fedra, una vez que la primera haya cambiado de parecer con respecto a los sentimientos de Fedra (Eurípides: 431-524, Marbach: II 2): Berenike exhorta a Phädra a vivir y a luchar por su amor. Es decir, a diferencia de los modelos citados, en Lipiner, no se produce el habitual cambio radical en la postura de la nodriza, sino que ésta desde su primera aparición en escena defiende la licitud del amor de Phädra⁶². Mientras que Eurípides, a continuación, salta al final de la conversación entre la nodriza e Hipólito, Marbach y Lipiner introducen en este punto una serie de escenas y motivos nuevos. En la siguiente escena (I 5), al igual que en Marbach (II 3), asistimos a un monólogo de Phädra en el que reafirma su decisión de no revelar sus sentimientos al joven. No obstante, a continuación, la actitud de Phädra con respecto a su amor toma desarrollos distintos en cada uno de los dos autores: en Marbach II 4, en una escena muy parecida a Lipiner I 3, Phädra resiste a la tentación de confesarle su amor a Hippolyt, de acuerdo con lo que había decidido en el monólogo anterior. En Lipiner, en cambio, Phädra se vuelve débil cuando sueña con Hippolytos y escucha el canto de los Cupidos (I 6), de modo que finalmente decide luchar por su amor (I 7).

Entretanto, el joven prepara su salida, alegando que quiere partir en busca de Theseus desaparecido, y que debe realizar hazañas que le muestren como digno hijo de

⁶⁰ Marbach aglutina las dos escenas eurípídeas en una sola que representa una conversación entre Hippolyt y su amigo Antiphos (I 1).

⁶¹ Aunque no es así en Eurípides, también en Marbach, Hippolyt protagoniza la escena en la que se tratan todos estos temas.

⁶² Si queremos imaginarnos una primera discusión como en Eurípides y Marbach, está habría tenido lugar antes de iniciarse la tragedia o de forma paralela a las escenas I 1 y 2.

un padre tan valiente y célebre⁶³. No obstante, entrevemos que en realidad, se trata de un pretexto para huir de su madrastra, que cual diosa le atrae (Lipiner II 1, Marbach III 1). Entonces es interceptado por la nodriza que le revela la pasión de Phädra (Marbach III 3, Lipiner II 2)⁶⁴. Al igual que en Eurípides, y a diferencia de Marbach, en Lipiner solo asistimos al final de la conversación. A ambos Hipólitos alemanes, lo que más les preocupa de las revelaciones de la nodriza no son los sentimientos de Phädra, sino el hecho de que le sean transmitidos por medio de la nodriza. La Philine de Marbach afirma insistentemente que Phädra la ha enviado, lo cual provoca una fuerte confusión en el joven (III 4 y 5) y le lleva a insultar a su madrastra (III 7). La Berenike de Lipiner se enreda en sus propias figuraciones y mentiras hasta que es salvada por la intervención de Phädra (II 3). Afirmando que son ciertas las palabras de su nodriza, pero dejando claro también que no desea una relación amorosa con él, poco le ayuda esta Phädra a un Hippolytos que se debate entre la atracción por su titánica madrastra, sus sentimientos por Ártemis y el respeto que le debe a Theseus (II 3). En medio de su confusión, el joven es sorprendido por el inesperado regreso de su padre y el fugitivo beso de Phädra (II 4). Así pues, en esta obra, la repentina aparición de Theseus impide no solo el largo parlamento misógino del joven (Eurípides: 616-668, Marbach III 7)⁶⁵, sino también el altercado entre Phädra y su nodriza (Eurípides: 682-709, Marbach III 8). De hecho, frente a Eurípides y Marbach, esta vez Theseus llega a palacio lo suficientemente temprano como para encontrar a su mujer aún con vida (II 5). No obstante, inmediatamente después, y sin volver a aparecer sobre el escenario, Phädra pone fin a su afligida existencia. Son propias de Lipiner las escenas en las que Theseus trata de averiguar más acerca de lo que ha sucedido (II 7), se imagina el sufrimiento de su esposa y destierra a Hippolytos (II 8)⁶⁶.

El tercer acto es el que más se diferencia de todas las versiones anteriores del mito de Fedra e Hipólito. En Eurípides, el tercer estésimo del coro (1102-1152) separa la maldición del hijo por parte de su padre del anuncio del grave accidente del joven.

⁶³ Este motivo aparece también en Racine (I 1) y Marbach (I 1) y tal vez esté inspirada en Plut. *Thes.* 7.

⁶⁴ Frente al abanico de motivos que refiere la Philine de Marbach, el motivo principal y único que tiene Berenike para salir a hablar con Hippolytos es el mismo que el de su predecesora euripídea. Teme por la vida de Phädra y cree que su intervención es el único modo de asegurar su supervivencia: “*Was das Schicksal will, ist uns verhüllt./ Was ich will, weiß ich wohl./ Sei du nur selig und lebe! [...] Um dein Leben bang’ ich,/ undankbare!./ Keine Scham hält mich,/ dich zu retten*” (I 4).

⁶⁵ De hecho, opino que de no haber aparecido Theseus, Hippolytos probablemente no se habría opuesto por más tiempo a los favores de su madrastra.

⁶⁶ También en este punto Lipiner sigue a Séneca, cuyo Teseo destierra y maldice a su hijo sin volver a hablar con él.

Marbach separa la maldición y el relato del accidente por una breve escena que revela el estado anímico de Theseus (V 1). Lipiner introduce aquí tres escenas pensadas para presentar más de cerca a Phädra (III 1), Hippolytos (III 2) y Theseus (III 3). Las siguientes dos escenas (III 4 y 5) narran la hazaña y el accidente de Hippolytos. Al igual que en Eurípides y Marbach, gravemente herido y a punto de morir, el héroe vuelve a aparecer en el escenario (III 6). Allí no solo logra reconciliarse con su padre (como en Eurípides y Marbach), sino que, al igual que en Marbach, también reconoce y reafirma su amor por Phädra (III 7 y III 9). Mientras que la escena III 8 es propiedad exclusiva de Lipiner, la última escena (III 10) guarda nuevamente gran parecido con Eurípides (1342-1466) y Marbach (V 4): Artemis le asiste a Hippolytos que se está muriendo. Pero a diferencia del modelo griego, ciertamente frío y estéril, la última escena de esta versión austriaca viene cargada de sensualidad: derrochando amor, la diosa trata de ganar para sí a un Hippolytos que ya divisa a Phädra en el Hades.

El Hippolyt de Marbach: Como se ha podido ver, el modo en que Lipiner reelabora la tragedia de Eurípides, muestra una clara influencia del *Hippolyt* de Marbach⁶⁷. Ambos autores parten de la pieza griega para contar los sucesos de forma más amplia y detallada y, sobre todo, más racional. Pero, a diferencia de su predecesor alemán, Lipiner no solo añade escenas que sin dificultad alguna podrían ser insertadas en el drama de Eurípides⁶⁸, sino que también elimina escenas importantes del modelo griego: Faltan la primera parte del primer episodio (la nodriza descubre el secreto de Fedra), el largo parlamento misógino de Hipólito, la calumnia de Fedra y el enfrentamiento entre padre e hijo que acaba en la maldición y el destierro del segundo por parte del primero. A su vez, Lipiner añade también escenas que casarían mal con el desarrollo de la pieza euripídea: Las palabras de compasión de Theseus para con Phädra (II 7 y 8), su resignación ante el destino (III 3) y sus incesantes indagaciones y reflexiones que finalmente le llevan a descubrir la verdad de los hechos (III 8).

Aparte de tratar el modelo euripídeo de modo parecido, probablemente, la concordancia más llamativa entre Marbach y Lipiner sean los dos diálogos entre Phädra e Hippolytos, separados por la intervención de la nodriza. No obstante, a pesar de su

⁶⁷ También Wiese 1923, 91 s. observa la estrecha relación entre Marbach y Lipiner y enumera una serie de coincidencias: el carácter de Phädra que sigue muy de cerca al modelo euripídeo, el encuentro doble entre madrastra e hijastro, el amor correspondido, el reencuentro en el Hades.

⁶⁸ Las escenas I 3-II 1 se podrían incluir con relativa facilidad en la pieza griega, entre el final del primer episodio y el comienzo del segundo.

gran similitud estructural, en cada tragedia estas tres escenas se producen en circunstancias muy distintas y tienen funciones totalmente diferentes. En ambas versiones, la primera vez que Phädra sale a hablar con su hijastro, logra controlar su deseo de revelar sus sentimientos, despertando así el amor del joven. Se trata de una especie de “prueba” en la que Phädra debe demostrar su decisión de renunciar definitivamente a su amor. Mientras que así lo logra en Marbach, en Lipiner, las sutiles vibraciones que percibe en el alma de Hippolytos⁶⁹, provocan un cambio radical en la disposición de Phädra que entonces decide luchar por su amor. La intervención de la nodriza que en Eurípides y Marbach echa a perder la victoria que Fedra ha conseguido sobre sus propios sentimientos, en Lipiner viene en el momento oportuno para alentarla en su nuevo propósito⁷⁰. En ambos autores alemanes, al final del diálogo entre la nodriza y el joven (cuya reacción es ciertamente la misma), Phädra vuelve a encontrarse personalmente con su hijastro. La diferencia entre ambas escenas no radica tanto en el comportamiento de Hipólito (en Marbach procede inmediatamente a insultar a Phädra, en Lipiner se deja camelar nuevamente por ella) cuanto en el pensamiento y la actitud de la madrastra. La Phädra marbachiana aguanta pasiva y sumisa los reproches del joven que vienen a sumarse a los que ella misma se está haciendo. En Lipiner, en cambio, inicia un nuevo intento de seducción del áspero joven.

Se podrían mencionar algunos elementos más que Lipiner parece haber tomado de Marbach: Hippolytos es acompañado por su mejor amigo (Leontes – Antiphos), que pronto sospecha de la nodriza y logra que ésta le revele toda la verdad⁷¹. También comparte con su predecesor una mayor preocupación por el carácter de Theseus.

Séneca: El análisis de la tragedia ha relevado también ciertos puntos de contacto con la *Fedra* senequiana: Más importante que el hecho de que Theseus encuentra a su esposa con vida, es el hecho de que no se produce el enfrentamiento directo entre padre e hijo. Otro recurso común a Séneca y Lipiner es la intervención de la nodriza que prepara la declaración de Fedra una vez que ésta haya decidido declararse a su hijastro (Séneca: 406-588; Lipiner II 2). Aunque ninguna de las dos nodrizas consigue ganar el

⁶⁹ En I 4 recuerda Phädra: “*In dieser Nacht – einen Augenblick/ freundlich strahlte sein Auge mich an,/ beim Namen nannt’ er mich, –/ einen Augenblick, – fühlt’ ich’s doch!/ Umatmete begeistert/ seine Seele mich –/ o liebkosend fast!*”.

⁷⁰ Así también lo entiende Wiese 1923, 91.

⁷¹ Mientras que en Marbach esta escena prepara el feliz desenlace de la tragedia, el Hippolytos austriaco no quiere saber nada de lo que le haya dicho Berenike a Antiphos y se rinde ante el destino.

amor del joven para la reina, sus palabras introducen el tema a tratar y le obligan a Fedra a intervenir.

SENTIMIENTOS Y ACTITUDES

El análisis de las motivaciones que originan y promueven la tragedia arroja la misma imagen que el de los aspectos formales y de la estructura. Junto a elementos inspirados por Eurípides y otros recogidos a lo largo de la historia del mito de Fedra (especialmente del siglo XIX).

Los sentimientos del joven hacia su madrastra: A diferencia de las versiones grecorromanas y francesa, e igual que en las demás obras alemanas del siglo XIX, Hippolytos se ve fuertemente atraído por su madrastra. Destacaré que los autores del siglo XIX no solo introducen la correspondencia del amor, sino que también dibujan una evolución en los sentimientos del joven. Tanto en las piezas de Marbach y Conrad como en la de Lipiner asistimos al origen y el paulatino crecimiento de estos sentimientos. Aunque el Hippolytos de Lipiner se había consagrado a Ártemis y sus compañeros se burlan de su acusado desinterés por el sexo femenino⁷², Phädra consigue ganarse su respeto y su amor.

El rechazo por parte de Hippolytos: A pesar de los fuertes sentimientos que pronto llega a tener por Phädra, cuando ésta lo abraza y besa frenéticamente, Hippolytos la rechaza, se libera de sus brazos y le lanza un doloroso insulto. La razón para este repentino cambio de actitud, debemos buscarla en la llegada de su padre.

La caracterización de la madrastra: Los autores alemanes del siglo XIX dotan a Phädra de una serie de atributos y características especiales para motivar y explicar las fuertes pasiones que logra despertar en su hijastro. Surgen de esta forma unas Fedras titánicas que viven, aman y sufren a causa de su condición híbrida, entre mortales y dioses. Mientras que en Marbach, Phädra no es consciente de su particular carácter y éste solo es percibido por Hippolyt, la Phädra de la tragedia de Conrad se sirve libre y gustosamente de sus poderes y dones titánicos. Lipiner perfila aún más esa faceta enojada y rebelde de Phädra, que se enfrenta física y verbalmente a la diosa Afrodita.

Las causas de su amor: El amor de esta Phädra austriaca ya no se debe a la intervención de Afrodita (Eurípides), tampoco es el resultado de su gran veneración por Theseus (Marbach, Conrad/Melodrama) y atribuirlo a su caprichoso narcisismo

⁷² Straton se ríe de Hippolytos que solo ama a una diosa: “Vor allen, allen Frauen steht er so!// Sie sind ihm alle Phädra!” (I 2).

(Conrad/Tragedia) sería simplificar demasiado las cosas. Ella misma reconoce que se enamoró de Theseus cuando éste acudió a su patria Creta: “¿Por qué no puede volver aquel día [...] en el que yo pensé furtivamente en mi corazón: ‘Ay, que viese yo hoy a Theseus?’” (I 4). Mas pronto, el comportamiento del héroe causó su descontento y su desamor. Parece que al igual que en los autores romanos (Ovidio, Séneca)⁷³ debemos buscar el origen de sus sentimientos en sus particulares condiciones de vida: Abandonada y desatendida por su esposo, cree haber encontrado en su hijastro un alma gemela que no solo comparte su edad⁷⁴, sino también sus inquietudes y preocupaciones.

La postura de la madrastra con respecto a su amor: En la postura de esta Phädra con respecto a su amor, se funden a modo de crisol todos los pensamientos y comportamientos de las Fedras que le precedieron en el camino⁷⁵: Al igual que en Eurípides y en Marbach, al comienzo de la tragedia, Phädra está decidida a no revelárselo a su hijastro (I 3-5). Pero poco después (comienzo de II 3) le habla abiertamente de su amor y quiere que él le corresponda como en Séneca y Conrad. Cuando está segura de su victoria, nuevamente condena su romance (final de II 3) para inmediatamente después abrazar y besar al joven (II 4). Mientras que en los autores anteriores la heroína se había mantenido firme en su postura con respecto a sus sentimientos⁷⁶, Lipiner dibuja un continuo vaivén de las intenciones de la heroína, que a lo largo de la tragedia, pasan nada menos que tres veces de un extremo a otro, plasmando su gran incertidumbre, inseguridad y confusión.

El suicidio de la madrastra: Al igual que en Eurípides y Marbach, inmediatamente después de verse rechazada por Hippolytos, Phädra se suicida. La forma de su muerte parece inspirada en el suicidio de la Cēnone raciniana: en *Phèdre* V 5, Panope anuncia que Cēnone se ha arrojado desde una azotea al mar. Con respecto a las causas de su muerte, en Marbach, Conrad y Lipiner su motivación principal es la esperanza de un reencuentro con su hijastro en el Más Allá.

OMISIONES

Aunque son ciertamente numerosos y significativos los elementos que Lipiner adopta de las versiones anteriores del mito de Fedra, prescinde también de una serie de

⁷³ Para el amor de Fedra en Ovidio y Séneca, cf. Emberger 2009 b, 83-88.

⁷⁴ Phädra: “*Deines Vaters Gemahl –/ nicht deine Mutter auch?/ Wundersam jung,/ wie des Gatten Sohn*” (I 3).

⁷⁵ Así ya fue reconocido y apuntado por Tschiedel 1969, 231.

⁷⁶ En Eurípides, Racine y Marbach, la reina se opone en todo momento a sus sentimientos. En Séneca, Conrad, D’Annunzio y Limbach, en cambio, Fedra apenas trata de reprimir su pasión.

motivos que se habían considerado consustanciales del mito. Hace alarde de una mayor libertad e independencia frente al mito clásico que ya se habían manifestado en varios autores decimonónicos anteriores, particularmente en Conrad.

Las modificaciones de Lipiner se deben sobre todo a la caracterización novedosa de los personajes. Así pues, no solo la falta del agón, sino también la falta de la maldición y el hecho de que descubra la verdad por sí mismo dibujan una imagen completamente nueva de Theseus. La falta de la calumnia mejora tanto la imagen de Phädra⁷⁷, como la de Theseus, cuyo comportamiento inapropiado había estado estrechamente relacionado con la calumnia. También es significativo el hecho de que Theseus no desee la muerte de su hijo ni lo maldiga, sino que se conforme con desterrarlo de su reino. En la pieza de Lipiner falta también una escena en la que alguien (una diosa, la nodriza, Fedra) descubra la verdad de los hechos. A diferencia de los Teseos anteriores que apenas dudaron de la veracidad de las acusaciones ni de la idoneidad de las medidas adoptadas, este Theseus austriaco no puede olvidarse de lo sucedido y no descansa hasta que haya comprendido lo que de verdad pasó⁷⁸.

Otro elemento importante que echamos en falta en la versión de Lipiner es la aparición del monstruo marino al final de la tragedia. Se debe al intento del autor de modificar también la imagen habitual del joven. La nueva forma de su muerte difícilmente puede entenderse solo como un intento de racionalización como el que hicieron Marbach, y anteriormente Diodoro Sículo, Servio, Boccaccio y Sachs⁷⁹, pues detectamos aún la influencia de elementos fantásticos, en cuanto que el acto suicida de Hippolytos se debe a un cierto cansancio vital o anhelo de muerte (en contestación a la llamada de Phädra), unido al deseo del joven de demostrarle su lealtad a su padre. En el momento de su muerte se entremezclan nuevamente factores racionales e irracionales, pues este joven fallece no tanto a causa de sus huesos rotos como a causa de su afligido corazón. Opina Tschiedel que “el poeta logró darle a la muerte de Hippolytos una apariencia tal que su belleza todavía hoy puede conmover al espectador moderno”⁸⁰.

⁷⁷ Así interpretado por Tschiedel 1969, 227.

⁷⁸ También Wiese 1923, 91 entiende que este Theseus es menos culpable que sus predecesores, porque no maldice a su hijo y porque descubre la verdad por sí solo.

⁷⁹ Según Diodoro Sículo (IV 62, 1-62, 4), el accidente se produjo debido a la fuerte agitación emocional y la distracción del joven. Según Servio (*Aen.* VI, 445 y VII, 761 s.), Boccaccio (*de casibus* I, X, 22) y Sachs, fue causado por unas focas que, al lanzarse al agua, espantaron a los caballos.

⁸⁰ Tschiedel 1969, 145.

EL ELEMENTO DIVINO

Frente a estas omisiones, hay también un recurso euripídeo que en el *Hippolytos* de Lipiner aparece con renovada fuerza: el elemento divino. Los protagonistas, Phädra e Hippolytos, aparecen dotados de ciertas características divinas y vuelven a aparecer las diosas Afrodita y Ártemis: sus estatuas adornan el escenario del primer acto y, en el transcurso de la tragedia, ambas diosas conversan con los protagonistas.

No obstante, tanto su función dentro de la trama como su caracterización ya nada tienen que ver con el modelo griego. La falta de aparición corpórea, unida al momento en el que intervienen en la tragedia, el estado anímico de los hombres a que se les aparecen y el contenido de sus palabras nos permiten reconocer el verdadero significado con el que Lipiner quiso dotar a sus diosas. Como ya apuntan Wiese y Tschiedel⁸¹, los cantos corales y los diálogos de Phädra e Hippolytos con las diosas no representan sino conflictos interiores de los protagonistas⁸². En realidad, es Phädra misma la que se debate entre ahogar o avivar el fuego de su pasión (I 6 y 7), y es el propio Hippolytos quien repara en su feliz relación con Artemis antes de renunciar a ella y dirigirse al encuentro de Phädra (III 7 y 10).

En su actitud frente a Phädra, la Aphrodite de Lipiner se opone diametralmente a su hermana griega. Si antiguamente en nada le preocupaban el sufrimiento o la muerte de Fedra (Eurípides, vv. 21-50), ahora se muestra benévola y misericordiosa con la reina. También Artemis aparece dotada de un carácter totalmente novedoso. A la vez que ha moderado el impetuoso y dominante carácter de Afrodita, Lipiner ha querido perturbar la serenidad de la virginal diosa. Al igual que en Eurípides, acude para asistirle a su joven devoto durante los últimos instantes de su vida. En la pieza griega, algunas palabras cariñosas aparte (*“Aquí está la que más te quiere de las diosas [...] mi amor te acompaña en tu muerte”*, vv. 1394 y 1398), se muestra distante y fría, no tiene lágrimas para su amado (1396), ni quiere asistirle en el momento de su muerte (1437-1439). El único consuelo que le ofrece es que ella se vengará de Afrodita (1420-1422) y que los treceños instaurarán un ritual en su honor (1423-1430)⁸³. En Lipiner, en cambio, la aparición y las palabras de Artemis rebosan sensualidad y pasión. Las ninfas tratan de recuperar el amor de Hippolytos para su reina, cantándole de caricias, abrazos

⁸¹ Wiese 1923, 88 y Tschiedel 1969, 112-116 y 171.

⁸² En realidad, esta misma interpretación se hace también de las diosas del Hipólito euripídeo. Cf. la nota 135 del capítulo IV (El *Hippolyt* de Oswald Marbach) de esta tesis doctoral. La identificación entre las diosas y los protagonistas humanos cobra particular importancia en la ópera de Henze – Lehnert.

⁸³ Cf. Koehnken 1972, 189 s.

y besos (III 7)⁸⁴. Si también esta Artemis austriaca va a enfrentarse a Aphrodite no es para tomar venganza, sino para proteger su relación con Hippolytos: “¡A la casa de la diosa más serena ven, tú, mi amado, ven! Quiero luchar con la Poderosa, no voy a cederle tan fácilmente a mi preferido; [...] Para que ella no vaya a infundirte su fuego en tus labios, yo te los cierro con los míos” (III 10). Más de un siglo después, Henze y Lehnert recuperarán no solo la presencia de las diosas en el escenario, sino también el amor de Ártemis por Hipólito y su rivalidad con Afrodita, igualmente enamorada del joven.

EL HIPPOLYTOS DE LIPINER Y LA FEDRA DE D’ANNUNZIO

Aparte de algunas coincidencias formales, a saber, la ubicación de la trama⁸⁵, su división en tres actos y las elaboradas acotaciones, se observan también algunos paralelos argumentales, como, por ejemplo, la omisión del monstruo marino, la unión con otros mitos y el estilo romántico-simbolista entre las tragedias de Lipiner y D’Annunzio. Otros puntos de contacto son:

El fuego: Entre los elementos con mayor carga simbólica, ambos autores muestran una marcada preferencia por el color rojo y el fuego. Aunque se trata de dos símbolos íntimamente relacionados con el amor y, en principio, nada de excepcional tiene su empleo en una tragedia amorosa, no deja de ser significativo el hecho de que ambos autores bañen escenas clave en el rojizo resplandor de las llamas que devoran el palacio real: En Lipiner, después de la muerte de Phädra y el destierro de Hippolytos, Theseus ordena incendiar el palacio (II 9). En D’Annunzio, el fuego que se expande desde el barco-pira de los héroes ilumina el sacrificio de la esclava Ipponè (I 7 y 8).

El personaje de Teseo: Ambos autores prestan mayor atención al personaje de Teseo y tratan de mejorar la imagen tan negativa que los autores precedentes habían dado de él⁸⁶. Para ello, reparan en el hecho de que debe experimentar la peor desgracia

⁸⁴ El amor de Artemis por Hipólito también es aludido, de un modo ciertamente ambiguo y suspicaz, por la Afrodita de Eurípides en *Hipp.* 15-19. A partir de época helenística, la relación entre Ártemis e Hipólito fue abordada en clave amoroso-erótica. Cf. Tschiedel 1969, 101. El amor de la diosa por Hipólito es aludido también en el drama de Heider y en el poema de Lehmann y cobra particular importancia en la ópera de Henze – Lehnert.

⁸⁵ Ambos autores alternan en sus escenarios lugares palaciegos con otros situados en la naturaleza salvaje y romántica: Lipiner I: delante del palacio, II: en el palacio, III: en una zona rocosa y boscosa, junto a un acantilado; D’Annunzio: I: en el atrio, II: delante del gineceo, III: en una zona rocosa y boscosa, junto a un acantilado

⁸⁶ Desde Eurípides, Teseo es considerado prácticamente el único culpable de la muerte de Hipólito. La diosa Ártemis resume sus faltas con las siguientes palabras: “Tú, ante aquél [Hipólito] y ante mí, te muestras como un malvado, pues no esperaste la confirmación y las palabra de los adivinos, ni a tener

justo en el lugar donde tomó comienzo su heroica y victoriosa trayectoria vital, esto es, en Trecén, junto a la piedra por debajo de la cual logró rescatar la espada de su padre (cf. Plut. *Thes.* 6). Ahora Teseo se siente abatido y vacío y reconoce su derrota: En Lipiner dice: “*Así todo termina justo en el lugar donde comenzó. [...] Pues lo que sigue, es hálito, vida no es. – Que vengan mis soldados, que traigan antorchas, para incendiar todos los rincones de la casa. [...] Ha llegado a su final, la canción de Theseus ha llegado a su final*” (II 7). Y en D’Annunzio: “*E me forse/ anche seppellirò sotto il macigno;/ perché ho ucciso quella che nessuno/ degli uomini mortali e degli Iddii/ eterni uccise mai:/ la speranza*” (III 1). Al mismo tiempo, ambos autores tratan también de atenuar la responsabilidad del rey en el fatídico desenlace de la tragedia. En Lipiner, jamás cesa en sus investigaciones hasta que finalmente descubre por sí mismo lo que realmente sucedió. Y solo destierra, no maldice, a su hijo. En D’Annunzio, no quiere dar crédito a las palabras de Fedra hasta que ella los reafirme con un juramento (II 7).

El beso de Fedra: Ambas Fedras sorprenden a su hijastro con un beso en la boca, aprovechando un momento de gran debilidad de éste: En Lipiner, el joven se debate entre la atracción por su madrastra y la lealtad hacia su padre (II 4), en D’Annunzio, se encuentra en un estado semiinconsciente y sueña con conquistar a la bella Elena (II 4).

Protagonistas titánicos: Tanto Lipiner como D’Annunzio dotan a sus protagonistas de ciertos rasgos titánicos. Fedra acaba de tomar consciencia de su particular condición, se rebela contra los dioses y desafía su poder, tratando de abandonar el mundo de los mortales. No obstante, Lipiner logra despertar nuestra comprensión y compasión para su Phädra, poniendo de manifiesto también las duras luchas internas que libera, su confusión y su sufrimiento. Muy distinta es la Fedra italiana de D’Annunzio que se caracteriza por su terca perseverancia en lo que considera su derecho y su deber y por su despiadada crueldad con la que destruye las vidas de Ipponè, Ippolito, Tèseo, Etra y Gorgo⁸⁷.

El Ippolito italiano comparte su deseo de procurarse una existencia mejor hasta el punto de pretender emular a los dioses, el joven de Lipiner, en cambio, apenas es consciente de ese potencial titánico que Phädra logra despertar en él.

una prueba, ni concediste mayor tiempo a la indagación, sino que lanzaste la maldición contra tu hijo más rápido de lo que debías y lo mataste”, vv. 1320-1324.

⁸⁷ Cf. Tschiedel 1969, 227: “Kaum zwei Jahre nach D’Annunzio [!] schrieb Lipiner seine Tragödie deren Phaedra-Bild in stärkstem Gegensatz zu dem des italienischen Dramas steht”.

Estrechamente vinculado con el deseo de abandonar el mundo de los mortales para buscar una vida mejor es la idea de un reencuentro en el Hades. Pero mientras que el Hippolytos austriaco emprende consciente y voluntariamente el descenso hacia su amada madrastra, la Fedra italiana se suicida para seguir acosando en el Más Allá a quien, sin duda, no desearía volver a verla.

Dos diosas: Semejante es también el tratamiento de las dos diosas que protagonizaron la tragedia euripídea: Ártemis y Afrodita⁸⁸. Sufriendo por la renuncia auto-impuesta (Lipiner) o por un fuerte ataque de celos (D'Annunzio), Fedra ya no logra contener por más tiempo su enfado con la diosa del amor. Harta de ser una víctima indefensa, se arma del escudo de Hippolytos (Lipiner I 7) o de una horquilla (D'Annunzio I 6) y se dirige contra la estatua de la diosa (Lipiner) o la visión que tiene de la misma (D'Annunzio). En Lipiner logra destruir la efigie y en ese momento oye la voz de Aphrodite, que se muestra comprensiva y le ofrece liberarla del amor que tanto le aflige. En D'Annunzio, Fedra reconoce la superioridad de Afrodita y se detiene en su agresión. Al final de ambas escenas, la madrastra se prepara para un encuentro amoroso con su hijastro.

La presencia de Artemide en la obra de D'Annunzio se limita a unas pocas palabras de Fedra al final de la pieza: la virginal diosa la está apuntando con sus flechas y Fedra espera impaciente que Artemide cumpla con su propósito (III 2). En el *Hippolytos* de Lipiner, en cambio, las intervenciones de Aphrodite y Artemis se encuentran más equilibradas. En la última escena, Artemis dialoga con el joven en el momento de su muerte. Al igual que Phädra rompió con Aphrodite y no aceptó su ayuda, ahora Hippolytos hace oídos sordos a las seductoras palabras de su diosa y parte hacia el reencuentro con su amada.

Una diferencia significativa en la presentación de las diosas es su mayor corporeidad en la obra de Lipiner. De este modo, en D'Annunzio es algo más fácil detectar la función y el verdadero significado de estas diosas, pues al igual que en la obra austriaca, los diálogos y enfrentamientos entre Fedra y las dos diosas no representan sino conflictos interiores de la protagonista.

La presentación de Fedra y Teseo: En ambos autores, la primera mención de Fedra se hace relacionándola con alguno de sus odiados parientes: Lipiner: “*el botín más hermoso que el vencedor ha traído desde Creta, la hija de Minos, nuestro eterno*

⁸⁸ Ya Tschiedel 1969, 113 observa estas coincidencias en el contenido y el significado de la intervención divina en las obras de Lipiner y D'Annunzio.

enemigo” (I 2); D’Annunzio: “*al monstruoso/fratello di colei ch’è la tua nuora*” (I 1). Y tanto Lipiner como D’Annunzio establecen una estrecha relación entre Teseo y el peligro: Lipiner: “*Pues su amor, el único, es el peligro*” (Phädra en I 3); D’Annunzio: “*ché partorii gemelli/ avvinti per un fianco il Rischio e Tèseo*” (Etra en I 1).

No obstante, frente a estos paralelos, se debe enumerar también una larga lista de diferencias entre las obras de Lipiner y D’Annunzio. Frente a la pieza austriaca, en la que se observa un ligero predominio de Hippolytos, la italiana se caracteriza por el protagonismo absoluto e indiscutible de Fedra. Tanto para la estructura de la tragedia como para el carácter de la madrastra, D’Annunzio sigue principalmente a Séneca, mientras que Lipiner se orienta sobre todo por el modelo euripídeo. También son muy distintos las caracterizaciones de Fedra, la importancia que se le da a su herencia familiar⁸⁹ y los sentimientos del joven hacia su madrastra.

Personalmente opino que a la hora de componer sus respectivas tragedias, ambos autores no sabían nada el uno de la tragedia del otro. Las coincidencias, aunque llamativas y numerosas, por tanto, no pueden atribuirse a una influencia directa, en el sentido de que una de las piezas le hubiese servido de modelo a la otra⁹⁰. Conjeturo más bien que se trata de desarrollos independientes paralelos que responden a la moda literaria del momento, a la mayor libertad con la que se enfrentan los autores desde finales del siglo XIX a los mitos clásicos y al género dramático, así como a una serie de intenciones y preocupaciones comunes⁹¹. Ambos autores se rebelan contra la indefensión con la que la Fedra euripídea estaba condenada a sucumbir ante Afrodita. Por ello, sus Fedras se enfrentan consciente y valientemente a la diosa y logran sobreponerse a ella. Al mismo tiempo, ambos autores tratan de restaurar la imagen de Teseo, haciendo hincapié en su propio sufrimiento y añadiendo circunstancias atenuantes a su precipitada interpretación o credulidad de las palabras de Fedra.

⁸⁹ D’Annunzio recuerda constantemente la unión de Pasífae con el toro, hasta el punto de que Etra e Ippolito llaman “Pasífae” a Fedra. Los desgraciados amores de la madre y la hermana de Fedra apenas son mencionados en la obra de Lipiner.

⁹⁰ Mientras que D’Annunzio no podía conocer la tragedia de Lipiner (publicada en 1913), no he podido descartar definitivamente una posible reelaboración tardía por parte de Lipiner, en el sentido de que modificara ciertos elementos de su obra ya acabada según el modelo italiano, publicado y traducido al alemán pocos meses antes de su muerte.

⁹¹ Discrepo, así pues, de Tschiedel 1969,113 quien considera que las escenas con intervención divina se deben a una influencia directa de D’Annunzio.

LOS CARACTERES PRINCIPALES

Lo más llamativo de los personajes de Lipiner es que todos experimentan importantes cambios y evoluciones en su postura y comportamiento. Si bien la presentación de Hippolytos está estrechamente vinculada a los demás Hipólitos alemanes del s. XIX, Phädra y Theseus nada tienen que ver con los modelos anteriores.

Hippolytos: Lo más llamativo del carácter de Hippolytos no es tanto su amor por su madrastra cuanto la manera en que éste determina el desarrollo de su personalidad. En todas las versiones alemanas del siglo XIX, a pesar de su desinterés por las mujeres (Marbach), su amor por Aricia (Conrad/Tragedia) y Artemis (Lipiner) o el respeto hacia su padre (Conrad/Melodrama), el joven se ve fuertemente atraído por su madrastra y una y otra vez acaba sucumbiendo ante sus encantos. Aunque inicialmente presenta la imagen de un joven bastante débil e inmaduro, que no sabe muy bien qué hacer con esos sentimientos nuevos, al final se convierten en jóvenes que aceptan y afirman su amor por Phädra y prefieren la muerte a una vida sin ella.

Phädra: La Phädra de Lipiner guarda una llamativa semejanza con la de Séneca: su inseguridad y fragilidad alternan con la toma de consciencia de su fuerza y con la imperante necesidad de salir del modo de vida en el que se halla atrapada. Por si no fueran suficientes sus propias luchas internas, éstas se ven agravadas y alteradas por la intervención de su nodriza (Berenike), por los contradictorios sentimientos y comportamientos de Hippolytos y por el inesperado regreso de su marido.

Theseus: Tal vez la modificación más importante sea la que afecta al personaje de Theseus. Aunque, al igual que en todas las versiones anteriores, en su primera aparición se muestra iracundo, nervioso y precipitado, al mismo tiempo, y a diferencia de sus predecesores, duda de sus propias conclusiones y trata de averiguar lo que realmente pasó. A pesar de sus buenas intenciones, su conmoción es aún demasiado fuerte como para que pueda descubrir la verdad en su conversación con Straton (II 7). Pero trascurrido algún tiempo, y tras conocer la heroica acción de Hippolytos, llega a entender los hechos y a reconocer su propio error (III 8). Entonces se descubre el carácter comprensivo y compasivo de este nuevo Theseus.

VI.3. CONCLUSIONES

Si comparamos el *Hippolytos* de Lipiner con las *Fedras* que le precedieron y con otras contemporáneas, observamos que no se puede determinar ningún modelo único o predominante. Aunque Eurípides parece ser el autor en el que más se inspiró y al que siguió más de cerca⁹², el detallado análisis ha revelado que Lipiner adopta a menudo una actitud parecida a la de Marbach. Tampoco faltan elementos de Séneca o de Racine y Lipiner recoge lo mejor de las modificaciones que se han ido haciendo a lo largo del siglo XIX. Particularmente llamativos son también los paralelos con D'Annunzio.

Tal vez, los dos aspectos más destacados de la obra sean la caracterización y la función de las diosas y la evolución de los caracteres principales. Estas Aphrodite y Artemis austriacas parecen haber intercambiado sus caracteres originarios. La función que les corresponde dentro de la trama demuestra unas inquietudes y preocupaciones por el subconsciente humano de gran efervescencia en el momento (Naturalismo)⁹³. A esa misma preocupación corresponden también las evoluciones y cambios que Lipiner dibuja en sus caracteres principales.

La mayoría de los estudios que ya se han hecho de esta pieza, insisten particularmente en su enfoque psicológico-psicoanalítico. Wiese, von Hartungen y Nikkels consideran que su argumento principal es “el problema de la oposición de dos fuerzas que actúan en el hombre”⁹⁴, esto es, la paz y tranquilidad, por un lado, y el amor y la pasión por otro⁹⁵. La tragedia comienza con la oposición de ambas fuerzas, Phädra (pasión) se enfrenta a Hippolytos (mesura), y acaba en la aglutinación de ambas vertientes, pues Phädra se calma e Hippolytos se enciende en su amor por Phädra⁹⁶.

A esta interpretación se pueden hacer dos objeciones: La primera consiste en que a lo largo de la tragedia, los diferentes caracteres no aparecen de forma aislada y pura, sino siempre mixta. Phädra, aunque arde de deseo, repetidas veces logra contener su pasión. Hippolytos, aunque devoto de la casta y serena Ártemis, incluso antes de sucumbir ante el amor de Phädra se enciende en exceso con la caza, los caballos y el culto a su diosa.

⁹² Así entendido ya por Wiese 1923, 87.

⁹³ Especialmente por las teorías del psicoanalista Sigmund Freud (1856-1939).

⁹⁴ Hartungen 1932, 61.

⁹⁵ Recuérdese también la teoría acerca del origen de la tragedia de Nietzsche (tan admirado por Lipiner), que había personificado esas mismas fuerzas en los dioses Apolo y Dionisos, respectivamente.

⁹⁶ Cf. Wiese 1923, 90: “Phädra ist in ihrer geläuterten, reinen Liebe Hippolytos gleich geworden; Hippolytos wurde durch Phädra aus seiner weltabgewandten, träumerischen Seelenstille herausgerissen”.

La segunda objeción es que estos autores se olvidan por completo del papel y la caracterización de este Theseus austriaco. Aunque se trata de un personaje secundario, su presentación y trato son, probablemente, los que más han cambiado con respecto a las versiones anteriores. También Theseus, al igual que su esposa y su hijo, aparece dotado de un carácter mixto, en el que convergen un lado impulsivo y violento con otro pensativo, comprensivo y compasivo.

Ya Heinemann había reparado en la particular caracterización de los personajes y interpreta esta versión como un alegato en defensa de Phädra, cuya pasión a lo largo de la tragedia no solo se justifica y se motiva, sino que incluso es entendida por Hippolytos y Theseus⁹⁷.

Natalie Bauer-Lechner considera el *Hippolytos* “el elevado canto del amor”⁹⁸. Observaré que a lo largo de la tragedia los personajes se van acercando unos a otros, partiendo desde puntos de partida muy diversos y distantes. Phädra, aunque estaba convencida de no revelarle jamás su secreto, llega a besar a su joven hijastro y a llamarlo desde el Hades. Hippolytos, al que solo le interesaban la caza y los caballos, queda prendado de su madrastra y busca la manera de reconciliarse. Theseus, aunque bien poco le preocupaban los asuntos familiares, acaba por comprender y perdonar el amor que ha surgido entre su hijo y su nueva esposa. Asistimos, por tanto, a una especie de “final feliz” en el que Phädra e Hippolytos celebran su boda en el Hades y Theseus se prepara para una vida solitaria, pero serena.

Así pues, el *Hippolytos* de Lipiner no solo es una tragedia psicológica, con especial atención a la evolución y la influencia mutua de sus personajes, sino también un homenaje al amor, capaz de resolver hasta los conflictos más terribles.

⁹⁷ Heinemann 1920, 77-79.

⁹⁸ Esta exclamación de Natalie Bauer-Lechner, tomada de una carta a Nina Spiegler, datada el 22 de junio de 1899, es recogida en Nikkels 1989, 105.

PARTE 2:

VERSIONES DRAMÁTICAS DEL MITO DE
FEDRA

2.2. Siglos XX y XXI

CAPÍTULO VII

FEDRA EN EL DRAMA DE LOS SIGLOS XX Y XXI.

INTRODUCCIÓN GENERAL

VII.1. VERSIONES ALEMANAS DEL MITO DE FEDRA (SS. XX Y XXI)

Llegamos así al siglo XX, durante el cual el mito de Fedra es recreado en cuatro versiones dramáticas originales e independientes: Limbach, Hans: *Phädra* (1911) de Hans Limbach; *Phädra in Basel* (1936) de Albert Heider; *Phädra* (1939) de Bernard von Brentano y tres piezas para teatro de títeres que Ernst Schnabel inserta en su novela *Der sechste Gesang* (1956), a su vez es una reescritura de la *Odisea* de Homero.

Durante el tercer tercio del siglo XX, el mito de Fedra es aludido en dos obras dramáticas: *Die Amazonen* (1974) de Stefan Schütz y *Leben Gundlings Friedrich von Preussen Lessings Schlaf Traum Schrei. Ein Greulmärchen* (1976) de Heiner Müller.

El siglo XXI verá la conclusión de una trilogía cretense, cuyas dos primeras partes datan de 1991 y 2002, respectivamente: *Minotaurus Automat* y *Naxos Prozessor* de Carl Ceiss. Y cuenta ya con una ópera sobre el mito y el personaje de Fedra: *Phaedra* (2007) de Hans Werner Henze y Christian Lehnert.

Mientras que los autores decimonónicos que recrearon el mito de Fedra se mantuvieron en gran medida al margen de las principales corrientes literarias del momento, los dramaturgos del siglo XX muestran una relación más estrecha con las tendencias formales y argumentales de su época. En este sentido, una de las características más destacadas de la literatura del siglo XX es que el contenido cobra fuerza frente a la forma. Ahora bien, veremos que las cuatro obras estudiadas, aunque su forma se aleja notablemente de los cánones clásicos y de los modelos del s. XIX, tienen todas ellas una forma y lengua cuidadas, acabadas y elaboradas.

En concordancia con su año de composición, la *Phädra* (1911) de Hans Limbach presenta una acusada influencia del Naturalismo (especialmente de la teoría del determinismo)¹, así como del Simbolismo² y el Expresionismo³.

Las obras de Heider y von Brentano, escritas en Suiza, patria del primero y destino del exilio del segundo, durante la segunda mitad de los años 30, están ambientadas en época contemporánea y muestran una fuerte preocupación por los cambios en la sociedad moderna, particularmente la pérdida de valores en un mundo cada vez más industrializado, egoísta y violento. Corresponden, así pues, a la corriente de la *Nueva Objetividad* (*Neue Sachlichkeit*, 1924-33)⁴, una renovación de la corriente realista-naturalista que consiste en una recreación fiel, exacta y lo más objetiva posible de la realidad, para hacerse eco de los problemas de la sociedad contemporánea.

Las pequeñas piezas para teatro de títeres de Schnabel se insertan en un contexto novelístico que fue concebido de acuerdo con las necesidades y gustos de su público. Durante los primeros años de la postguerra, las obras literarias se ocupaban de tres temáticas e intenciones, fundamentalmente: revisión crítica de la historia reciente, reflejo de la situación contemporánea, entretenimiento y evasión. La novela *Der sechste Gesang* atiende principalmente a ésta última, pues reescribe los mitos griegos en tono irónico-paródico, aunque contiene también aspectos de crítica literaria y social.

VII.2. LA TRADICIÓN CLÁSICA EN ALEMANIA (SS. XX Y XXI)

Con respecto a la Tradición Clásica, mientras que durante el siglo XIX la Antigüedad clásica apenas fue constitutiva para la literatura alemana, a pesar de su fuerte presencia en los planes de estudio, en el siglo XX, cuando su estudio y enseñanza se encuentran en un acusado declive, aparece gran número de obras con una clara impronta clásica⁵.

Superados ya el Filohelenismo, la veneración ciega y los intentos de identificación, superados también los sentimientos de desengaño, decepción o traición

¹ Para el Naturalismo (1880-1900), cf. Baumann – Oberle 1985, 165-171; Frenzel – Frenzel 1985, II 461-467; Roetzer – Siguán 1992, 313-333; Hernández – Maldonado 2003, 157-165.

² Para el Simbolismo (1880-1910), cf. Roetzer – Siguán 1992, II 339-345; Hernández – Maldonado 2003, 165-170. Para los motivos clásicos como imágenes simbolistas, cf. Highet 1996, II 325 s.

³ Para el Expresionismo (1910-1925), cf. Baumann – Oberle 1985, 188-202; Roetzer – Siguán 1992, II 394-438; Hernández – Maldonado 2003, 175-194.

⁴ Para la *Neue Sachlichkeit* (1924-33), cf. Roetzer – Siguán 1992, II 451; Hernández – Maldonado 2003, 195-206.

⁵ Para la Tradición Clásica durante el s. XX, cf. Highet 1996, II 331-358.

causados por la visión histórica, los autores se centran ahora en el mito como material literario, redescubriéndolo para la creación artística⁶. Las reescrituras del siglo XX se caracterizan por la gran libertad y autonomía formales y argumentales con la que los escritores modernos se acercan a las historias milenarias, reelaborándolas y re-interpretándolas de maneras muy distintas: fiel-arcaizante, libre-modernizante, cómico-paródico, como metáfora en un contexto nuevo y no-clásico, en clave religiosa (judeo-cristiana u orientalista), teológico-filosófica o naturalista-ctónica, etc. Abundan también los tratamientos de tipo psicológico-psicoanalítico en la línea de Sigmund Freud⁷. Frecuentemente se altera la extensión argumental habitual del mito, de tal modo que solo se cuenta una parte de él, o se desarrollan aspectos apenas tratados por los autores anteriores (Schnabel). No faltan tampoco recreaciones completamente libres, en las que modifica incluso el argumento principal (Limbach, Heider).

En 1961 se construyó el muro de Berlín, causando la separación del país. A partir de entonces se observan dos evoluciones muy distintas con respecto a la Tradición Clásica: Mientras que apenas tiene importancia en las literaturas de la República Federal Alemana (RFA), de Austria, Suiza y los países de emigración, sí constituía un componente principal y omnipresente en la producción literaria (y las demás facetas artísticas) de la RDA (República Democrática Alemana)⁸. Afirma Seidensticker que “las dimensiones y la calidad de la recepción de la Antigüedad clásica en la literatura de la RDA son sorprendentes”⁹. Pues prácticamente no hubo ningún autor que no tratara esa materia, y para muchos de ellos, la Tradición Clásica ocupaba una parte importante de su producción¹⁰. Alcanzó su punto culminante en el drama de los años 60 y 70, y perduró después con mucha fuerza en la narrativa y el ensayo.

Para esta llamativa diferencia entre las partes occidental y oriental del país, que resulta aún más sorprendente si tenemos en cuenta la difundida y prolongada enseñanza del latín en el sistema educativo de la RFA (varios años para los alumnos del

⁶ Cf. Hunger 1988, Vorwort a la 8ª edición ampliada, p. V: “Heute scheint der Mythos allgemein – und der griechische Mythos insbesondere – durchaus “in” zu sein. [...] Die ernsthafte und wissenschaftliche Befassung mit dem Mythos ist intensiver denn je zuvor, [...] aber auch die bildende Kunst und vor allem die Dramatik, sowohl der Sprechbühne wie des Musiktheaters, hat in den letzten Jahrzehnten in Europa und Amerika immer wieder Gestalten und Motive des griechischen Mythos behandelt”.

⁷ Cf. Hernández – Maldonado 2003, 221-244.

⁸ Para la Tradición Clásica en la RDA, cf. Seidensticker, 1991, 424-427 y 446-452.

⁹ Seidensticker 1991, 424. Cf. también Schulze-Reimpell 1997, 12.

¹⁰ Cf. Seidensticker 1991, 424. Compárese también con id., 427 s.: “Werfen wir nun einen Blick auf die Situation in der Bundesrepublik, so zeigt sich, daß die westdeutsche Literaturszene der breiten Antikerezeption in der DDR lange Zeit nichts Gleichwertiges entgegenzusetzen hat. [...] So gibt es keinen Autor, für den die kreative Rezeption der antiken Welt und ihrer künstlerischen Leistungen von mehr als vorübergehender oder nebensächlicher Bedeutung ist”.

Gymnasium), mientras que en la RDA primaba el aprendizaje del ruso¹¹, apunta Seidensticker tres razones, principalmente:

- La figura del dramático y lírico Bertolt Brecht (1898-1956) como modelo a seguir y emular. Detalla Seidensticker: “La recepción de la Antigüedad clásica por parte de Brecht abarca toda la Antigüedad greco-romana desde el participio de presente hasta la ‘Antigona’; ninguna parcela de su producción literaria (lírica – drama – relato – novela) se queda fuera; [la Tradición Clásica] aparece bajo las formas más diversas: como traducción y adaptación (‘Antigone’) pero también como creación propia sobre la base del material clásico (‘Lukullus’, ‘Horatier und Kuratier’); a modo de alusión recóndita lo mismo que como ejemplo ampliamente desarrollado”¹².
- La postura del Socialismo frente a la Antigüedad clásica, basada en la teoría del legado histórico cultural de Lenin. Se establece una estrecha relación del hombre con su pasado clásico, que es considerado una importante herramienta para la formación y educación del pueblo¹³.
- La posibilidad que brindan los motivos clásicos para expresar crítica socio-política, eludiendo la estricta censura del régimen socialista¹⁴.

Con respecto a la tercera causa que apunta Seidensticker, comprobaremos que Müller y Schütz, ambos autores de la RDA, aprovecharon los mitos clásicos y las leyendas antiguas para vehicular y camuflar sus críticas y denuncias de la sociedad contemporánea: el abuso del poder, los abusos y vicios sexuales, la violencia de género, la guerra, la infidelidad y la traición, el desprecio de los sentimientos humanos, etc.

En el resto de las literaturas en lengua alemana se observa un lento resurgir de la Tradición Clásica durante las últimas dos o tres décadas del siglo XX. Los mitos y la historia grecorromanos ahora son abordados desde un punto de vista crítico, habitualmente relacionado con problemas contemporáneos: la guerra, conflicto generacional y de géneros, los problemas de la mujer, la razón frente a la pasión, tendencias erótico-sexuales inusuales, conflictos de la convivencia humana, etc.

Las tendencias del s. XX se prolongarán también después del cambio de milenio, con un claro predominio del tratamiento modernizante de los mitos. No faltan tampoco

¹¹ Seidensticker 1991, 420-425.

¹² Seidensticker 1991, 425. Para la Tradición Clásica en la obra de Brecht, cf. Riedel 2000, 312-317.

¹³ Seidensticker 1991, 426-428.

¹⁴ Cf. Seidensticker 1991, 452; Schulze-Reimpell 1997, 11.

recreaciones más o menos arcaizantes, como, por ejemplo, la ópera de Henze y Lehnert que desarrolla el mito en clave mitológica para tratar cuestiones teológico-filosóficas.

VII.3. KURT MÜHSAM: *HIPPOLYT* (1913)

Antes de pasar al estudio de las *Fedras* alemanas del siglo XX, haré unas breves observaciones acerca de la tragedia *Hippolyt* (1913) de Kurt Mühsam¹⁵, que en los tratados de Wiese¹⁶ y Tschiedel¹⁷ es presentada como un híbrido entre traducción/adaptación y versión original. Ahora bien, la obra difícilmente puede considerarse una versión independiente o nueva del mito de Fedra, puesto que, tal y como indica su subtítulo (*Ein Trauerspiel des Euripides für die deutsche Bühne bearbeitet*), se trata de una adaptación del *Hipólito* euripídeo.

Su autor no debe ser confundido con el escritor y publicista Erich Kurt Mühsam (1878-1934), cuya vida y obra fueron marcadas por sus ideales socialista-anarquistas y su homosexualidad¹⁸. El autor/traductor de este *Hippolyt* es el menos conocido jurista, historiador y dramaturgo Kurt Mühsam (1882-1931). Las primeras publicaciones de Mühsam fueron tratados científicos, en los que se ocupó de cuestiones socio-políticas contemporáneas: al comienzo de la Primera Guerra Mundial escribió propagandísticos laudatorios del ejército alemán¹⁹, pero ya en 1918 publicó una revisión crítica de la historia reciente²⁰. Más tarde compuso lexicones y manuales del arte dramático y la pintura²¹. Con respecto a su producción dramática, junto al *Hippolyt*, escribió también *Salonmensen. 4 Einakter* (1911)²² y *Germania und Austria* (1913)²³.

En su “Introducción”²⁴ explica Mühsam que si bien en Alemania se está producido un renovado interés por los tres grandes trágicos griegos, el *Hipólito* de

¹⁵ *Hippolyt. Ein Trauerspiel des Euripides für die deutsche Bühne bearbeitet*, Berlín, Oesterheld, 1913.

¹⁶ Wiese 1923, 93, nota **.

¹⁷ Tschiedel 1969, 97.

¹⁸ Para Erich Kurt Mühsam, cf. Hergemöller 2001, 523 b-525 a.

¹⁹ *Deutsche Heerführer im Kriege 1914*, Berlín, Haber, 1914; *Unsere Flieger über Feindesland*, Berlín, Borngräber, 1914 (Crónica propagandística de guerra, centrada en los ataques aéreos ofensivos).

²⁰ *Wie wir belogen wurden. Die amtliche Irreführung des deutschen Volkes*, Múnich, Langen, 1918 (Análisis de las manipulaciones del pueblo por medio de la censura y la propaganda).

²¹ *Lexikon des Films*, Berlín, Verlag der Lichtbildbühne, 1926; *Film und Kino*, Dessau, C. Dünnhaupt, 1927. *Die Kunstauktion*, Berlín, Verlag für Kunstwissenschaft, 1923; “Internationales Lexikon der Preise von Gemälden und Handzeichnungen aller Schulen und Länder”, en *Das Sammelkabinett*, Berlín, E. Reiss, 1925.

²² *Salonmensen. 4 Einakter*, Berlín, Kraus, 1911.

²³ *Germania und Austria*, Berlín, Lindendruckerei und Verlagsgesellschaft, 1913. El drama fue escrito para conmemorar el 25º aniversario del reinado del emperador Guillermo II de Alemania.

²⁴ “Zur Einführung”, en *Hippolyt*, Berlín, Oesterheld, 1913, pp. 5-7.

Eurípides apenas ha tenido éxito entre el público contemporáneo. La principal causa para ello, Mühsam la ve en la traducción de Wilamowitz-Moellendorff²⁵, cuya literalidad extrema tiene sin duda gran valor académico-didáctico, pero ninguno dramático-artístico. A ello se suma una dicción patética y recargada, que ya no agrada al público moderno. Por ello, Mühsam ofrece una traducción-adaptación nueva, supuestamente más adecuada para la escena dramática alemana²⁶.

El autor reparte la tragedia griega en cinco actos y mantiene el texto con la mayor fidelidad posible, traduciéndolo en prosa suelta, salvo algunos pasajes corales que tienen forma versificada²⁷. Se observan tres modificaciones significativas:

- De forma regular y recurrente, los monólogos euripídeos son convertidos en diálogos mediante la inserción de breves comentarios, exclamaciones o preguntas por parte del interlocutor. Se trata de una modificación innecesaria, artificial, molesta e incluso “un tanto violenta”, en palabras de Tschiedel²⁸.
- Al igual que Racine y Marbach, Mühsam unifica los personajes del criado y el mensajero euripídeos en una sola persona: “un sirviente”²⁹.
- La innovación formal más importante es que Phädra, tras intentar quitarse la vida (se ahorca, pero es encontrada a tiempo), le entrega personalmente a su marido la carta en la que acusa a Hippolyt de haberla violado. Apenas ya no puede hablar y al punto muere gritando con voz quebrantada: “¡Hipólito!”. El propio Mühsam considera este detalle como muy logrado y de gran efecto dramático³⁰ y también Wiese opina que “este aspecto, desde un punto de vista escénico-técnico, debe considerarse una mejora”³¹. Tschiedel, en cambio, se muestra más escéptico: “No se comprende bien por qué el autor ha querido que

²⁵ *Euripides Hippolytos. Griechisch und deutsch*, Berlín, Weidmann, 1891.

²⁶ Mühsam parte, así pues, de la misma idea que Marbach de que el teatro alemán necesita de un *Hipólito* adecuado. Con Marbach comparte además una serie de procedimientos en el tratamiento del original euripídeo: división de la trama en cinco actos, unificación de los personajes del criado y el mensajero en una sola persona, aprovechamiento de los conocimientos de la nodriza.

²⁷ Mühsam indica que para su traducción, aunque consultó repetidas veces la traducción de Wilamowitz-Moellendorff, se basó principalmente en la “treffliche Übersetzung” de Johann Jakob Steinbrüchel (*Hippolytus*, Zúrich, Orell, 1763, traducción en prosa). Cf. “Zur Einführung”, p. 6.

²⁸ Tschiedel 1969, 97.

²⁹ En Racine, ese papel corresponde al personaje de Théràmène, el preceptor de Hippolyte; en Marbach, al joven Antiphos, amigo (y amante) de Hippolyt.

³⁰ Cf. “Zur Einführung”, p. 6: “Jeder Bühnenskundige wird diese Aenderung, wie ich hoffe, vom bühnentechnischen Standpunkt aus betrachtend, gewiss nur begrüßen”.

³¹ Wiese 1923, 93, nota **. Observaré que Wiese se limita a recoger la valoración del propio Mühsam (véase *supra*).

Phädra, en el momento de su muerte, le entregue todavía personalmente su calumniadora carta a Theseus”³².

Con respecto al contenido, Mühsam incluso cree haber corregido el modelo griego, en cuanto que éste no menciona ni aprovecha los conocimientos de la nodriza, que fácilmente podría resolver el conflicto³³. Ya hemos visto que Schwab y Marbach echan mano de la nodriza para que se descubra la verdad sin necesidad de la *dea ex machina* Artemis³⁴. A Mühsam, quien en la escena final mantiene la diosa del original griego, le extraña, en cambio, que el Hipólito euripídeo no pregunte por la nodriza durante su altercado con Teseo, ya que ella fácilmente podría confirmar su inocencia, mientras que él no puede hacerlo debido a un juramento. Por ello, después de Eurip. *Hipp.* 1074 s. introduce las siguientes palabras del joven: “¿Dónde está la camarera de la reina para que de fe de mi inocencia delante del rey?”³⁵. Siguiendo probablemente el modelo raciniano (en V 5, Panope anuncia que Cenone se ha arrojado desde una azotea al mar³⁶), el coro anuncia que la camarera se ha quitado la vida.

Por lo demás, la obra sigue muy de cerca el modelo euripídeo y no se ha detectado ninguna modificación o innovación de los elementos mitográficos, las motivaciones de la trama o sus caracteres.

³² Tschiedel 1969, 97.

³³ “Zur Einführung”, p. 6: “Ferner erschien es mir bedenklich, dass Hippolyt, als er sich vor seinem Vater zu verteidigen sucht, nicht das Zeugnis von Phädras Hofmeisterin anruft, da sie allein seine Unschuld bestätigen könnte”.

³⁴ El conocimiento de la nodriza es aludido también en el *Hippolytos* de Lipiner, publicado el mismo año que la tragedia de Mühsam: La nodriza Berenike revela la verdad ante Leontes, que se la comunica a Hippolytos. Theseus, en cambio, descubre la verdad por medio de sus propias reflexiones y conclusiones.

³⁵ Obsérvese que, al igual que en Eurípides, la nodriza no tiene nombre propio.

³⁶ Parece que también Racine había reparado en que la nodriza fácilmente podría resolver el conflicto.

CAPÍTULO VIII

HANS LIMBACH: *PHÄDRA. EIN SCHICKSAL* (1911)¹

VIII.1. HANS LIMBACH: VIDA Y OBRA²

Hans Limbach nació el 19 de diciembre de 1887 en Dharwad (India). A los tres años, su familia regresó a Alemania, y unos cinco años más tarde se instaló definitivamente en Suiza³. De estos años, Limbach nos habla en su autobiografía *Aus meiner Kindheit. Erinnerungen und Bekenntnisse* (*De mi infancia. Recuerdos y confesiones*), concluida en otoño de 1913 y publicada en 1920. Tras estudiar Filología en Zúrich, Neuchâtel y Berna y tras defender su tesis doctoral en 1909⁴, en 1911, con tan solo 24 años, publicó su primera obra de creación literaria: la tragedia *Phädra*⁵ que conforma el centro del presente capítulo. Al año siguiente, huyendo de una serie de problemas personales, nuestro autor se trasladó a las estepas del sur de Rusia. Allí trabajó como profesor privado de una familia de grandes terratenientes, conoció personalmente al lingüista y crítico literario Mijaíl Bajtín (1895-1975) y empezó a cartearse con el filósofo Carl Dallago (1869-1949) y con el autor y editor Ludwig von Ficker (1880-1967). Éste había fundado la revista literaria *Der Brenner*, con el objetivo principal de fomentar a su amigo, el poeta expresionista Georg Trakl (1887-1914). Durante una de sus estancias en Suiza, en enero de 1914, Limbach logró ser invitado a la casa de von Ficker donde coincidió también con Trakl. Durante los próximos años, Limbach trató repetidas veces de formar parte del círculo de los colaboradores del *Brenner*, mas a pesar de su amistad personal con Trakl y von Ficker no lo logró. No obstante, durante toda su vida fue un ferviente seguidor del *Brenner*, y escribió gran número de reseñas sumamente positivas sobre la revista y sobre otras publicaciones de la editorial para el diario *Neue Zürcher Zeitung*.

¹ Para el presente capítulo, cf. especialmente mi artículo “Hans Limbach: cuando Phädra se convierte en reina de las Amazonas” (Emberger 2009 a).

² Para la vida y obra de Hans Limbach, cf. sus autobiografías *Ukrainische Schreckenstage. Erinnerungen eines Schweizers* (1919) y *Aus meiner Kindheit. Erinnerungen und Bekenntnisse* (1920) y el “Curriculum vitae” que incluye en su tesis *Friedrich von Matthisson’s Lyrik* (1909). Cf. también Haerle 1925; Klettenhammer 1986; Saueremann 1986; Seekircher 2001.

³ Señalaré que Limbach, a pesar de su origen suabo, se consideró de nacionalidad suiza.

⁴ *Friedrich von Matthisson’s Lyrik. Ihre Vorbilder, ihre Nachwirkungen und ihre poetische Bedeutung nebst einer Einleitung über Schillers Beziehungen zu Matthisson*, Berna, 1909.

⁵ *Phädra. Ein Schicksal*, Berna, A. Francke, 1911.

Fruto de sus vivencias en Ucrania, que no hacían sino agrandar su gran crisis vital⁶, son las tragedias *Der Held (El héroe)* y *Don Juans Ende (El final de Don Juan)*⁷, una serie de epigramas⁸ y la segunda autobiografía *Ukrainische Schreckenstage (Días de horror ucranianos)*⁹.

En verano de 1918, Limbach regresó a Suiza, mostrando un profundo cambio en su actitud vital. Perdidos todo fervor e inquietud por mejorar este mundo, nuestro autor adoptó una postura de resignación y sumisión ante los designios divinos y se refugió en sus fanáticas creencias cristiano-protestantes. Dispuesto siempre a morir, convencido de que todo le será para bien a quien confíe en Dios¹⁰, sobrellevó con gran compostura la grave dolencia cerebral que se manifestó en junio de 1924 y que causó su muerte en noviembre del mismo año.

El número de obras literarias de Limbach es relativamente escaso, debido, entre otros factores, a la brevedad de su vida. Encontramos dos autobiografías, una serie de epigramas y tres obras dramáticas. Con respecto a los géneros literarios, el mismo Limbach afirmó que su talento no era de índole lírica ni épica, sino que todas sus facultades de percepción y de creación giraban siempre en torno al género dramático¹¹.

La característica principal de toda la creación literaria de Limbach es su fuerte impronta personal y subjetiva. En palabras de Klettenhammer, Limbach no podía hablar “de forma sosegada”¹², por lo que toda su obra se presenta cargada de sus emociones, sentimientos y reflexiones, así como de sus juicios personales sobre personajes y acontecimientos concretos¹³. El propio Limbach reconoció en una carta dirigida a von Ficker: “Parece que mi funesto destino es que todo lo que escribo, fruto de mi pensamiento, se convierte de algún modo en ‘imposible’. Supongo que se debe a que me lo tomo todo demasiado a pecho, a que lo tengo que relacionar de modo demasiado estrecho con mi propio destino y mis propias vivencias”¹⁴.

⁶ Los acontecimientos más traumáticos para Limbach fueron la primera Guerra Mundial y el terror bolchevita. También le afectó gravemente la muerte de su amigo e ídolo Trakl.

⁷ *Der Held. Eine Tragödie*, Zúrich, 1918; H. Limbach, *Don Juans Ende*, sin publicar. Ambas tragedias fueron compuestas en 1914. Cf. Klettenhammer 1986, 39.

⁸ En 1919, Limbach publicó algunos de los epigramas que había escrito en Rusia.

⁹ *Ukrainische Schreckenstage. Erinnerungen eines Schweizers*, Berna, A. Francke, 1919.

¹⁰ Haerle 1925, 288 habla de “Sterbensbereitschaft” y “Sterbensfreudigkeit”.

¹¹ Limbach en una carta a L. von Ficker, datada el 4 de junio de 1914, citada en Sauer mann 1986, 7.

¹² Klettenhammer 1986, 48: “dass Limbach nicht gelassen reden konnte”.

¹³ Cf. Klettenhammer 1986, 39 y 48.

¹⁴ Limbach en una carta a L. von Ficker, datada el 14 de junio de 1914, y citada en Sauer mann 1986, 7.

Esa acusada presencia de elementos autobiográficos, sin duda, podría suponer un valor añadido de su creación literaria, y no faltan quienes le dedican las mayores alabanzas. Methlagl destaca la capacidad de Limbach de describir situaciones y acontecimientos de forma corta y precisa, de caracterizar a los personajes de forma acertada y sugestiva a través de su aspecto físico, sus movimientos y sus gestos, y de componer diálogos de gran efecto¹⁵. Klettenhammer, en cambio, critica la sobrecarga de elementos autobiográficos frente a la falta de dotes literarias¹⁶. La autora quiere ver aquí las causas de las serias dificultades que tuvo Limbach a la hora de publicar sus obras¹⁷.

Personalmente, y después de un estudio detallado y exhaustivo de la vida y obra de Limbach, diré que se trata de un autor insólito y complicado, aunque no falto de interés literario. Tan pronto nos encontramos con escenas breves prácticamente exentas de sentido, como con largos pasajes dialogados o monologados en los que abundan las reflexiones e ideas filosóficas y psicológicas del autor. La mezcla de distintas corrientes literarias aparte, a nivel estilístico abundan las comparaciones, los símiles y las alusiones, embelleciendo el texto y dificultando su comprensión a la vez. Estoy de acuerdo con Methlagl en lo referente a las logradas caracterizaciones de los ambientes y los personajes de Limbach, y advertiré que estos elementos son precisamente las claves para la correcta interpretación de sus obras. Así pues, los escritos de Limbach solo muestran su verdadero valor y atractivo una vez que se haya descifrado el mensaje que su autor buscaría transmitir por medio de ellos.

VIII.2. LA TRAGEDIA *PHÄDRA* (1911) DE HANS LIMBACH

VIII.2.1. RESUMEN DE LA TRAGEDIA

Acto I: Triste y deprimida, Phädra no quiere revelar el motivo de su malestar y Chryseia propone diferentes juegos para distraerla. En el bolsillo de la joven, Phädra encuentra una hermosa redecilla de plata y rubíes (I 1). Tras mandar buscar sus horquillas de oro (I 2), Chryseia coloca la joya en el cabello de Phädra, mientras que

¹⁵ Methlagl 1985, 13 s. habla de “drei Qualitäten: Geschehensumriss, Charakterisierung einer Person durch knappe Zeichnung äusserer Persönlichkeitsmerkmale und charakteristisch pointierte Rede”.

¹⁶ Klettenhammer 1985, 45-49 critica sobre todo la configuración estereotipada de los diálogos y un tono de expresión demasiado fuerte y directo.

¹⁷ Resaltaré que Limbach no solo no logró publicar sus trabajos en el *Brenner*, sino que tuvo que sufragar él mismo los gastos de publicación para cuatro de ellos (*Epigramme*, *Der Held*, *Ukrainische Schreckenstage*, *Erinnerungen*), y que una de sus obras quedó inédita (*Don Juans Ende*). Cf. Klettenhammer 1985, 43 s.

ésta trata de adivinar de quién le viene semejante regalo. Cuando se entera de que es de Theseus, se arranca la redcilla y la tira al suelo, rompiéndola (I 3).

Dos esclavos anuncian que una extranjera quiere ver a Phädra (I 4 y 5). Ha venido para recordarle su delicada misión, pues nuestra heroína resulta ser una amazona que debe matar a Theseus para que su pueblo pueda habitar el territorio de éste: “¿Sabes que todas las Amazonas tenemos nuestros ojos puestos en ti, desde hace tres años ya? ¿Te acuerdas de que estamos en apuros? ¿Qué es demasiado pequeño el reino – y que nosotras somos demasiadas?”¹⁸ (I 6). Phädra le explica a la asustada Chryseia que tiene que cumplir con su deber para recuperar la felicidad y para poder volver a su tan anhelado modo de vida originario: “¿Quieres volver a verme feliz? ¿Quieres que no muera ni me hunda en la vergüenza y la muerte? [...] ¡Oh, debo hacerlo!” (I 7).

El liberto Polydips nos confía su amor por Chryseia (I 8), e Hippolyt y Skythes vuelven a casa después de una larga ausencia (I 9). Nada más llegar, se encuentran con una pelea entre Polydips y un esclavo (I 10), e interrogan al viejo liberto con respecto a la madrastra de Hippolyt, a la que éste todavía no conoce personalmente (I 11).

Acto II: Phädra espera impaciente su primer encuentro con Hippolyt (II 1) y, nada más saludarle, le recrimina que no haya luchado en la guerra contra su pueblo ni asistido a su boda. Hippolyt se excusa relatando su encuentro con una amazona a la que tuvo que socorrer y a la que reconoce en la propia Phädra: “¡Por los dioses! [...] ¿Será posible? ¡Eres tú! ¡Ay! ¡Cuánto me alegro!”. Phädra le acusa de haberse aprovechado de la situación, insulta a la madre del joven y acaba dándole una bofetada (II 2).

Triste y descontento con su propio comportamiento, Hippolyt comenta lo sucedido con su amigo Skythes: “¿Por qué no he podido cambiar el rumbo de la conversación?” (II 3).

Acto III: Mientras que Chryseia y Skythes gozan de su amor mutuo (III 1), Polydips no se atreve a hablar con la joven (III 2), que le confiesa ahora su relación con Skythes (III 3).

Phädra aparece nuevamente enferma y Chryseia lo atribuye a su altercado con Hippolyt. Aparentando indiferencia, Phädra le pregunta a la joven si Hippolyt tiene novia y Chryseia propone preguntárselo a Polydips (III 4). Cuando Phädra todavía trata de poner orden en sus sentimientos por su hijastro (III 5), llega Polydips (III 6), y juntos

¹⁸ Personalmente pensaba que Phädra debía matar a su esposo en son de venganza por la muerte de la madre de Hipólito, la cual, según varios autores, murió a manos de Teseo. Limbach ignora o desaprovecha este motivo, buscando una razón nueva y ajena al mito originario para la aversión de las Amazonas contra el héroe.

lloran sus desgracias. Por un comentario poco afortunado del viejo, Phädra cree que Chryseia tiene una relación amorosa con Hippolyt (III 7). Sin más miramientos insulta a su amiga. Pero tan pronto como se da cuenta su error, entre lágrimas y caricias, decide hablar con Hippolyt (III 8).

Acto IV: Chryseia le pide a Hippolyt que vaya a ver a Phädra: “¡Por favor, ven! ¡Si no, ella morirá!” (IV 1). Mientras el joven invoca la ayuda de su madre ante sus sentimientos confusos (IV 2), y dos esclavos protagonizan una escaramuza verbal (IV 3), se anuncia el regreso de Theseus (IV 4).

Esta noticia aún no le llega a Phädra, que se está preparando para recibir a Hippolyt (IV 5). La protagonista se llena de nuevas fuerzas cuando se le ocurre la idea de declararse a Hippolyt tocada con la redecilla de su marido (IV 6), la cual, le recuerda Chryseia, ha sido destrozada por ella misma (IV 7). Pero este pequeño contratiempo ya no puede parar la confesión de Phädra, al cabo de la cual Hippolyt solo siente lástima por ella (IV 8). Entonces se le anuncia a Phädra que acaba de volver su marido (IV 9).

Acto V: Theseus ordena a la amazona abandonar su casa (V 1), y tras preguntar a Skythes y a Hippolyt por la causa de tan gran alboroto en palacio (V 2 y 3), entra a buscar a Phädra. En ese momento pasa Chryseia y le enseña a Hippolyt el velo negro que Phädra le ha mandado buscar (V 4).

Phädra no quiere hablar con Theseus. Pero éste la amenaza con matarla y entonces, Phädra calumnia a Hippolyt (V 5). Theseus mata a su propio hijo (V 6) y nuestra heroína le descubre toda la verdad (V 7), goza con su sufrimiento y finalmente lo mata (V 8). Al punto entran las Amazonas y la aclaman como reina (V 9).

VIII.2.2. CORRIENTES LITERARIAS E IDEOLÓGICAS EN LA *PHÄDRA* DE LIMBACH

Fechada en 1911, *Phädra* se caracteriza por una atrevida síntesis de estilos literarios. Siguiendo la corriente expresionista reinante del momento, nuestro autor concibe su obra para plasmar sus sentimientos y vivencias más íntimos. Para ello se sirve de personajes tomados de la mitología clásica en los que reconoce a mujeres y hombres de su propia época. Propia del Expresionismo es también la fuerte presencia e influencia del Simbolismo¹⁹ que carga de significado a elementos como los colores²⁰, el

¹⁹ Para el Simbolismo, cf. A. Balakian, *The Symbolist Movement*, Nueva York, Randon House, 1967 (*El movimiento simbolista*, traducción española de J.-M. Velloso, Madrid, Guadarrama, 1969), pp. 127-151.

pelo²¹, una redecilla²² y a los propios personajes mitológicos²³. Adopta del drama expresionista la relativa independencia de las escenas y la importancia de la pantomima²⁴. Al mismo tiempo, Limbach recupera del Romanticismo el inquietante mundo de los sueños de premonición²⁵.

La forma, en cambio, sigue a los modelos clásicos alemanes: *Phädra* se articula en cinco actos y está escrita en verso blanco, establecido desde finales del siglo XVIII como el metro dramático por excelencia. Finalmente, unas escenas de indudable inspiración plautina completan este cuadro tan policromo.

En cuanto al contenido, Limbach recoge la concepción naturalista del hombre frente a su destino: el individuo, determinado por su herencia biológica, el entrono social y las circunstancias históricas, no es plenamente responsable de sus acciones. En este sentido cobra especial relevancia el subtítulo de la pieza: *Un destino*.

VIII.2.3. ELEMENTOS CLÁSICOS EN LA *PHÄDRA* DE LIMBACH

Limbach compone su *Phädra*, conociendo, sin duda, las versiones clásicas de Eurípides, Ovidio y Séneca, así como la *Phèdre* de Jean Racine. Me aventuro a decir que también había leído las tragedias *Phaedra and Hippolytus* de Edmund Smith (1707)²⁶ y *Fedra* de Gabriele D'Annunzio (1909). Puede que, a pesar de su escasa difusión, conociera también las obras dramáticas de Oswald Marbach (*Hippolyt*, 1846) y Georg Conrad (*Phädra. Ein Trauerspiel*, 1864 y *Phädra. Melodrama*, 1866)²⁷.

El siguiente análisis comparativo pone de manifiesto que Limbach, aunque cambia por completo el argumento del mito, adopta de sus predecesores algunos aspectos formales y hasta escenas enteras. Nuestro autor hace un uso nuevo de dos pasajes claves y usa y abusa de dos recursos escénico-literarios muy expresivos.

²⁰ Acerca del uso simbolista de los colores, cf. F. Portal, *El simbolismo de los colores en la Antigüedad, la Edad Media y los tiempos modernos*, Palma de Mallorca, J. J. de Olaneta, 1989, pp. 1-12. De particular importancia en esta *Phädra* es el color rojo, asociado al amor y a la muerte. Cf. Portal, *Op. cit.*, 13 s. y 47-69. También Lipiner y D'Annunzio emplean el color rojo con fuertes connotaciones simbolistas. Cf. VI.2.3. de esta tesis.

²¹ Cinco veces Chryseia peina y adorna los largos rizos negros de Phädra: I 1, I 3, II 1, IV 5, IV 7.

²² Esta redecilla le inspira a Phädra sucesivamente alegría (I 1), cólera (I 3) y valor (IV 6).

²³ Especialmente las amazonas como personificación de los peligros inherentes a las mujeres.

²⁴ Para el drama expresionista, cf. Hernández – Maldonado 2003, 186-190.

²⁵ I 9: Sueño de Hippolyt: se le aparece Atenea, mas cuando el joven quiere abrazarla, la hermosa mujer se convierte en una repugnante ninfa. I 11: Sueño de Phädra: en la playa encuentra un huevo de avestruz, que resulta ser una fea calavera llena de tarántulas.

²⁶ La tragedia de Smith, una versión muy independiente y novedosa, que parece estar inspirada en la de Racine, estrenada tan solo treinta años antes y muestra también paralelos con Eurípides y Séneca. Fue traducida al alemán por Moses Lazarus Düsseldorf: *Phaedra und Hippolytus* (1790).

²⁷ Limbach no pudo conocer el *Hippolytos* de Lipiner, ya que éste se publicó con posterioridad a esta *Phädra*. No se observa ningún paralelo significativo entre ambos dramas.

Asimismo, aunque se inspira en sus modelos para las causas que motivan la trama y para la caracterización de sus personajes, el resultado ya nada tiene que ver con las *Fedras* anteriores. La principal razón para estos cambios, debemos buscarla en el particular mensaje que quiere transmitir el joven autor por medio de esta tragedia.

ASPECTOS FORMALES

Título: Como ya tantos otros de sus predecesores (Séneca, Racine, Conrad), Limbach titula su obra *Phädra*, siendo ésta la protagonista principal de toda la trama.

Lugar y época: Aunque no se especifican ni el lugar ni la época en los que acontece esta historia, sin duda, estamos en el palacio del rey Teseo en tiempos míticos.

Acotaciones: Frente a la mayoría de los dramaturgos del siglo XIX y XX, Limbach hace un uso muy reducido de las acotaciones. Éstas son principalmente de tipo funcional: escuetas indicaciones con respecto al escenario, los modos de hablar o las entradas y salidas de los personajes. No es infrecuente que, según la manera grecorromana, sean los propios personajes quienes anuncien la entrada o salida de otro actor.

Personajes: No pueden faltar los tres personajes principales de la trama: Phädra, Hippolyt y Theseus. La nodriza, anónima en las versiones clásicas, Philine en Marbach y Cene en Racine y Conrad, se ha convertido en una joven dama de compañía de Phädra: Chryseia. La idea de introducir a otra joven, cuya presencia le provocará un fuerte ataque de celos a Phädra, tal vez esté inspirada en la Aricie de Racine, la Ismena de Smith y la esclava tebana Ipponde de D'Annunzio. En Racine, Hippolyte va acompañado por su preceptor Thérémène, el Hippolyt de Marbach, de su amigo Antiphos, tiernamente enamorado de él. El Hippolyt de Limbach se presenta junto a su amigo Skythes que no tardará en entablar una relación amorosa con Chryseia. Con la figura del viejo Polydips que sueña con casarse con Chryseia, nuestro autor establece otro triángulo amoroso (Chryseia, Polydips, Skythes) junto al que conforma el centro del mito (Phädra, Theseus, Hippolyt). Aparecen en escena también un pequeño grupo de amazonas y tres esclavos.

ESTRUCTURA

La tragedia se divide en dos partes (que abarcan aproximadamente un día cada una, distando entre ellas un espacio de tiempo considerable), de tal modo que el mito de Fedra propiamente dicho comienza a mitad de la obra.

La primera parte (I 1-III 3) desarrolla los motivos que originaron el amor de Phädra por Hippolyt, se había enamorado de él durante la guerra contra las Amazonas, y será en el acto III, cuando Phädra, gravemente enferma (III 4) y tras insultar injustamente a su mejor amiga (III 8), entiende que debe hablar con Hippolyt²⁸.

Todos los actos, salvo el primero, constan de dos partes, claramente diferenciadas por el cambio de lugar. Como es fácil de imaginar, será en las estancias de la reina donde se desarrolla la trama principal, mientras que en el patio se prepara lo que va a suceder²⁹ o se reflexiona sobre lo sucedido³⁰. El acto I, íntegramente ambientado en el patio, hace de introducción a toda la tragedia.

Esta obra se caracteriza, además, por su gran cantidad de escenas aparentemente secundarias³¹, entre las que destacan tres escenas que tienen forma de auténticas *verbivellatio* según el modelo plautino, es decir, que nos recuerdan las peleas entre esclavos en la comedia del sarsinate: I 10, IV 3 y 4³². Mientras que se me oculta la función de estas escenas cómicas, el resto de las escenas “aparentemente secundarias” añade algunos matices a la caracterización de los personajes.

Ese desarrollo largo y colorido de la primera parte de la tragedia, contrasta con un final muy condensado, pues a nuestro autor le bastan cuatro escenas para que Hippolyt, calumniado por Phädra (V 5), sea acusado y matado por su padre (V 6), y para que Phädra, tras revelar toda la verdad (V 7), mate a su esposo (V 8)³³.

²⁸ Una distribución similar de los actos se observa también en la tragedia *Phädra* de Conrad: los primeros dos actos se dedican a las causas que aparentemente originan la pasión de Phädra, en el acto III tiene lugar el primer encuentro entre madrastra e hijastro y el mito de Fedra propiamente dicho abarca tan solo los dos últimos actos. Cf. V.2.3. de la presente tesis doctoral y también Emberger 2008, 343 s.

²⁹ III 1-3: el amor de Chryseia provocará el ataque de celos de Phädra en III 8; IV 1-4: los sentimientos de Hippolyt hacia Phädra y la noticia del regreso de Theseus nos dan las claves para entender la declaración de Phädra en IV 7; V 1-4: finalmente, la llegada de Theseus y la búsqueda del velo negro de Phädra conducen directamente a la calumnia (V 5) y a sus funestas consecuencias.

³⁰ Observamos el orden inverso en el acto II: el encuentro Phädra-Hippolyt en las estancias de la reina (II 1 y 2) va seguido de la conversación entre Hippolyt y Skythes en el patio (II 3). Las reflexiones del joven sobre lo que acaba de pasar son fundamentales para la caracterización de Hippolyt.

³¹ I 2: Chryseia le pide a Philos que vaya a buscar sus horquillas doradas, I 4 y 5: dos esclavos anuncian la llegada de una mujer bárbara y salvaje, I 10: los esclavos pegan a Polydips y le acusan de haber robado vino; III 6: Chryseia conduce a Polydips a la presencia de Phädra, IV 3 y 4: pelea de los esclavos, V 1: Theseus echa a la amazona de su casa.

³² Para las *verbivellatio*, cf. M. Schmude, *Reden-Sachstreit-Zänkereien*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1988, pp. 175-190 y B. Wallochny, *Streitszenen in der griechischen und römischen Komödie*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1992, pp. 59-75.

³³ También en Séneca, la acción se intensifica mucho hacia el final de la pieza, de modo que la calumnia, la maldición, el relato de la muerte de Hipólito, el descubrimiento de la verdad y la muerte voluntaria de Fedra ocupan apenas el último tercio de la tragedia (417 versos de un total de 1280 versos (*Phaedr.* 864-1280). En la tragedia de Conrad, estos hechos (la acusación y maldición por parte de Theseus, la muerte del joven y el descubrimiento de la verdad por parte de Phädra y el suicidio de ésta) tienen lugar en el último de los cinco actos que componen la pieza.

La historia de amor de Chryseia y Skythes conforma una pequeña trama secundaria que será importante para la motivación de la trama principal³⁴, así como para el singular mensaje que Limbach busca expresar por medio de esta obra.

ESCENAS

La enfermedad de Phädra: Dos veces (I 1 y III 4), Limbach recrea esa misteriosa enfermedad de Phädra cuyo origen no le quiere revelar a su nodriza al comienzo de las versiones de Eurípides (131-140, 176-207), Racine (I 1-3), Smith (I 2) y Marbach (I 1 y I 2).

La declaración, la calumnia y el descubrimiento de la verdad: Las escenas en las que Phädra se declara a su hijastro (IV 8), lo calumnia ante su padre (V 5) y finalmente revela la verdad (V 7) guardan gran parecido, tanto de estructura como de contenido, con la *Fedra* senequiana (vv. 583-735; 835-958; 1156-1280, respectivamente)³⁵. Todo comienza cuando Hippolyt la llama “madre” y Phädra le pide que no la llame así: [Hippolyt:] *¡Oh madre, [...] vuelve a serme benévola!* [Phädra:] *¡Ay, por qué me llamas madre? ¡No me llames madre! ¡No soy tu madre! ¡Es ése el único amor que puedes darme?*”³⁶. En ambas versiones, sin entender por qué ella renuncia a semejante distinción, el joven le dice unas palabras que, malinterpretadas por Fedra³⁷, hacen que ésta se crea segura de su victoria y le hable abiertamente de su amor. Mientras que el Hipólito latino, al conocer la verdad, se escandaliza, la insulta y la amenaza de muerte (vv. 671-709), el Hippolyt de Limbach solo siente lástima por su padre y por Phädra, que le despide con un nuevo insulto: [Hippolyt:] *“Mi corazón está*

³⁴ La riña entre Phädra y su amiga, al cabo de la cual la heroína comprende que debe hablar urgentemente con Hippolyt, se debe a que Phädra cree que la muchacha ama a Hippolyt cuando ésta en realidad está hablando de Skythes (III 7 y 8). Cuando Theseus amenaza a Chryseia con matar a Skythes si ella se queda junto a Phädra, ésta le propina el mortal golpe (V 8).

³⁵ Otro paralelo se detecta en las escenas anteriores a la declaración: Convencida de que Phädra se va a morir y de que Hippolyt es su única salvación, Chryseia le pide que vaya a hablar con Phädra (IV 1). La idea de darle una cierta “preparación” a Hipólito, Limbach parece haberla copiado de Séneca, donde la nodriza trata de volverle más receptivo para las cosas del amor (406-488).

³⁶ Cf. Sen. *Phaedr.* 608-610: [Hipólito:] *“Confía a mis oídos tus preocupaciones, madre”*. Fedra: *“Arrogante es el nombre de madre y demasiado fuerte; a mis sentimientos les cuadra mejor un nombre más humilde”*. Traducción de J. Luque Moreno. La cuestión de su parentesco y de lo que son el uno para el otro es tratada también por la Fedra de Ovidio en *her.* IV 129 s.: *“No porque parezca que vaya a unirme yo, tu madrastra, contigo, mi ahijado, deben encogerte el corazón esos nombres vacíos”*, traducción de A. Pérez Vega.

³⁷ Lleno de agradecimiento por eximirle de esa dura obligación, el Hippolyt de Limbach le consagra a ella toda su vida y su corazón: *“Wie dank’ ich dir! [...] Dir soll allein mein Leben angehören, dir all mein Mut und meines Herzens Kraft!”*; el Hipólito senequiano, a su vez, cree que Fedra sufre por temor a que su marido esté muerto y le promete que *“en cuanto a ti, me comportaré de forma que no te consideres viuda y ocuparé para ti yo mismo el puesto de mi padre”*.

profundamente triste, y la lástima que siento por tu vida es aún más grande que el dolor por mi padre". [Phädra:] "*¡Hombrecillo ridículo!*" (IV 8).

Al igual que en Séneca (vv. 835-863), Theseus llega inmediatamente después de la declaración y se encuentra con gran alboroto en palacio para el que exige una explicación (V 1-3)³⁸. Interroga a su mujer, que no quiere contarle nada (V 5), hasta que finalmente la amenaza con matarla³⁹. Tanto la Phädra suiza como la latina (886 s.), se cubren la cabeza con un velo y evitan mencionar el nombre de su hijastro⁴⁰.

Como en todas las obras tituladas *Fedra*, al anunciarse la muerte de Hippolyt, Phädra decide confesar la verdad ante Theseus (V 7). A diferencia de sus antecesoras, la heroína de Limbach no se suicida sino que sigue viva para poco después dar muerte a su esposo (V 8) y ser aclamada como reina (V 9).

PASAJES

La vida de las amazonas: La descripción que hace Phädra de su feliz vida de amazona (I 7), sin duda hace alusión a esos ataques de delirio y ensueño en los que muchas Fedras expresan su deseo de llevar una vida de estas características⁴¹.

El accidente de Phädra: El accidente de Phädra que originó su primer encuentro con Hippolyt (II 2)⁴², evoca el accidente que suele sufrir Hipólito al final del mito. Espantado por una serpiente⁴³, su caballo echa a correr, derriba a su jinete y la arrastra atrapada entre las riendas. Habitualmente, Hipólito muere a causa de la dolorosa carrera; el mayor peligro para nuestra amazona, en cambio, será un enjambre de serpientes que la aguarda justo en el lugar donde logra detenerse. Después de matarlas entre ambos, ella se resiste a los cuidados del joven, por lo que él la tiene que atar de pies y manos.

Este relato presenta una llamativa semejanza con el episodio que da origen al impúdico amor de la Phaedra de Smith (I 2): durante una jauría, la reina es atacada por un jabalí enfurecido. Justo antes de que sea alcanzada por el animal, Hippolyt logra

³⁸ En Limbach, el espectador se entera del regreso de Theseus antes de la declaración de Phädra (IV 4).

³⁹ El Teseo senequiano amenaza a su mujer con torturar a su querida nodriza (882-885).

⁴⁰ Esta Phädra suiza le explica que lo sucedido es una vergüenza para las dos personas más queridas por Theseus. Entonces el héroe pronuncia el nombre de Hippolyt. En Séneca (896 s.), Fedra le enseña la espada de Hipólito a Teseo. Éste reconoce el arma, aunque tampoco nombra al joven.

⁴¹ Eurípides (207-231), Ovidio (37-50), Séneca (389-403), Racine (I 3), Smith (I 2), Marbach (I 2).

⁴² Mientras que en Eurípides, Ovidio, Racine y Marbach, Fedra alude solo brevemente a cómo y cuándo conoció y se enamoró de Hipólito, en la escena II 1 de esta pieza suiza asistimos a su primer encuentro. También Conrad/tragedia recrea su primer encuentro (III 5). El melodrama del mismo autor se basa precisamente en que ambos todavía no se habían conocido personalmente.

⁴³ Tal vez podamos ver en esta serpiente, animal consagrado a Poseidón, el reflejo del monstruo que el dios hace salir del mar en las versiones anteriores del mito.

matar a la bestia. En ambos dramas, el trauma sufrido le causa una larga enfermedad a Fedra durante la que goza especialmente con las visitas de su hijastro.

RECURSOS ESCÉNICO-LITERARIOS

“*Madre*”: Ya hemos visto la importante función que desempeña la palabra “madre” en boca de su hijastro en el transcurso de la declaración de Phädra (IV 8). La cuestión de cómo quiere, puede o debe llamarle Hippolyt a la nueva esposa de su padre, sin duda inspirada en Séneca (vv. 608-610), ya se había tratado en dos escenas anteriores. En su primer encuentro, Phädra le pregunta a Hippolyt: “*Me llamas Fedra. ¿Por qué no me llamas madre?*”. A lo que el joven contesta: “*¡Amargo es para ti – lo siento! ¡Pero no puedo hacerlo!*” (II 2). Más adelante, cuando Phädra teme que Hippolyt pueda amar a otra mujer, ella cavila en su monólogo: “*¡Si de verdad amara a la otra! ¡Oh, no sé qué debería decir entonces! [...] ¿Qué sería lícito decir, qué podría decir yo? ¡Nada! ¿No es libre él? [...] ¿No soy yo su madre? ¿Madre? ¿Madre? ¡No, jamás! ¡No lo soy! [...] ¡No lo soy ni quiero serlo!*” (III 5).

Cabellos y tocados: Nada menos que cinco escenas versan en torno al peinado de Phädra (I 1, I 3, II 1, IV 5, IV 7), cuyo origen debemos ver en las Fedras que, enfermas de amor, quieren quitarse su diadema, velo o trenzas para dejar libres sus cabellos (Eurípides 201 s., Séneca 393-396, Racine I 3, Smith I 2, Marbach I 2).

SENTIMIENTOS Y ACTITUDES

Los sentimientos de Phädra hacia Theseus: La profunda aversión que Fedra siente por su marido, sin duda, Limbach la ha encontrado en las versiones de Ovidio (109-128) y de Séneca (89-92). Al igual que en las obras latinas, su odio se parece deber al comportamiento de Teseo, siempre ausente y poco atento con su esposa, a lo que Limbach añade la propia naturaleza de Fedra, que se muestra reacia a las relaciones con el sexo opuesto, y la misión que tiene que cumplir.

La aversión al sexo opuesto: La misoginia que origina toda la trama originaria (Eurípides 10-14, 616-668), y de la que se halla un débil eco en el personaje de Skythes⁴⁴, en esta pieza se convierte en la aversión de Phädra al sexo opuesto: “*¡Antes era libre y no conocía las obligaciones ni la humillación del lecho conyugal! [...] ¡Cómo odio a todos los hombres!*” (I 7).

⁴⁴ Skythes comienza proclamando su odio a las mujeres (I 9), mas acaba en brazos de Chryseia (III 1).

Los sentimientos de Hippolyt: Mientras que en las versiones grecorromanas, francesa, inglesa e italiana el joven es inmune al amor de Fedra, en Marbach y en la tragedia de Conrad, al igual que en Limbach, su relación con Phädra se caracteriza por los sentimientos contradictorios que le despierta. Hippolyt quería odiar a su nueva madrastra porque disturba su mundo tan ordenado ocupando el lugar de su madre (I 9). Pero se llena de alegría cuando descubre que es la misma mujer que aquella a la que le salvó la vida en otra ocasión (II 2). Mas esa mujer, primero lo insulta y después le acosa con proposiciones amorosas, de tal modo que el joven, tratando todavía de comprender sus sentimientos (III 6), solo es capaz de sentir lástima por ella.

Los celos: Presa de los celos, Phädra riñe con su mejor amiga (III 7 y 8). Conocidos son los nefastos efectos de sus celos que en la obra de Racine le impiden salvar a Hippolyte (IV 4 y 5), en la tragedia de Conrad la llevan a proclamar públicamente su amor durante la boda de Hippolyt y Aricia y a desear la muerte de su rival (V 1), y en la de D'Annunzio la inducen a dar muerte a una esclava destinada como regalo para Ippolito (I 7 y 8).

El silencio: Elemento común a todas las versiones del mito que le dan a Hipólito la posibilidad de hablar con Teseo, es que el joven renuncia a revelar los sentimientos de Fedra⁴⁵. A veces trata de defenderse alegando diferentes argumentos⁴⁶, pero este Hippolyt suizo, en cambio, permanece en el más absoluto silencio mientras es insultado y asesinado por su propio padre: [Phädra:] “¡Oh Hipólito! ¡Aquí! ¡Aquí! ¡Tú no! ¡Venga, habla, habla ya! ¡Oh – de qué sirve! Silencioso como la víctima de un sacrificio recibe el golpe” (V 6).

Hippolyt muere a manos de su padre: Nunca antes, Teseo había llegado a matar personalmente a su hijo. En Eurípides y Marbach, el propio Hipólito le recuerda esta posibilidad a su padre. Y mientras que el Teseo griego renuncia a matarlo porque sería un castigo demasiado leve (1045-1050), en Marbach, hace ademán de atacar al joven que se salva gracias a una rápida huida (IV 2)⁴⁷.

Las amistades de Phädra: De indudable inspiración senequiana es el gran poder de la amistad sobre Phädra. Sus sentimientos por su única amiga, cercanos al amor

⁴⁵ En Eurípides (611 s., 1032 s., 1060-1063), y Marbach (III 3, IV 2) le obliga un juramento a guardar silencio acerca de lo sucedido; en Racine (II 6, IV 2, V 1), Smith (III 8, IV 4) y en la tragedia de Conrad (V 1) se lo impone él mismo.

⁴⁶ En Eurípides y Marbach insiste en su desinterés por el bello sexo, en Racine añade su amor por Aricia. En la tragedia de Conrad se excusa aduciendo el gran poder del amor sobre los humanos.

⁴⁷ También en la tragedia *Phaedra's Love* (1996) de Sarah Kane, Theseus mata personalmente a su hijo.

homoerótico⁴⁸, juegan un papel clave para la declaración (Séneca, Limbach), la calumnia (Séneca), y el asesinato de Theseus (Limbach)⁴⁹.

Como acabamos de ver, es en Séneca en quien más se inspira nuestro autor, no solo para escenas tan importantes como la declaración y la calumnia, sino también para la caracterización de los personajes de Phädra y Theseus. Limbach conserva elementos propios del mito y comunes a muchas versiones (la enfermedad de Fedra, el anhelo de una vida libre y el relato de un grave accidente), y enriquece la trama con motivos tomados de sus predecesores, entre los que destacan el amor de Hippolyt por su madrastra y los celos de ésta.

LAS MOTIVACIONES QUE ORIGINAN LA TRAMA

Frente a las versiones anteriores del mito, Limbach innova todas las causas que motivan el comportamiento de Phädra. Veamos los detalles:

El amor de Phädra: Son múltiples y variados los motivos que tiene Fedra a lo largo de la historia de su mito para enamorarse de su hijastro. En Eurípides lo hace por deseo de Afrodita, en Ovidio y en Séneca, porque Hipólito se le aparece como la única roca en un mar de soledad⁵⁰, en las tragedias de Racine, Smith, Marbach, Conrad y D'Annunzio porque en un momento dado Hipólito le parece más atractivo que Teseo y en el melodrama de Conrad, finalmente, porque lo confunde con su esposo. La Phädra de Limbach se enamora de Hippolyt antes de casarse con Theseus, es decir, antes de convertirse en madrastra e hijastro, respectivamente⁵¹. Y debemos pensar que lo que le atrajo del joven era su preocupación y determinación con las que la atendió a ella malherida incluso en contra de su voluntad.

La declaración de Phädra: En todas las versiones que llevan como título el nombre de la heroína, Fedra le descubre sus sentimientos a su hijastro cuando alberga la

⁴⁸ Así lo parecen indicar algunos comentarios de Chryseia: “*Bin ich nicht Chryseia,/ die du an jedem Abend fast erstickst/ mit deiner Liebe Ungestüm?*” (I 1); “*Auch Phädra mag sie [meine Haare] gern und streichelt/ und kämmt sie mir den ganzen Tag. Wie lieb/ und gütig sie doch immer mit mir ist!*” (III 1); y de Phädra: “*O Kind, Chryseia! Einmal gönn’ mir noch/ der lieben Augen Blick! [...] Nur einmal/ der Arme süsse Bande schling’ um mich/ als wäre nichts geschehen, als wärest du/ noch jetzt mein liebes, so geliebtes Kind, Mein kleines, teures Freundchen!*” (V 8).

⁴⁹ Aparte de proteger su propia identidad, creo que la razón última por la que Phädra mata a su marido es el intento de éste de separarla de su amiga. Discrepo aquí de Tschiedel 1969, 139 quien afirma que Phädra logra matar a Theseus por su gran odio contra él a causa del asesinato de Hippolyt.

⁵⁰ Cf. Emberger 2009, 82-88.

⁵¹ La idea de una relación (amorosa) previa entre madrastra e hijastro tiene especial importancia en la leyenda de Don Carlos y el motivo literario homónimo. Cf. Rank 1974, 132-137. Dentro del drama alemán, volveremos a encontrar este aspecto en la *Phädra in Basel* (1936) de Albert Heider.

esperanza de que su amor sea posible. En cambio, la Phädra de Limbach le declara su amor no tanto para ganarse al joven sino para recuperar la amistad con Chryseia.

La calumnia: Al verse rechazada, Phädra calumnia a Hippolyt. Pero esta Phädra no piensa en salvaguardar su propia honra o la de sus hijos (Eurípides, Marbach), y herir a su hijastro y a su marido a la vez no es su objetivo principal (como lo es en D'Annunzio). En esta pieza, Phädra debe calumniar a Hippolyt para salvar su propia vida. Sin duda, se trata de un desarrollo de la escena senequiana (864-902): Fedra profiere la calumnia cuando Teseo la amenaza con torturar a su nodriza. Frente a su hermana latina que podía o debía echar mano de la calumnia tramada por su nodriza, aquí es Phädra misma quien la prepara.

El descubrimiento de la verdad: Cuando se anuncia la violenta muerte de Hipólito, en Séneca, Racine, Smith, las dos versiones de Conrad y en D'Annunzio, Fedra, creyéndose culpable, le revela su falta a Teseo y la expía con su propia muerte. Lejos de cualquier sentimiento de culpa, nuestra Phädra suiza, en cambio, aprovecha la situación para herir y destruir a Theseus.

EL CARÁCTER DE LOS PERSONAJES

Hemos visto que nada tienen que ver las causas que motivan esta tragedia con las que originaron el conflicto en las versiones anteriores. Para los caracteres de Theseus, Hippolyt, Chryseia y Phädra, en cambio, Limbach recoge determinados aspectos de sus predecesores, los cuales, potenciados, atenuados o intercambiados dan lugar a unos personajes completamente nuevos.

Theseus: Al igual que la mayoría de los Teseos anteriores, también el de Limbach es agresivo, violento y precipitado en sus acciones. Lo que más le gusta al héroe son el orden y que las cosas vayan cómo él desea. En cambio, cuando se encuentra con imprevistos y cree no poder controlar lo que está pasando, el único camino que concibe para hacerse nuevamente con la situación es la violencia. Aunque afirma querer sobremanera a su único hijo (V 2) y a su esposa (V 5), a ésta, la amenaza de muerte (V 5) y a aquél, lo mata (V 6).

Ese arrebato de Teseo en cuanto vea alterado el buen orden en su casa ya se manifiesta en las versiones anteriores del mito. Pierde los estribos cuando Hipólito es acusado de violar a su esposa y maldice a su hijo sin dar crédito a las palabras del joven (Eurípides, Racine, Smith, Marbach, D'Annunzio). El modelo inmediato de Limbach parece ser el Teseo senequiano, pues no duda en emplear la fuerza para averiguar qué

sucede (882-885), maldice a su hijo sin ni siquiera hablar con él (903-958) y maldice también a su propia esposa (1279 s.).

Hippolyt siente el mismo amor por la paz y el orden que su padre. Pero mientras que éste llega a extremos inesperados cada vez que cree que algo se le escapa de las manos, *Hippolyt* trata de evitar cualquier tipo de enfrentamiento. Analiza los motivos que llevaron a tal situación, y en la mayoría de las veces entiende que la culpa ha sido de él mismo. Cuando descubre que la falta ha sido cometida por parte de los demás, el sentimiento más negativo que puede experimentar es la compasión. El resultado es un carácter melancólico, que con dolor percibe las disarmonías que inevitablemente salpican la vida humana y que lucha desesperadamente por un mundo más feliz⁵².

Una característica inherente al personaje de Hipólito desde los orígenes de su mito son sus dificultades para relacionarse con su entorno. En las versiones clásicas se refugia en un modo de vida artificial, construido a base de jaurías, la doma de caballos, competiciones deportivas y el culto a Ártemis (Eurípides, Séneca, Ovidio), donde más tarde se ve sorprendido por el amor que siente por Aricia (Racine, Conrad, Ismena en Smith) o incluso por su madrastra (Marbach, Conrad y también Lipiner).

Chryseia es una chica encantadora, apacible, cariñosa y modesta, con largos cabellos rubios y grandes ojos azules. Tiernamente amada por Phädra y apreciada por todos los miembros de la casa, con sus inocentes diecisiete años *Chryseia* enamora tanto al joven y apuesto amigo de *Hippolyt*, como al viejo liberto *Polydips*.

Chryseia, que hasta hace poco, vivía completamente despreocupada y feliz, ahora está en vías de convertirse en una persona adulta. Ella misma le pide a Phädra que ya no la trate como un mero juguete o pasatiempo, sino que la considere su confidente y amiga: “*Tú me lo darías todo, pero cuando no se trata de ser un simple juguete, cuando uno debe preguntar ‘¿Eres mi amigo?’, ¿en estas ocasiones no consientes que te acompañe?*” (I 1). De hecho, ella es la única a la que Phädra permite presenciar su conversación con la amazona (I 6), y se preocupa por explicarle su situación y su punto de vista a la asustada joven (I 7). *Chryseia* inicia también su primer noviazgo y advierte maravillada que lo que siente por *Skythes* bien distinto es de su cariño por Phädra: “*¿Sabes, es tan distinto cuando estoy contigo que cuando Fedra me abraza!*” (III 1).

Mas tampoco faltan los momentos en los que *Chryseia* vuelve a ser una niña inocente que todavía no entiende muy bien lo que está pasando a su alrededor. No se da

⁵² De él dice su amigo *Skythes*: “*Gesund – ja! Aber froh? Kann Hippolyt/ denn froh sein? Überall ist Traurigkeit/ zu finden, wenn man sucht wie er!*” (V 2).

cuenta del dolor de Polydips cuando ella le relata su amor por Skythes (III 3), no comprende que las acusaciones de Phädra se deben a un ataque de celos porque Phädra está enamorada de Hippolyt (III 8) y tampoco prevé qué pretende hacer Phädra con el velo negro que le ha mandado buscar (V 4 y 5).

Esta joven es la evolución de la nodriza-confidente de las versiones anteriores del mito que se caracteriza por un cariño incuestionable por Fedra (Eurípides, Séneca, Racine, Marbach). Pero mientras que el comportamiento de la nodriza se ve determinado por su amor por Fedra, en esta versión del mito, sucede más bien lo contrario. La principal razón para esta inversión, debemos buscarla en la diferencia de edad: la nodriza, anciana y preparada ante las vicisitudes de la vida, adopta una postura protectora para con la menor⁵³. En Limbach, Phädra es mayor que Chryseia y se siente responsable de su joven amiga.

Phädra: A partir de Séneca, Fedra es concebida y configurada como el estereotipo del anti-prototipo de mujer, un modelo negativo, un modelo a no seguir. Es una madrastra que se enamora de su hijastro y es una mujer que no sabe controlar sus pasiones⁵⁴. Pero esta Phädra de Limbach ya no solo se enamora de su hijastro sino que también busca la muerte de su propio esposo. De víctima de una diosa se ha convertido en verdugo de su propia familia. Esta crueldad y agresividad le ha llevado a Limbach a incluirla en la tribu de las Amazonas, el anti-estereotipo de mujer por antonomasia, presente, desde sus orígenes, en el mito de Fedra⁵⁵.

Las Amazonas de Limbach son bellas mujeres de tez morena, ojos oscuros y largos cabellos negros que cabalgan sin montura y sin ropa, que continuamente están ocupadas en guerras, jaurías y competiciones deportivas y que sienten una gran aversión a los varones⁵⁶. Ese pasado glorioso contrasta con su situación actual: confinadas en una isla que pronto ya no podrá alimentarlas, en vez de organizar campañas conquistadoras, desde hace tres años, tienen sus ojos y sus esperanzas puestas en Phädra (I 6).

⁵³ Cf. Bernal Lavesa 2003, 120-125, donde se analiza pormenorizadamente la caracterización de las nodrizas de Séneca con vistas a su función dentro de la tragedia. Considera que los dos rasgos primarios de la nodriza son su rango servil y su avanzada edad, de los cuales resulta una compleja relación de dependencia-amor con la protagonista, por un lado, y una mayor experiencia de vida y cierta autoridad-responsabilidad sobre la heroína, por otro.

⁵⁴ Cf. López 2008 b.

⁵⁵ Como Hipólito es hijo de una Amazona, la caracterización de este pueblo se suele hacer a través de él, suponiendo que su particular comportamiento y modo de pensar (afición por la caza y la naturaleza, veneración de Ártemis, aversión por el sexo opuesto) son los propios del pueblo de su madre. Cf. Fauth 1959, 472-477; Moya del Baño 1969, 22-26; Ruiz de Elvira 1995, 375-377.

⁵⁶ Limbach recoge la concepción clásica habitual de las Amazonas. Cf. Toepffer 1894, 1754-1756.

Debemos suponer que ella es una de las más destacadas de su pueblo, pues se le ha encomendado la misión vital de hacerse con el vasto territorio de Theseus. Para ello, Phädra se ha casado con el anciano rey, confiada en la cercana muerte de su marido, para heredar su reino. Mas esa muerte se hace de rogar y la amazona lleva ya tres años de odioso matrimonio y angustiada espera. Pensativa y pasiva, indiferente ante la suerte de su pueblo y la de su esposo (I 1), Phädra se siente incapaz de matar a Theseus y, arrepentida de haber aceptado la misión, aguarda desesperada que el destino le indique el día señalado: “*¡No he asumido ningún tipo de obligaciones! ¡Mi único deber es la acción! ¡Dónde o cuándo – el destino me lo indicará! [...] ¡El destino avanza estridente por su eterno recorrido – y no es nuestra voluntad lo que le indica el camino!*” (I 6).

Nuestra heroína empieza a recuperar su antiguo valor cuando se reencuentra con aquel hombre que otrora consiguió encender su corazón. Quiere volver a ser la amazona que era, pues ya una vez logró conquistar a ese joven con su comportamiento hostil y áspero. No obstante, esta vez no funciona su tan eficaz arma de seducción y Phädra sufre irritada, confundida y herida en su orgullo. Aborda nuevamente al joven, ahora con otra estrategia: potencia su belleza, asume la culpa de todo lo que ha pasado y comparte la veneración de Hippolyt por su difunta madre. Hábilmente conduce la conversación hasta que le confiesa su amor, lo abraza y trata de besarlo (IV 8). Ante el nuevo fracaso y la noticia del regreso de Theseus, Phädra prepara la calumnia (V 4 y 5).

A lo largo de los dos últimos actos, la misión que le habían encargado las Amazonas, se convierte en un asunto personal para Phädra⁵⁷. Ya no se siente como un mero instrumento del destino sino que va recuperando su antigua identidad: “*Si tenías que olvidar, olvidar, ay, mil veces, quién eras – ahora recuerdas tu nombre, Fedra*” (V 6). Odia a Hippolyt por haberla rechazado y odia a Theseus por ser su marido, por ser el padre de ese joven y por llegar en un momento tan inoportuno. Para defender su vida y su personalidad, Phädra no duda en causar la muerte de Hippolyt y en matar a Theseus. Entonces, siente que ha vuelto a ser la que era antes de llegar a la casa del rey: “*Ahora me siento bien, tan bien! ¡Ya se ha acabado la terrible pesadilla! ¡Como de un abrigo, como de los harapos de un mendigante, me desprendo de esta carga! ¡Delante de mi el maravilloso camino de la vida bañado en la luz de la mañana! ¡Y el aire fresco vuelve a rodear mi juvenil cuerpo con dulces caricias! ¡Olvido!*” (V 8).

⁵⁷ Hasta que punto Phädra se había olvidado de su misión originaria demuestra su reacción cuando es aclamado como reina por las Amazonas: “*Weh’! Daran dacht’ ich nimmer!*” (V 9).

Toda la pieza, así pues, viene a narrar un episodio concreto en la trayectoria vital de la amazona Phädra. Obedeciendo a los dictámenes del destino (hasta el punto de perder su propia identidad), Phädra había pasado tres o cuatro años en casa de Theseus. Ese tiempo constituye una especie de paréntesis o de letargo en su vida, tanto desde un punto de visto temporal como personal. Pero al final de la tragedia, tras cumplir con las particulares exigencias de su destino, la heroína logra recuperar su antigua identidad.

Las versiones grecorromanas nos presentan a una Fedra muy humana, que sufre por decisión e imposición de Afrodita (Eurípides) o a causa de su entorno social que aniquila sus propias necesidades (Ovidio, Séneca)⁵⁸. En las tragedias decimonónicas (Marbach, Conrad y Lipiner), Phädra es presentada como una diosa, brillante y seductora, para la cual su amor por Hippolyt es solo una manera más de diferenciarse del resto de los humanos y de elevarse a esferas divinas. D'Annunzio añade a esa concepción titánica de Fedra un carácter salvaje y bestial⁵⁹, el cual, finalmente, predominará en esta Phädra suiza. La reina se ha convertido en una guerrera cuyo objetivo principal ya no es su propio ascenso social, sino la destrucción de su entorno que no hace sino inspirarle odio y hastío. Con una mujer así, Teseo se vuelve todavía más impulsivo y violento. Poco es, en cambio, lo que queda de la personalidad del Hipólito clásico. Al proyectar sus principales características en Fedra, se ha convertido en un personaje vacío y aburrido, obsesionado por el culto a su difunta madre y por mejorar este mundo derrochando compasión. Finalmente, esta Phädra suiza ya no necesita de una nodriza que vele por ella, sino que busca la compañía de una joven criatura a la que ella pueda cuidar.

VIII.2.4. LAS INTENCIONES DEL AUTOR

Las otras dos tragedias de Limbach, *Der Held* y *Don Juans Ende*, compuestas tan solo tres años más tarde, nos dan las claves para entender esta *Phädra*.

Der Held trata la historia de Juan el Bautista y Salomé. Su protagonista es una consumada seductora que se ufana de cometer adulterio con su propio padrastro y se enamora perdidamente de Juan el Bautista. Cuando éste la rechaza, Salomé no duda en

⁵⁸ Cf. Emberger 2009 b, 82-88.

⁵⁹ Ya Wiese 1923, 18 s. y Tschiedel 1969, 67 s. y 224-226 apuntan esta afinidad de la Fedra de D'Annunzio con las Fedras alemanas del siglo XIX.

acusarlo falsamente de haberla violado⁶⁰ y acepta encantada la idea de su madre (Herodias) de pedirle la cabeza del profeta a su padrastro en recompensa por su cautivadora danza de los siete velos⁶¹.

En *Don Juans Ende*, Maria y Don Juan conversan acerca de lo que cada sexo busca en el amor. Maria cree que la gente se casa para tener hijos y que el matrimonio es una hermosa combinación de felicidad y tristeza, exaltación y dolor, con una fuerte dosis de incertidumbre. Don Juan, en cambio, cree que los varones están condenados a una eterna búsqueda, por soñar con un ideal de mujer que no existe.

Aparte de su concepción personal de la fuerza del destino, en estas tragedias, Limbach nos hace partícipe de sus “apuros eróticos”⁶², por usar una expresión de Methlagl, esto es, de su particular visión de las mujeres, el amor y la sexualidad. Para nuestro autor, la mujer es un gran peligro, un mal que hay que evitar⁶³. En el mejor de los casos, las mujeres son aburridas, superficiales, carentes de sentido, como un placer que se apura demasiado rápido (según Don Juan). Pero por lo general, las mujeres son hábiles seductoras (Phädra, Salomé), que gozan especialmente con relaciones impúdicas (Phädra, Herodias, Salomé) y que solo buscan su propio placer sin preocuparse por los sentimientos de quienes las rodean (Phädra, Herodias, Salomé, Maria). El varón no es sino un juguete para ellas (Phädra, Salomé) o un medio por el que conseguir sus objetivos (amazonas, Maria). Ellas no dudan en conjurarse (amazonas, Herodias y su hija) y hasta llegan a tramar la muerte para el objeto de su amor (Phädra, Salomé).

El hombre se halla indefenso ante ese mal, pues incluso contra su propia voluntad continuamente se ve atraído por las mujeres (Theseus, Hippolyt, Polydips, Herodes, Don Juan). El único hombre capaz de resistirse a los encantos femeninos es el profeta Juan el Bautista, ayudado y amparado por su gran fe en Dios.

Pero Limbach se niega a aceptar un panorama tan desolador y quiere creer que el amor es posible si la mujer corresponde al ideal perfilado en el personaje de Chryseia. La actitud más acertada del varón es la representada por Skythes: cauteloso y reticente ante las mujeres hasta que encuentra a la compañera perfecta.

⁶⁰ El motivo de la calumnia, probablemente tomado del mito de Fedra, no recibe un desarrollo posterior en esta tragedia.

⁶¹ Limbach se inspira en la tragedia *Salomé* de Oscar Wilde (1891), que sirvió de modelo para la ópera homónima del compositor alemán Richard Strauss (1905). En ella, Salomé se enamora de Juan el Bautista y al verse rechazada pide que lo maten para que gustosa pueda besar su boca. Al final, Herodes, aunque fuertemente atraído por su bella hijastra, ordena matarla.

⁶² Methlagl 1985, 6: “erotische Nöte”.

⁶³ También Sachs aprovechó y recreó el mito de Fedra con parecida finalidad, cf. II.3.2. de esta tesis.

VIII.3. CONCLUSIONES

Mientras que Wiese no menciona esta obra en su tesis doctoral sobre el mito de Fedra en el drama alemán, Tschiedel la juzga carente de interés y de atractivo⁶⁴. El propio Limbach pronto se distancia de ella, calificándola como un “preludio juvenil”⁶⁵.

Aunque ciertamente son criticables los desajustes y desproporciones en la estructura de la tragedia⁶⁶, las continuas repeticiones⁶⁷, los diálogos estereotipados y los errores que fácilmente se detectan en la obra⁶⁸, sin duda, se trata de la mejor de las tres piezas dramáticas del autor⁶⁹. En su *Phädra*, Limbach demuestra su gran capacidad ecléctica, pues acertadamente selecciona y ensambla varios estilos literarios y elementos tomados de las múltiples obras que le sirven de modelo. Manteniendo siempre la línea general del mito así como la relación con sus predecesores, el autor innova por completo las causas que motivan la trama y crea unos caracteres nuevos e inauditos, aunque emparentados con sus correspondientes modelos.

Es un hecho indiscutible que todas las creaciones literarias se conciben para transmitir un determinado mensaje. Y si bien podemos cuestionar la imagen de mujer que nos presenta Limbach, también debemos agradecerle que la haya compartido con nosotros y felicitarle por cómo lo ha hecho.

⁶⁴ Tschiedel 1969, 96.

⁶⁵ En una carta a L. von Ficker, fechada el 4 de junio de 1914 y citada en Klettenhammer 1986, 39.

⁶⁶ A un desarrollo muy largo y colorido durante la mayor parte de la tragedia le corresponde un final muy condensado, hasta el punto de que una misma escena abarca el enfrentamiento entre Theseus e Hippolyt y la muerte del joven (V 6).

⁶⁷ Dos veces aparece la enfermedad de Phädra (I 1, III 4); tres veces se baraja para ella el nombre de “madre” (II 2, III 5, IV 8); y hasta cinco veces Chryseia le arregla el pelo (I 1, I 3, II 1, IV 5, IV 7).

⁶⁸ Sirva de ejemplo que haga hablar a un personaje clásico de *patatas y piñas* (p. 61).

⁶⁹ Recordaré a este respecto que *Phädra* es la única tragedia de Limbach que se publicó inmediatamente después de su realización y sin sufragar él mismo los gastos de la edición.

CAPÍTULO IX

ALBERT HEIDER: *PHÄDRA IN BASEL* (1936)

IX.1. ALBERT HEIDER: VIDA Y OBRA

IX.1.1. OBRAS DE ALBERT HEIDER E IDENTIFICACIÓN DE SU AUTOR

Poco y no exento de dudas es lo que he podido averiguar acerca de la vida y obra de Albert Heider. Debemos pensar que vivía en Basilea (Suiza) entre finales del siglo XIX y la primera mitad del s. XX.

Su primera obra literaria se publicó en 1936 y es precisamente el drama *Phädra in Basel. Eine intime Geschichte* (*Fedra en Basilea. Una historia íntima*)¹. Opino que se trata de una obra muy poco conocida y difundida, pues no se cita en ninguno de los manuales, diccionarios o estudios consultados.

Un año después compuso la comedia *Cleopatra in Rom. Eine leichte Komoedie* (*Cleopatra en Roma, una comedia ligera*, 1937)², concebida a modo de prelude de la pieza anterior en su estreno en París. Debo advertir que no he podido averiguar más datos acerca de esa supuesta representación y que me veo tentada a pensar que se trata de una de tantas ficciones poéticas que se detectan a lo largo de ambas piezas. Independientemente de ello, *Cleopatra in Rom* es un prelude muy a la altura de la obra que introduce, pues, aunque más breve en cuanto a su extensión, contiene un desarrollo argumental más complejo y una mayor carga dramática.

La pieza se presenta como una supuesta reproducción y traducción³ de un papiro griego (catalogado como “Papyr. Basil. 48”), aparecido recientemente en un anticuario basiliense. Ese papiro contendría el primer tercio de las memorias de Junia Tercia (Tertulla), referentes a los últimos días de vida de Julio César. El autor, Heider, explica que “adaptó” el texto para el drama, distribuyendo la acción, que tiene lugar en los aposentos de Cleopatra en su mansión junto al río Tíber durante la noche del 13 al 14 de marzo del año 44 a. C., en veinte escenas. Insertó algunas frases del pretendido papiro en los parlamentos de sus personajes. El resultado es una pequeña pieza dramática con una versión completamente nueva de los sucesos previos al asesinato de

¹ Heider, Albert, *Phädra in Basel. Eine intime Geschichte*, Basilea, Brodbeck-Frehner, 1936.

² *Cleopatra in Rom. Eine leichte Komödie*, Basilea, Ceinturon, 1937.

³ El papiro es presentado como escrito en el griego de la koiné con interjecciones en latín. Supuestamente, Heider lo vierte al alemán, con las interjecciones en francés.

César, así como del romance de éste con la reina egipcia Cleopatra. Veamos su contenido:

Cæsar (escena 1), Cleopatra y Tertia (escena 2) vuelven a casa después de haber asistido a la representación de una comedia de Menandro. Tras comprobar que el hijo de Cleopatra está profundamente dormido (3), Cleopatra y Tertia juegan a la pelota mientras hablan de sus hijos. Tertia, madre ya de un chico de catorce años, revela su nuevo embarazo (4). Entra Cæsar, buscando sus zapatillas de andar por casa (5). Deciden cenar juntos (6) y en la mesa conversan acerca de la *Tora* judía, las comedias de Menandro, el arte griego y los productos griegos y egipcios que son importados y consumidos en Roma. Tertia decide organizar una representación de la *Perikeiroméne* de Menandro para la semana siguiente (7). Después, Tertia se va a dormir y Cæsar anuncia que pronto va a luchar contra los partos (8). Cleopatra, muy disgustada con que su amante vaya a ausentarse nuevamente de Roma, pronuncia un largo alegato contra la guerra, que, rompiendo la ilusión escénica, avanza paulatinamente hacia cuestiones modernas y contemporáneas (9). Después, Cleopatra sale a calmar al niño (10) y finalmente se va a la cama (11). Cæsar no puede dormir (12) y le cuenta sus cuitas de amor a Tertia, no sin intercambiar algún que otro abrazo y beso con ella (13). Entra Cleopatra con una carta para Cæsar (14), y éste escribe la respuesta sin demora (15). Tertia la lee y exclama preocupada: “¿En cuatro días ya? ¡Entonces Casio tiene que anular hoy mismo la cena con los Lépidos! ¡Y de la Perikeiroméne tampoco nada!”(16). Cleopatra, a su vez, quiere saber si su amante siente algo por Tertia y a pesar de que ésta le asegura: “¡Si tú supieras cuánto te quiere!”, decide ponerlo a prueba haciéndose pasar por la amiga (17). Con la vestimenta y las joyas de Tertia, imitando los movimientos y gestos de la misma, Cleopatra se acerca a Cæsar (19). Pero éste rechaza las muestras de cariño de “Tertia” dando lugar a un romántico reconocimiento, lleno de amor y felicidad (20)⁴.

Al final de la pieza se añade un breve comentario del supuesto editor y traductor del papiro (el autor) que contiene sus hipótesis acerca del contenido de la parte perdida del documento: Tertia le revelaría los planes de Cæsar a su marido, indicándole de este modo, aunque sin querer, el día más oportuno para el tiranicidio. Nos informa además,

⁴ Por las razones que sean, Heider no aprovecha el rumor histórico de que la madre de Tercia había promovido la unión entre su hija y César, una vez que éste había perdido su interés por ella (lo que habría dado lugar a una constelación similar a la descrita en *Phädra in Basel*). Tampoco alude a la sospecha histórica de que Tercia pudiera ser hija de César, con el que su madre tuvo un romance en torno al nacimiento de su hija, que añadiría el motivo del incesto, siempre presente también en el mito de Fedra.

basándose en cartas de Cicerón, de que poco después Cleopatra tuvo que huir de Roma y que Tertia perdió al hijo que estaba esperando.

En esta comedia observamos ya algunos rasgos que serían característicos de toda la producción literaria de Heider: hechos históricos de suma relevancia y gravedad son tratados y enfocados desde un punto de vista nuevo, muy humano y con mucho sentido común y algo de humor e ironía. A lo largo del drama se entremezclan elementos ligeros, tomados de la vida cotidiana⁵, con comentarios acerca de las grandes verdades de la historia humana, especialmente en las escenas 7 y 9⁶.

Tres años más tarde, Heider publicó la novela epistolar *Helly lacht zuletzt. Ein frohgemuter Kleinroman* (*Helly se ríe la última. Una alegre novela corta*, 1940)⁷, en la que se cuenta las últimas novedades de la joven Fanny Prächtiger, hija de un rico e influyente banquero y nieta de la señora Helly. Aunque prometida con el abogado Helfiker, Fanny se enamora de Fredy, vive un breve romance y se queda embarazada. Después de una serie de pruebas, descubrimientos y reconocimientos, el relato termina exuberante de felicidad y bienestar con las bodas de Fanny con Fredy y Helfiker con Jetty, la hermana de Fanny.

En 1959, se publicó una adaptación dramática de la novela: *Morgeschtreich*⁸, articulada en cuatro actos. La pieza se caracteriza sobre todo por su lengua, pues está escrita íntegramente, acotaciones y parlamentos, en el dialecto basiliense.

En 1942 apareció *Isabelle de La Sarra*⁹, definida por su autor como “relato trocaico, representado cinematográficamente en veinticinco escenas, con el escenario desierto al comienzo y al final de cada escena, según la costumbre de Shakespeare”¹⁰. Esa novela-guion está ambientada cerca de Basilea durante los meses de junio y julio de 1476. Hace referencia, pues, a la Guerra de Borgoña, concretamente, a la batalla de Morat que tuvo lugar el 22 de junio¹¹. El protagonista es el general suizo Hans

⁵ Sirvan de ejemplo situaciones como las siguientes: Cleopatra y Tertia juegan a la pelota; Cæsar busca sus zapatillas de andar por casa; el secretismo en torno al embarazo de Tertia; Tertia hace punto; el niño se despierta llorando y Cleopatra tiene que ir a calmarlo; Cleopatra le presta a su amiga un pijama y sus polvos dentífricos.

⁶ La escena 7 contiene gran cantidad de datos e interesantes observaciones acerca de la Tora judía, las comedias de Menandro y las obras de arte griego, así como sobre la costumbre romana de importar mercancías de todo el mundo conocido, especialmente Egipto y Grecia. La escena 9 destaca por el detalle con el que se exponen los planes de guerra de Cæsar y por las reflexiones sobre la guerra en general.

⁷ *Helly lacht zuletzt. Ein frohgemuter Kleinroman*, Basilea, Scherz, 1940.

⁸ *Morgeschtreich (e Vierakter)*, Basilea, Ceinturon, 1959.

⁹ *Isabelle de La Sarra*, Basilea, Ceinturon, 1942.

¹⁰ No he podido averiguar a qué se refiere exactamente con el calificativo de “trocaica”.

¹¹ Para la Guerra de Borgoña, cf. Largiader 1935, 64-75 (especialmente, p. 68: la batalla de Morat).

Waldmann, personaje histórico, de cuya vida real se revelan múltiples detalles¹². Aunque prometida con el conde de Champion y amante de un joven de Berna, Isabelle de la Sarra se enamora de Waldmann y le persigue a través del campo de batalla, disfrazada de hombre. Parado el avance del enemigo, se produce el encuentro amoroso, mas poco después, Isabelle ha de encontrar a Waldmann en la cama de otra joven.

Diez años más tarde, se publicó la comedia *Stony Point. Heroische Komödie aus der Zeit des amerikanischen Freiheitskrieges* (*Stony Point. Comedia heroica de los tiempos de la Guerra de la Independencia americana*)¹³. Esta pieza, articulada en tres actos, recrea los acontecimientos en torno a la batalla de Stony Point, que tuvo lugar la noche del 15 al 16 de julio de 1779 en el marco de la Guerra de la Independencia americana. Se observan numerosas semejanzas, tanto formales como argumentales, entre la novela *Isabelle de La Sarra* y la comedia *Stony Point*¹⁴, aunque la trama de la segunda pieza es bastante más compleja que la de la novela, debido, sobre todo, al mayor número de personajes y de argumentos secundarios.

Varios años antes, en 1946, Heider había hecho una traducción alemana nueva de la novela *Kidnapped* (1886) del escocés Robert Louis Stevenson: *Entführt*¹⁵. La novela recrea el caso del joven James Stewart de Appin, quien fue condenado a muerte por el supuesto asesinato de Colin Campbell de Glenure. La combinación de personajes y acontecimientos reales con otros ficticios, así como la recreación fiel de la situación socio-política del momento, son características que esa novela comparte con varios de los escritos originales de Heider.

Pienso que antes de escribir obras de creación literaria, Heider había publicado una serie de tratados sobre cuestiones históricas y/o literarias: Su revisión crítica de la victoria francesa contra el ejército alemán en la Batalla del río Marne, al comienzo de la Primera Guerra Mundial, fue publicada por entregas en la revista *Basler Blätter für politische und literarische Kritik* durante los años 1926-1931, al tiempo que apareció en

¹² Para Hans Waldmann, cf. K. Dändliker, "Waldmann, Hans", en *Allgemeine Deutsche Biographie*, Leipzig, Duncker & Humblot, 1896: vol. 40, pp. 711-715.

¹³ *Stony Point. Heroische Komödie aus der Zeit des amerikanischen Freiheitskrieges*, Basilea, 1952 (manuscrito mecanografiado).

¹⁴ Duración de la trama de aproximadamente un mes. Ambientación en torno a una batalla histórica. Combinación de hechos y personajes históricos con otros ficticios, ideados por el autor. Se refleja el particular dramatismo de las guerras civiles y entre pueblos vecinos, en las que las afiliaciones políticas chocan y compiten con los lazos familiares y amistosos. El argumento se divide en varios planos, de modo que paralelamente a la historia bélica, y estrechamente vinculada con la misma, se desarrolla una historia de amor que une a partidarios de ambos bandos. Se detectan incluso escenas y desarrollos narrativos paralelos que aquí no pueden ser detallados.

¹⁵ Stevenson, R. L., *Entführt (Kidnapped)*, neu übersetzt von Albert Heider, Zürich, Atlantis, 1946.

forma de libro, dividida en dos partes: *Die Kampagne im Sundgau 1914 im Lichte der französischen Akten I* (1927) y *II* (1928)¹⁶. En este tratado, Heider revela datos novedosos y desconocidos hasta la fecha y espera que su estudio “también hoy y en el futuro sirva de enseñanza, pues contiene doctrinas que no pierden nunca su actualidad y que no se ven alteradas por la materialización, mecanización y motorización de la guerra”¹⁷. Considero que el tratado *Jean de Bueil der “Sieger” von Sankt Jakob an der Birs* (1964)¹⁸ fue escrito en torno a la misma fecha. En él se revisan los datos y hechos de la famosa batalla de Sankt Jakob an der Birs que tuvo lugar durante la Antigua Guerra de Zúrich (1440-1446)¹⁹.

También el tratado *Jacob Burckhardt als übersehener Theaterkritiker (Jacob Burckhardt, un crítico teatral olvidado)*²⁰, aunque publicado en 1962, debe de datar de antes de la composición de *Phädra in Basel*. Contiene el breve estudio de una crítica teatral que había escrito Burckhardt después de asistir a una representación de la *Phèdre* de Racine en Basilea con la célebre actriz Elisa-Raquel Félix en el papel de la protagonista. Ese artículo, titulado “Die Rachel”, había sido publicado anónimamente en la revista *Allgemeines Intelligenzblatt der Stadt Basel* el 10 de julio de 1848. Heider lo reproduce íntegramente para confirmar a continuación la identidad del autor y demostrar que Burckhardt fue no solo un extraordinario historiador del arte sino también un excelente crítico literario y teatral. Volveré más adelante sobre este artículo ya que contiene una de las claves para interpretar correctamente la comedia *Phädra in Basel*.

Sin duda también es de nuestro autor un trabajo acerca de la tradición de los tambores carnalescos de Basilea: *Die Geschichte der Trommel-Schlagmanieren*, publicado en el homenaje *Festschrift zur Feier des fünfundzwanzigjährigen Bestandes der Basler Mittwoch-Gesellschaft* (1932)²¹. El trabajo desataca por el número y la variedad de materias que contiene, pues combina datos socio-políticos, militares e

¹⁶ Heider, Albert, *Die Kampagne im Sundgau im Lichte der französischen Armee-Akten I. Ein Handstreich auf Basel nach Joffres Kriegsplan*, Friburgo de Brisgovia, Bielefelds Verlag, 1927 & id., *Die Kampagne im Sundgau im Lichte der französischen Armee-Akten II. Joffres Handstreich auf Basel und die moderne Lehre von der Rechtswidrigkeit*, Ettlingen, Bielefelds Verlag, 1928.

¹⁷ *Die Kampagne im Sundgau I*, p. 4.

¹⁸ *Jean de Bueil. Der “Sieger” von Sankt Jakob an der Birs*, Basilea, Ceinturon, 1964.

¹⁹ Para la Primera Guerra de Zúrich, cf. Largiader 1935, 59-63.

²⁰ *Jacob Burckhardt als übersehener Theaterkritiker*, Basilea, Ceinturon, 1962.

²¹ “Die Geschichte der Trommel-Schlagmanieren” en *Festschrift zur Feier des Fünfundzwanzigjährigen Bestandes der Basler Mittwoch-Gesellschaft*, Basilea, Birkhäuser, 1932, pp. 51-170. La Mittwoch-Gesellschaft es una de las comparsas más célebres y conocidas del carnaval de Basilea, su nombre hace alusión al día de su fundación: un miércoles de diciembre de 1907.

históricos con un profundo conocimiento del arte de tocar el tambor y de solfeo en general. El homenaje contiene también un listado de todos los miembros de la comparsa, nombrándose entre los pífanos a un tal “Heider, Alb., Dr. jur. [dirección:] Sempacherstr. 34, Eintritt [año de afiliación] 1930”²². Sería ese mismo Albert Heider, doctor en Derecho, quien editó el informe de Anders Vilhelm Lundstedt acerca del polémico proceso contra el sueco Torsten Kreuger²³.

Como veremos en un instante, nuestro autor trabajó en la compañía de ferrocarriles suiza. Combinando su formación profesional con su interés por la historia militar, en 1931 publicó la *Bibliographie betreffend Militär-Eisenbahnen. Nach Edwin A. Pratt*²⁴, una colección de extractos y notas a la bibliografía de la obra *The rise of rail-power in war and conquest. 1833-1914* de Pratt. Dos años más tarde editó el conmonitorio *Erinnerungen an die Zusammenkünfte älterer schweizerischer Eisenbahnbeamter und anderes: gewidmet den Teilnehmern der 50. Tagung in Basel 1933 vom Organisationskomitee*²⁵.

El periódico *Basler Nachrichten* publicó el 7 de noviembre de 1949 una esquila en memoria del administrador de mercancías Albert Heider-Glauser, fallecido el 4 de noviembre de 1949 a la edad de 93 años. La esquila contiene una breve *vita* de Heider: Nacido el 23 de abril de 1856 en Uster, cerca de Zúrich, se formó en la rama de comercio y en 1871 empezó a trabajar en la compañía de ferrocarriles. Allí ascendió rápidamente, y en 1896 fue nombrado jefe del tráfico de mercancías de primera clase de Basilea. Su intervención fue clave en el diseño y la construcción de la estación de Basel-Wolf y los almacenes en el Dreispitz a partir de 1896, así como en el traspaso de dicha estación de la “Centralbahn” (Ferrocarriles Centrales) a la “Bundesbahn” (Ferrocarriles Federales) en 1901. Ese mismo año editó nuevamente las *Multiplikationstabellen für den Gebrauch im Eisenbahndienst*²⁶, un inmenso manual, compuesto por centenares de tablas logarítmicas, que tuvo una segunda edición en 1916. En 1922 confeccionó el reglamento para el transporte de mercancías por vía ferroviaria en el depósito franco de Basilea y coadyuvó la rápida puesta en funcionamiento del mismo. En 1924 fue

²² Cf. “Mitglieder-Verzeichnis” en *Festschrift zur Feier des Fünfundzwanzigjährigen Bestandes der Basler Mittwoch-Gesellschaft*, p. 185.

²³ *Das Unrecht an Torsten Kreuger. Gutachten von A. V. Lundstedt*. Edición de Albert Heider, Zúrich/Leipzig, Verlag für Recht und Gesellschaft, 1936.

²⁴ *Bibliographie betreffend Militär-Eisenbahnen. Nach Edwin A. Pratt*, Basilea, 1931.

²⁵ Heider, Albert (ed.), *Erinnerungen an die Zusammenkünfte älterer schweizerischer Eisenbahnbeamter und anderes: gewidmet den Teilnehmern der 50. Tagung in Basel 1933*, Basilea, 1933.

²⁶ *Multiplikationstabellen für den Gebrauch im Eisenbahndienst*, Basilea, 1901.

ascendido a jefe de estación de Basilea. La esquila insiste repetidas veces en la extraordinaria inteligencia y capacidad de trabajo de Heider. Este es presentado, además, como empleado ejemplar y jefe excepcional, que gozó del reconocimiento, respeto y cariño de todos sus colegas y subordinados. Tras su jubilación en 1928, la vida le deparó todavía más de veinte años llenos de actividad, ya que pudo gozar de muy buena salud tanto física como mental.

Resulta cuanto menos extraño el hecho de que la esquila no hace referencia a unos supuestos estudios de Derecho de Heider, ni a su obra literaria o los demás escritos del autor. Hasta el punto de que nos tenemos que preguntar si se trata de una misma persona o si, en cambio, estamos ante dos o más hombres distintos que compartieron el mismo nombre. Después de un pormenorizado y detallado estudio de los escritos y tratados que acabo de presentar, me atrevo a decir que todos ellos son obra de una sola persona y que esa persona, además, coincide con la conmemorada en la esquila citada²⁷.

Tan solo queda sin resolver la cuestión de cuándo Heider cursó sus estudios de Derecho, llegando incluso al título de doctor en esa disciplina, y cuándo compuso nada menos que seis obras de ficción literaria y tres tratados científicos. Algunos datos apuntan a que esos trabajos fueron fruto de su excepcional “vitalidad mental”²⁸ de la que pudo disfrutar después de su jubilación²⁹, aunque tampoco podemos descartar que fueran compuestos o esbozados varios años antes de su publicación.

IX.1.2. CARACTERÍSTICAS DE LOS ESCRITOS DE ALBERT HEIDER

Una vez aclarada la autoría de las obras de Albert Heider, haré un breve estudio general de las mismas, poniendo de manifiesto los múltiples puntos de contacto y paralelos que se observan.

²⁷ Tanto en *Erinnerungen an die Zusammenkünfte älterer schweizerischer Eisenbahnbeamter und anderes* como en *Phädra* leemos la dirección del editor/autor: “Sempacherstr. 34”, que coincide con el pífano de la Mittwoch-Gesellschaft, doctor en Derecho y autor de *Die Geschichte der Trommel-Schlagmanieren*. Sabemos que ese jurista coincide con el autor de *Die Kampagne im Sundgau*, pues así es indicado por el editor del tratado. Las numerosas y llamativas afinidades idiomáticas, estilísticas y de contenido entre estos tratados y el resto de las obras citadas demuestran la identidad del autor de todas ellas.

²⁸ *Basler Nachrichten*.

²⁹ Debemos pensar que la fecha de publicación coincide aproximadamente con la fecha de redacción en el caso de *Die Geschichte der Trommel-Schlagmanieren* (1932: 25º aniversario de la comparsa); *Das Unrecht an Torsten Kreuger* (1936: año en el que Kreuger apeló nuevamente); *Helly lacht zuletzt* (1940: pues el texto hace referencia al comienzo de la Segunda Guerra Mundial). Serían publicaciones póstumas: *Stony Point* (1952), *Morgeschtreich* (1959); *Jacob Burckhardt als übersehener Theaterkritiker* (1962).

Desde un punto de vista formal, aunque encontramos gran variedad de géneros literarios (comedia, novela, tratados de historia, música y teoría literaria, traducción), todas las obras de Heider se caracterizan por la lengua empleada. Nuestro autor escribe en el dialecto de Basilea, una variante del alemán de Suiza que se aparta del alemán estándar tanto a nivel fonético-fonológico, como gramatical y léxico. Puesto que no existe una ortografía oficial para las variantes dialectales, a nivel escrito se emplea el alemán estándar y su correspondiente ortografía, la adaptación gráfica demuestra los avanzados conocimientos y habilidades lingüísticos de Heider.

En cuanto a la incidencia de los elementos dialectales en sus escritos de ficción literaria, se puede trazar una línea ascendente desde los tratados científicos hasta el drama *Morgeschreich*, prácticamente ininteligible para quien no esté familiarizado con la lengua, pasando sucesivamente por las comedias *Phädra in Basel*, *Cleopatra in Rom* y *Stony Point* y las novelas *Helly lacht zuletzt* e *Isabelle de La Sarra*. En *Phädra* las formas dialectales se limitan al uso de sustantivos y expresiones concretas. Las variantes verbales, en el ejemplar consultado³⁰, están corregidas a mano para ajustarse al alemán estándar.

Las obras de ficción de Heider revelan una clara preferencia por el drama, pues cuatro de las seis piezas corresponden al género de la comedia, una se encuentra a caballo entre la novela y el guión cinematográfico, *Isabelle de La Sarra*, y tanto ésta como la novela epistolar *Helly lacht zuletzt* pueden entenderse como un estudio previo a las adaptaciones teatrales *Stony Point* y *Morgeschreich*, respectivamente.

Otra constante en la obra literaria y científica de Heider son las indicaciones exactas de las fechas, los lugares y la duración de la acción. A ello se añaden unas descripciones muy cuidadas y detalladas de los personajes y escenarios, dando lugar a acotaciones extremadamente minuciosas y largas en el caso de las obras dramáticas. Puesto que no todo lo que indica en esos pasajes puede representarse o reflejarse sobre el escenario, debemos pensar que Heider concibió sus dramas no tanto para la representación escénica como para la lectura³¹. Su afán por las descripciones halla su expresión máxima en la comedia *Cleopatra in Rom*, pues dedica más de seis páginas a

³⁰ El ejemplar consultado es el catalogado como “BLA.Heid.1” de la biblioteca universitaria de Basilea.

³¹ Sirvan de ejemplo algunas acotaciones tomadas de *Phädra in Basel*: Helena lleva “calcetines del color del humo de un buen cigarro, mejor dicho: del color de la sombra de ese humo”(I 2); “Al punto, Eliel está completamente cambiado. De repente, pone una cara como un niño, al que Papá Noel acaba de traer una bicicleta”(III 3); “Ella [Helena] sale majestuosamente, animista y animadamente, la falda y las enaguas conversan crujendo, acerca de lo inexplicables que son esas mujeres, en el fondo transparentes y simples, pero que jamás se pueden comprender del todo, un misterio, cuya interpretación última aún quiere ser descubierta”(III 6).

la descripción del salón-dormitorio en el que se desarrolla la acción. Cinco páginas describen la vestimenta, los zapatos y las joyas de los personajes dramáticos, otras cuatro hacen referencia a su peinado y los rasgos más destacados de sus caras. Se incluyen también importantes instrucciones para la fabricación del atrezzo, sobre todo con respecto a los colores y los materiales³².

Igual de detalladas son también las indicaciones acerca de los movimientos, posturas, expresiones y gestos de los actores. La expresión mímica es para Heider de tal fuerza e importancia que cinco de las veinte escenas de *Cleopatra in Rom* no contienen parlamento alguno (escenas 1, 3, 8, 12, 19). Así sucede también en siete de las veintiuna escenas de *Phädra in Basel* (I 1, I 4, I 6, II 7, III 1, III 2, III 7).

Son muchas las ficciones poéticas que detectamos en los escritos de Heider, mostrando ese particular gusto por ambientar sus relatos entre la verdad y la ficción, sin que podamos adscribirlos unívocamente a ninguna de ellas. Heider presenta varias de sus obras de ficción como supuestamente basadas en hechos o escritos reales. *Cleopatra in Rom* se dice que es una traducción-adaptación de un antiguo papiro, *Helly lacht zuletzt* pretende reproducir unas cartas entre primas³³. Los dramas *Isabelle de La Sarra* y *Stony Point* se encuentran entre la ficción y la realidad histórica en cuanto que combinan personajes y acontecimientos históricos con otros ficticios. Pertenecen, pues, al género de la ficción histórica, dentro del cual se inscribe también la novela *Kidnapped*. La comedia *Phädra*, si bien no es presentada expresamente como basada en hechos reales, está concebida de tal manera que podría haber sucedido en cualquier familia contemporánea.

Para conseguir un aspecto lo más verosímil posible, Heider se documenta ampliamente, llegando a tener unos conocimientos extremadamente profundos y detallados de los hechos que recrea: geografía, personajes, desarrollo histórico, trasfondo cultural y socio-político, etc. Aparte de ello, apoya sus descripciones en cuadros, retratos, estatuas y monedas reales, indicando siempre su ubicación en las colecciones y museos europeos³⁴. Para sus tratados *Die Kampagne im Sundgau*, *Jean de*

³² *Cleopatra in Rom*, pp. 7-28.

³³ La autora de estas cartas, Julie, afirma haber conocido los hechos por la propia protagonista de los mismos, Fanny. El supuesto editor de estas cartas, que en realidad es su autor, explica en su "Nachwort", que sigue formando parte de la ficción, que reproduce la historia tal y como fue expuesta por Julie. Cf. "Nachwort des Herausgebers", en *Helly lacht zuletzt*, pp. 185-187.

³⁴ *Cleopatra in Rom* contiene incluso fotografías de algunos de los más importantes de estos cuadros, estatuas, monedas y bustos.

Bueil y *Die Geschichte der Tommel-Schlagmanieren* consulta asimismo un amplio aparato bibliográfico, referenciando siempre las fuentes en las que se basa.

Pero los trabajos de Heider destacan no solo por su gran calidad científica, sino también por la pluralidad y variedad de conocimientos y materias que en ellos aborda. Tanto sus obras literarias como sus escritos teóricos combinan siempre, aunque en distinta medida, aspectos históricos, socio-políticos, antropológicos, culturales, lingüísticos, bélicos y músicos.

Imbuido de un fuerte patriotismo, a Heider le interesan especialmente el patrimonio, los logros y los inventos de su tierra natal, esto es, de Suiza en general y de la ciudad de Basilea en particular. La mayoría de sus obras están ambientadas en o cerca de Basilea, obsérvese especialmente el título de este drama: *Phädra in Basel*.

Repetidas veces habla de la infantería suiza, haciendo especial hincapié en que ésta innovó y revolucionó el arte de la guerra en toda Europa³⁵. Para controlar y coordinar las inmensas tropas, se aprovecharon el sonido y el ritmo de tambores y flautas, convirtiéndose éstos en parte central de los ejércitos³⁶. Lleno de orgullo demuestra Heider el origen suizo de esos elementos: “Nosotros, el primer ejército democrático, nosotros somos en realidad el futuro”³⁷. La música miliar no solo es la protagonista de su *Geschichte der Trommel-Schlagmanieren*, sino que suena también en los momentos cruciales de la acción de sus demás obras literarias³⁸. Asimismo, no solo en el tratado sobre *Jean de Bueil*, sino también en el resto de su obra literaria, repetidas veces recuerda la legendaria Batalla de Sankt Jakob an der Birs³⁹, en la que los suizos, a pesar de la derrota, dieron muestra de su excepcional valentía y fuerza militar. La guerra, aunque motivo de orgullo nacional para Heider en cuanto a los aspectos arriba mencionados, recibe también duras críticas por parte de nuestro autor, especialmente en sus obras de ficción.

Otra constante en las obras de Heider es la tradición carnavalesca de Basilea. El encubrimiento de la verdadera identidad, con o sin la ayuda de disfraces y maquillaje, da lugar a juegos de confusión y reconocimiento en *Cleopatra in Rom*, *Helly lacht*

³⁵ La historia de la infantería suiza es narrada en *Die Kampagne im Sundgau, Jean de Bueil, Die Geschichte der Trommel-Schlagmanieren*. Destacan también dos pasajes en la novela *Isabelle de La Sarra* (pp. 35 s., y 268-273).

³⁶ Para la historia de los tambores de guerra en los ejércitos europeos, véase especialmente *Die Geschichte der Tommel-Schlagmanieren*.

³⁷ *Isabelle de La Sarra*, p. 273.

³⁸ En *Phädra*, la marcha militar de las pompas fúnebres de un general suena durante las escenas II 3-II 7.

³⁹ En *Helly lacht zuletzt* y *Morgeschtreich*, las jóvenes parejas se casan el día del aniversario de la batalla.

zuletzt, Morgeschreich, Isabelle de La Sarra y Stony Point. En *Phädra in Basel*, el prólogo es interpretado por un personaje típico del carnaval basiliense⁴⁰.

Entre los personajes de Heider se detecta siempre una cierta superioridad de los caracteres femeninos, capaces de manipular a los varones según sus propios intereses. Todas las obras versan en torno al amor en sus distintas expresiones. *Cleopatra in Rom, Helly lacht zuletzt y Morgeschreich* deben entenderse como homenajes al amor verdadero, sincero y desinteresado, que está por encima de todas las barreras y dificultades socio-políticas. *Isabelle de La Sarra y Stony Point*, en cambio, presentan un amor más calculador y egoísta, fundamentado en y siempre preocupado por el máximo provecho y disfrute personales. Veremos que la imagen del amor en *Phädra in Basel* es algo más compleja, pues junto al amor de mujer trata también el amor de madre, con todos los sufrimientos, deberes y alegrías que comporta.

Todas las características expresadas, tanto de contenido como de forma, corresponden a la corriente del *Nuevo Objetivismo*. Vemos que a Heider, le atraen y le inspiran los grandes y pequeños acontecimientos de la vida humana. Los enfoca y presenta desde puntos de vista inusuales y novedosos, tratando de poner de manifiesto los entresijos ocultos y sugerir nuevas explicaciones e interpretaciones. Ofrece también siempre un punto de vista más humano y cotidiano, combinando grandes hechos y verdades históricos con cuestiones de la vida de cada día. Tampoco pueden faltar elementos humorísticos e irónicos. El resultado son unas obras literarias que a pesar de su pretendida amenidad y ligereza⁴¹, tratan y transmiten un contenido serio e importante.

Heider emula en este sentido consciente e intencionadamente al comediógrafo griego Menandro, de cuya obra pone un interesante análisis en boca de su Cæsar: “Los recursos para ambientar la acción dramática en la vida cotidiana, por supuesto que [Menandro] los adaptó de Eurípides, pero fue él quien consiguió llegar hasta las últimas consecuencias. En el escenario, la alegría y las penas, al igual que en la realidad, tienen que estar mezcladas, unidas. Entonces, de repente, la tragedia admite un final feliz. [...] Y un solo arte encierra toda la comicidad y toda la fatalidad de la vida humana”⁴².

⁴⁰ Son todavía muchos más los elementos nacionales que hallan cabida y homenaje en los escritos de Heider: la vestimenta (uniformes, trajes tradicionales, moda), los escudos y las banderas, las lenguas (dialectos, idiomas, nombres, expresiones, refranes), el paisaje (flora y fauna, ríos, bosques, prados, montañas), los pueblos, las comidas, la música y los bailes tradicionales.

⁴¹ Obsérvense en este sentido los subtítulos de algunas de las obras de Heider: *Cleopatra. Eine leichte Komödie* (una comedia ligera), *Helly lacht zuletzt. Ein frohgemuter Kleinroman* (una alegre novela corta) y *Stony Point. Heroische Komödie* (comedia heroica). El subrayado es mío.

⁴² *Cleopatra in Rom*, escena 7.

Aprovecho esta cita para hacer algunas observaciones acerca de la relación de Heider con la tradición clásica. Puesto que *Phädra in Basel* desarrolla una trama novedosa, ambientada en la ciudad de Basilea en tiempos contemporáneos, *Cleopatra in Rom* viene a ser la única obra de clara inspiración clásica de nuestro autor. En ella entrevemos el profundo conocimiento que Heider tuvo de la Antigüedad clásica. Conjeturo que sabía tanto griego como latín, que conocía y admiraba la tragedia y la comedia griegas, así como el arte griego y romano, y que estaba familiarizado no solo con los grandes hitos de la historia de la Antigüedad, sino también con las costumbres de la época y las cuestiones más importantes de la vida cotidiana de entonces.

Finalmente, las seis obras de ficción de Heider sugieren una agrupación por parejas: *Morgeschreich* recrea la parte central de *Helly lacht zuletzt* e *Isabelle de La Sarra* y *Stony Point* presentan llamativos y múltiples paralelos en su estructura, contenido y mensaje.

Los dramas *Phädra in Basel* y *Cleopatra in Rom*, explícitamente relacionados y con un evidente paralelismo en sus títulos, comparten algunas características más aparte de las ya mencionadas: Ambos dramas son interpretados por tan solo tres personajes, dos femeninos y uno masculino, y narran las dificultades de una pareja, con la intervención de una tercera persona como confidente de los enamorados.

IX.2. EL DRAMA *PHÄDRA IN BASEL* (1936) DE ALBERT HEIDER

IX.2.1. RESUMEN DEL DRAMA

La acción está articulada en tres actos, precedidos de un prólogo que corre a cargo de un *Blätzlibajaß*, personaje típico del carnaval de Basilea que se caracteriza por su sombrero de pico y su gran nariz. Siguiendo la costumbre de los prólogos clásicos, anuncia el argumento de la pieza (véase la cita que introduce este apartado) y la finalidad de la misma: “*Una obra, que hace mejores a los hombres buenos. Una comedia que te hace sentir: El mundo es bello*”. Presenta también a los personajes (Helena, Ingela, Eliel) y la forma del drama (tres actos), para despedirse pidiendo la aprobación del público, recordando que la compañía depende de su ayuda económica.

Son tres los personajes que intervienen en esta pieza:

Helena, de unos 37 años, de la aristocracia basiliense

Ingela, de 18 años, su hija

Eliel, de la edad de Helena, o incluso algo mayor, aristócrata y empresario, acaba de contraer matrimonio con Ingela

Acto I: En los aposentos de los novios, durante su noche de bodas (a finales de junio): Ingela entra en el dormitorio vestida de novia. Retoca su maquillaje y ordena su vestido, finalmente llama a su madre (I 1). Le devuelve a ésta una de sus muñecas como símbolo de que su infancia ha llegado a su final. Helena, a su vez, le regala a Ingela el sombrero que ella misma llevó durante su viaje de novios. Sale Helena (I 2). Entra Eliel e Ingela y él comienzan una conversación cargada de alusiones eróticas, durante la cual Eliel le quita la diadema, el velo y los zapatos a su joven esposa. Mas finalmente su conversación, que versa en torno a los dioses, la moda de la época, el tabaco, las hipotecas y el amor en el drama, alcanza un grado de seriedad casi incompatible con el juego amoroso, por lo que Eliel abandona la habitación (I 3). A solas, Ingela se desnuda y se esconde en la cama (I 4). Cuando Eliel la contempla lleno de admiración, excitación y deseo, Ingela le pide detenerse, explicándole que todavía no se siente preparada para entregarle lo que durante tanto tiempo tuvo que vigilar tan celosamente: su virginidad. Eliel, lejos de disgustarse por la demora, piensa en el feliz futuro que les espera⁴³. Ingela finge haberse dormido (I 5). Tan pronto como él abandone la habitación, ella se levanta y cierra la puerta con llave (I 6).

Acto II: En el salón, varias semanas después (mediados de agosto), a las dos de la tarde: Los tres personajes se han reunido en el salón. Ingela hace labores de vainica, Helena hojea revistas y Eliel trabaja en sus libros de cuentas. Su conversación gira en torno al café, las desigualdades sociales y la moda. Ingela sale para cambiarse pues ha de ir a casa de su modista (II 1). A solas con su yerno, Helena quiere saber si fue él quien quiso con tanta insistencia que ella viniera a visitarlos (II 2). Vuelve Ingela y se despide. Antes de salir sintoniza en la radio la marcha fúnebre del entierro de un mariscal en París (II 3). Helena adivina los problemas matrimoniales de la joven pareja y aunque Eliel trata de disimular su pesar y su insatisfacción, acaba por sincerarse con

⁴³ Cf. la exclamación de Eliel: "*Angsthase! Weißt Du auch, daß ich Dich gar nicht anders haben möchte? Ich habe Dich geheiratet, weil Du das jungfräulichste Geschöpf bist, das ich je gesehen. Und ich werd gern den Preis dafür zahlen, daß ich Dich verstanden hab. [...] Es muß doch ein Band sein zwischen uns, das bleibt, das länger hält als dein schöner Haarhelm, und dieses Band wird nur da sein, wenns von Anfang an da ist. Es ist da*".

su suegra. Cuando ella le pide que no abandone a su hija y él le estrecha la mano en señal de juramento, ella lo abraza fuertemente y él empieza a besarla apasionadamente. En ese momento, Helena concibe el modo de cómo salvar el joven matrimonio (II 4). Vuelve Ingela y escondida detrás de la puerta escucha las palabras de su madre: “*Eliel, si es que otra mujer ha de calmar tu sed, entonces quiero serlo y o ... No, no ... Déjame que haga yo lo que no puede ... no debe ... hacer ninguna otra*” (II 5). Entre nuevos abrazos y besos acuerdan verse el día siguiente y Eliel queda encargado de reservar una habitación (II 6). Helena apaga la radio y pone el disco de un canción (II 7).

Interludio: Doce jóvenes bailando canción.

Acto III: Al día siguiente, a las 4 de la tarde, en una habitación de hotel: Eliel decora con rosas rojas el salón y el dormitorio (III 1). Ingela entra en la habitación (III 2) y le explica a Eliel que ella está al tanto de los acontecimientos. Tras el estallido de ira de su marido, Ingela [le revela que sabía que él y su madre habían sido amantes antes de su boda y⁴⁴] da por terminada su relación con Eliel. Pero cuando está a punto de salir por la puerta, siente un gran miedo ante la idea de haberlo perdido para siempre: “*Si es que tampoco puede vivir sin su amado*”. Decide tomar la iniciativa y luchar por su hombre: se da la vuelta y abre su abrigo, debajo del que solo lleva una finísima y carísima lencería femenina. Cogido de la muñeca arrastra a su triunfante marido hacia la puerta del dormitorio (III 3). Entra Helena y encuentra un sombrero femenino en el sillón (III 4). Puesto que no sabe que es de su hija, piensa que Eliel está con otra mujer. Irritada y muy angustiada le acusa de haberlas traicionado tanto a ella como a su hija. (III 5). Entonces sale Ingela del dormitorio y la preocupación y cólera de Helena dan paso al alivio y la alegría (III 6). Nuevamente a solas, Ingela y Eliel vuelven a desaparecer en el dormitorio (III 7).

IX.2.2. PHÄDRA IN BASEL Y LA TRADICIÓN CLÁSICA DEL MITO DE FEDRA

Teniendo en cuenta el profundo conocimiento que Heider debió de tener de la Antigüedad clásica, me atrevo a pensar que a la hora de componer su *Phädra in Basel*, conocía los dramas de Eurípides, Séneca y Racine, así como las adaptaciones del tema por parte de Ovidio. En cambio, nada nos permite saber si conocía algunas de las versiones alemanas del mito, si bien el drama guarda una estrecha cercanía geográfica y temporal con la *Phädra* de Hans Limbach. Comparte con esta pieza el tratamiento libre

⁴⁴ Como veremos más adelante, éste dato solo se revela en un añadido posterior a la obra. Las modificaciones ocasionadas por dicha ampliación se indican mediante corchetes cuadrados.

e innovador del mito clásico así como una cierta indefinición del género (entre la comedia y la tragedia).

Son pocos los paralelos que el drama *Phädra in Basel* guarda con el mito de Fedra y las demás versiones que conocemos del mismo. El argumento se ve alterado hasta el punto de que ya ni siquiera contiene el mito clásico *sensu stricto*. Por esto no es posible hacer un estudio comparativo de la estructura, y mi análisis ha de limitarse a algunos aspectos formales y de contenido.

ASPECTOS FORMALES

Título: El título ya anuncia importantes cambios en el mito, pues ubica la acción en la ciudad suiza de Basilea. Por lo demás, cabe destacar que el título constituye una de las pocas referencias explícitas al mito de Fedra que hallamos en el texto. Se trata de algo inusual para el drama, aunque habitual en el caso de la novela⁴⁵.

Lugar y época: Otro aspecto que Heider comparte con los autores que tratan el mito de Fedra en la narrativa es que traslada la acción a su ciudad de residencia y la ambienta en su época contemporánea. Paulatinamente, esa tendencia se va introduciendo también en el drama, pues unos veinte años antes, así ya lo había hecho en el teatro español Miguel de Unamuno y entre los autores en lengua alemana, unos diez años más tarde, von Brentano volverá a ambientar el mito en época moderna.

Acotaciones: Al igual que autores como Conrad y Lipiner, Heider provee a su obra de múltiples y muy desarrolladas acotaciones, llegando éstas a ser más elaboradas que en ninguna otra *Fedra* que hayamos consultado. De ello deduzco que la pieza fue concebida tanto para la lectura como para la representación escénica⁴⁶.

Aspecto formal del drama: El prólogo, tanto en su forma, como en su contenido, sigue los modelos clásicos griegos. Por lo demás, Heider se aleja de la costumbre de escribir dramas en cinco actos, reduciendo su número a tres. No respeta tampoco la unidad de tiempo, pues la acción abarca unas seis o siete semanas. En cambio, sigue observando la unidad de acción, y la trama, relativamente sencilla y lineal, se caracteriza por la rapidez de los sucesos. También el hecho de que el autor no hace una separación en escenas, aunque la aparición y salida de los personajes a lo largo de los actos así lo indicarían, apunta a un desarrollo rápido, conciso y compacto.

⁴⁵ Cf. el apartado XVI.5. de la presente tesis doctoral. Cf. también Emberger 2010, 22.

⁴⁶ Esa intención doble observamos también en la tragedia *Phädra* de Conrad, cuyo texto incluye pasajes susceptibles de ser omitidos en una puesta en escena. Cf. V.2. de esta tesis.

Personajes: La elevada concentración del argumento se refleja también en el reducido número de los personajes, siendo éstos tres. Tres eran también los caracteres del melodrama de Conrad, conformando el triángulo central del mito: Phädra, Hippolyt, Theseus. En Heider, en cambio, la correspondencia con los personajes del mito de Fedra sería la siguiente: Eliel-Hipólito, Helena-Fedra, Ingela-Aricia. El personaje de Aricia, una bella joven que ha conquistado el corazón de Hipólito y compite con Fedra por el amor del muchacho, es una invención de Racine que fue aprovechada también por Conrad (tragedia).

Se indican explícitamente las edades de los personajes: Helena y Eliel son de la misma edad, a finales de los treinta, mientras que Ingela aún no ha cumplido los diecinueve años. Como ya varios autores anteriores (Racine, Lipiner, Unamuno), Heider opta por presentar a Fedra e Hipólito de igual edad, siendo ese tal vez uno de los motivos por los sentimientos amorosos que surgen entre ellos. Ingela, a su vez, no parece molestarse de la edad de su marido, pues afirma alegremente: “*pero si ni siquiera te hubiera aceptado si no fueses uno de éstos que saben seguir siendo un niño eternamente*”.

Llamativo es también el hecho de que Heider haya cambiado por completo los nombres de los personajes. Esa licencia, que en el s. XIX se daba solo en las adaptaciones en prosa, constituye otra coincidencia con la tragedia de Unamuno, cuyo Teseo se llama Pedro.

Género literario: Otro aspecto a tener en cuenta es el género de esta *Phädra in Basel*, pues Heider se aleja conscientemente de la tradición trágica del mito. El resultado es una “*pieza ligera*”, pero “*de significado profundo*”, digna, sobre todo, por la finalidad que consigue: “*una obra que hace mejores a los hombres buenos*”.

Correcciones y añadidos: La versión consultada contiene varias correcciones a mano, referentes sobre todo a expresiones y formas verbales. A ello debemos añadir dos pequeñas notas, la primera en un papel rosa, la segunda en uno blanco, escritas a máquina, cuyo contenido debe añadirse al texto en dos lugares señalados con bolígrafo rojo. La segunda nota, que se inserta en la escena III 5 – Helena, aterrorizada por el descubrimiento de un sombrero femenino desconocido en la habitación de su yerno, empieza a discutir con éste – poco añade al contenido de la obra: Helena reprocha a Eliel el haberse burlado de ella y de su hija. La primera nota, perteneciente a la escena III 3, en cambio, altera significativamente el contenido de la pieza: revela que Eliel y

Helena habían sido amantes antes del compromiso de Eliel con Ingela y que Ingela estaba al tanto de los hechos.

CONSTRUCCIÓN DEL ARGUMENTO

El triángulo amoroso: Puesto que el texto indica explícitamente que el personaje de Helena corresponde al de Fedra, Heider ha variado significativamente la constelación del triángulo amoroso⁴⁷. En vez de la madrastra que se enamora del hijo de su marido, nos encontramos con una mujer que decide acostarse con su yerno, con el cual acaso había tenido una relación amorosa en el pasado⁴⁸.

El amor de Fedra: En la versión definitiva, debemos pensar que el amor de Helena por Eliel no es un amor nuevo, sino que se trata de un amor antiguo y vivido en el pasado. Sin duda, Helena sigue enamorada de Eliel, pero se esfuerza por controlar y contener sus sentimientos por el bien de su hija. Comparte esta lucha racional contra pasión con las Fedras de Eurípides, Racine y Marbach. La idea de que Fedra e Hipólito hayan tenido un romance con anterioridad al momento de la trama, tal vez inspirada en el motivo de Don Carlos, fue desarrollada también por Limbach⁴⁹.

La postura de Helena con respecto a su amor: A pesar de que inicialmente había decidido no entrometerse entre Eliel e Ingela, Helena llega a creer que debe intervenir para salvar el joven matrimonio. Aunque está claro que no le desagradaba la idea de un [nuevo] encuentro amoroso con su apuesto yerno, insiste en que actúa más por su sentido del deber que por verdadera pasión, anteponiendo su amor de madre a su amor de mujer: “*Vivimos para ayudar a nuestros hijos. El matrimonio es lo más importante de la vida. Quiero que mi hija se case solo una vez. [...] lo hago por vosotros. Y si se llegara a descubrir, sacrificaría, si fuese necesario, aún más por el bien de mi hija, le daría incluso mi propia honra*” (II 4 y II 5). Y más adelante: “*¡Oh, sí que era consciente del crimen que iba a cometer! Pero mi alma habría podido con ello!*”

⁴⁷ Ahora bien, si cambiáramos la correspondencia de los personajes con sus modelos clásicos, podríamos obtener también el siguiente cuadro, algo más cercano al mito originario de Fedra: Helena-Teseo, Eliel-Fedra, Ingela-Hipólito. Estaríamos ante el amante que se enamora de la hija de su amada, pero cuyos intentos de acercamiento chocan con la castidad y el pudor excepcionales de la joven. No obstante, una breve comparación de Ingela con Hipólito aparte (véase nota 52 del presente capítulo), ni el desarrollo posterior de la pieza, ni las indicaciones del propio autor nos permiten llevar más allá esta propuesta.

⁴⁸ Este desarrollo solo se da en la versión corregida. Sin el añadido posterior, nada nos permite saber si Eliel y Helena habían sido amantes o no. Como sea, en las escenas anteriores entrevemos que Helena se siente muy atraída por su apuesto yerno: aprovecha un suspiro para henchir sus pechos en presencia de Eliel (II 1); espera que la invitación a casa del joven matrimonio haya sido idea de Eliel (II 2).

⁴⁹ En Limbach, la amazona Phädra había tenido un romance con Hippolyt antes de llegar al palacio de Theseus. Cf. el capítulo VIII de esta tesis. Para el motivo de Don Carlos, cf. Rank 1974, 132-137.

¡Habría vencido al mundo entero! [...] ¡Cuando se pierde la felicidad de mi hija, se pierden también el sentido y el valor de mi propia vida!” (II 5). No obstante, como tantas otras veces, una serie de factores externos, más o menos ajenos a su propia voluntad, concretamente, el pudor de Ingela y el beso de Eliel, le lleva a revelar lo que quería mantener en secreto.

Las dudas y los reparos de la reina clásica: Una vez concebida la feliz idea de acostarse con Eliel, Helena no sufre, no tiene dudas ni bate ninguna lucha interna. El propio Heider, haciendo un guiño a su modelo griego, advierte al respecto: “*Ella toma plena conciencia de su deber ineludible pero meditado, pues nunca sintió la necesidad de leer a Eurípides. Por ello pasa también directamente a la acción, sin titubear, sin vacilar*”⁵⁰. El caso es que Helena no ve nada ilícito en su proposición, por un lado, porque actúa con la mejor de las intenciones y cree que el fin justifica los medios, y por otro, porque lo considera más un favor entre amigos que un adulterio. Grave sería que Eliel se acostara con mujeres nuevas y desconocidas, nada malo tiene si lo hace con su amante de antaño. Heider plantea el problema de la fidelidad/infidelidad cuando se produce el solapamiento eventual de dos relaciones amorosas sucesivas. Se trata de una cuestión humana universal, que cobra particular importancia a lo largo del siglo XX, cuando las parejas se separan con mayor facilidad y frecuencia, y ambas partes siguen vivas y sexualmente activas.

La reacción del joven: La reacción de Eliel a la proposición de Helena en nada se parece a la de Hipólito ante las insinuaciones de su madrastra. Es más, Eliel inicia activamente el [nuevo] acercamiento, aunque no sabemos si es por verdadera atracción o por la desesperante necesidad de satisfacción sexual.

Fedra ante su derrota: El adulterio no llega a producirse, sino que Ingela y Eliel por fin consuman su matrimonio, afianzando el amor mutuo. Helena, que ve cumplido el mayor de sus deseos, independientemente del dolor que pueda sentir por la derrota personal, reacciona con grandeza y verdadera satisfacción. Veamos, si no, las indicaciones del autor al final de la escena III 6: “*Abrazo largo y silencioso. [...] Mamá abraza a la chica – a la joven mujer, ordena acariciando su pelo, lo besa [...]. Finalmente dibuja con su mano derecha una radiante aureola en torno a la cabeza de Ingela y la devuelve a su esposo, la joven pareja se abraza en silencio y Helena se da la vuelta para irse*”. La gran mayoría de las Fedras anteriores y posteriores fueron

⁵⁰ Acotación en *Phädra in Basel*, II 6. Lo que Helena no leyó de Eurípides sería, sobre todo, *Hipp.* 176-524: episodio 1: diálogo entre Fedra y la nodriza.

incapaces de aceptar la negativa de Hipólito y seguir viviendo sin el amor del joven. Quiero recordar especialmente las palabras de la Fedra de Ovidio al comienzo de su carta a Hipólito: “*La salud, que a ella le faltará si no se la das tú, le desea la muchacha cretense al héroe hijo de la amazona*” (*her.* IV 1 s.) y las de la Fedra de Séneca al final de su declaración (v. 670): “*fin pondrá a mi dolor o a mi vida este día*”.

Final feliz: Siendo así las cosas, por supuesto que ya no tienen cabida ni la calumnia o la maldición del joven, ni la muerte de ninguno de los personajes implicados.

LOS CARACTERES

Ingela: Ingela es una chica joven, moderna, inteligente y segura de sí misma: “*Soy guapa, joven, sana, he hecho COU y selectividad, sé montar a caballo, juego al tenis, al golf, hago natación, voy a esquiar, conduzco mi propio coche*”(I 2). Su juventud es también sinónimo de inocencia y de ciertas licencias infantiles⁵¹ y explica, tal vez, la gran dependencia de su madre y de su marido.

No obstante, debemos pensar que Ingela es, o pretende ser, bastante más calculadora y premeditada de lo que pudiéramos pensar a primera vista. Teniendo en cuenta el añadido posterior a la obra (nota rosa), sus dificultades para consumar el matrimonio parecen ser más fingidas que reales, y no solo se deben a su gran preocupación por su virginidad, sino también, y sobre todo, a los celos que tiene de su madre. Según esta interpretación cambian también las motivaciones del juego de seducción-rechazo que desarrolla a lo largo de las escenas I 3- I 5. ¿Son miedo y pudor lo que le llevan a abortar el juego sexual que ella mismo inició y promovió o es calculada frialdad calentar a su marido para dejarlo después “a medias”? Creo que se trata de una combinación de ambas cosas: Ingela aprovecha y fomenta un sentimiento real (su pudor) para un fin muy concreto: castigar a su marido por el error cometido.

Ahora bien, cuando descubre que su madre y su marido están a punto de traicionarla, siente que debe olvidar su temor y su rencor, para defender activamente su matrimonio. El hecho de que se presente en el hotel llevando solo una fina lencería revela claramente sus intenciones. En la duda queda, sin embargo, si el amago de abandonar la habitación responde a un sentimiento real (hastío ante los insultos de Eliel) o si forma parte de su premeditado plan para seducirlo.

⁵¹ Así, por ejemplo, se divierte sobremanera llevando algo ladeada su corona de novia (I 1-3).

Helena: Al igual que su hija, también Helena aprovecha unos sentimientos preexistentes para un fin nuevo. La madre de Ingela se debate entre la atracción que siente por su yerno y su deseo vehemente de que su hija pueda disfrutar de un matrimonio feliz y duradero. Por si alguien hubiera llegado a dudar de sus verdaderos sentimientos e intenciones, su reacción al final de la pieza demuestra que su amor de madre ha estado en todo momento a la altura e incluso por encima de su amor de mujer por Eliel. Ello le confiere dignidad y grandeza al personaje, al que no podemos negar nuestro cariño y compasión.

Eliel: Debemos pensar que Eliel corresponde verdaderamente al amor de su joven esposa, aunque se trata de un amor egoísta e interesado. Repetidas veces asegura cuánto la ama y que no quisiera vivir sin ella: *“Pero si ella es la única con la que quiero estar casado, ella es con quien quiero vivir, tengo que estar con ella, cada día, siempre. No soy nada sin ella”* (II 5). Pronto ese amor por Ingela choca con el deseo y la necesidad de tener relaciones sexuales, causándole un gran conflicto interior que supone un serio peligro para su alta autoestima. Eliel, siempre seguro de sí mismo, y al que la vida siempre le ha dado todo lo que quería y necesitaba, por primera vez se encuentra con un problema ante el que se halla indefenso y sin recursos. Su corazón se llena tanto de pavor como de rabia y su ira se dirige contra la supuesta culpable del problema: Ingela, a la que acusa de ser egoísta, narcisista y cruel. Necesita salir cuanto antes de esa situación tan penosa y pone sus propias necesidades y bienestar por encima de todo lo demás: *“Un amor que puede costarme la vida, me lo arranco del corazón y lo arrojo al fuego y me quedo mirando como se quema, se carboniza, se petrifica”* (III 3).

El personaje de Eliel guarda importantes paralelos con el Hipólito euripídeo, en cuanto que se presenta atrapado en su visión personal del amor e incapaz de entender o respetar comportamientos discordantes. Al igual que ello le vuelve débil y vulnerable al Hipólito griego frente a las maquinaciones de Afrodita, Eliel se encuentra completamente expuesto a los caprichos de Helena e Ingela. Detectamos también una cierta ambigüedad en sus sentimientos amorosos, inspirados tal vez en los Hipólitos alemanes del siglo XIX.

IX.2.3. LA RELACIÓN DE *PHÄDRA IN BASEL* CON EL MITO DE FEDRA

Llegados a este punto, me pregunto en qué consiste la vinculación con el mito de Fedra, anunciada por el título de la pieza. Como acabamos de ver, en su contenido, poco

es lo que recuerda al mito clásico, acaso la preocupación de Ingela por su virginidad⁵², el manejo de Helena de sus sentimientos y algunos rasgos del carácter de Eliel. Comparte con el mito de Fedra también el tema del incesto no-biológico, pues estamos ante un lío amoroso entre tres personas emparentadas, donde la nueva relación no supone un incesto desde el punto de vista biológico, pero sí desde el socio-político y ético-moral.

A lo largo de la pieza hallamos algunas alusiones explícitas al mito de Fedra e Hipólito. Así, por ejemplo, Ingela tiene unos polvos de maquillaje que llama “Artemis” (I 2) y recuerda a las chicas, “*que hace dos mil años le cantaron aquella casta canción a Hipólito, que murió, porque quería vivir célibe*” (I 3)⁵³. Y comenta Eliel: “*Ártemis ... Ah sí, me acuerdo, que le gustaba un joven caballero, un joven caballero de buena familia, que era el ...*” Ingela: “*... Hipólito. Cuando estaba a punto de morir, Ártemis se le acercó, él ya estaba demasiado moribundo como para verla, pero sintió su perfume*” (I 3)⁵⁴.

Raquel-Phädra: Ahora bien, creo para Heider, Fedra, más que un personaje o un relato mitológico concreto, es una mujer que experimenta la violencia sobrecogedora de sus emociones con toda su fuerza y en todas sus facetas. La clave para esta interpretación, me la da el tratado *Jacob Burckhardt als übersehener Theaterkritiker*, o, más concretamente, el artículo de Burckhardt que allí es analizado y reproducido: *Die Rachel*. Escrito en 1848, versa sobre Elisa-Raquel Félix (1821-1858), una joven francesa de origen judío, que se había convertido en la actriz más célebre del momento⁵⁵. Su éxito comenzó a finales de 1838 cuando dio vida a la Roxana de la tragedia *Bayaceto* de Racine y se afianzó rápidamente con interpretaciones magistrales de las grandes heroínas de la tragedia clásica francesa (Racine, Voltaire, Corneille). El arte dramático de Raquel se caracterizó por la sobriedad, claridad, fuerza y firmeza de su dicción, así como de sus gestos y movimientos, constituyendo una agradable

⁵² De hecho, otro guiño del autor alude a la similitud entre los sentimientos de Ingela y los del joven griego: “*Ingela merkt jetzt, wie Aphrodite es macht, wenn sie zürnt, daß jemand, der keuschen Artemis ergeben, sie mißachtet*” (III 3). Cf. el prólogo de Afrodita en Eurip. *Hipp.* 1-22.

⁵³ Cf. la ofrenda ritual y los cantos virginales que anuncia Ártemis en Eurip. *Hipp.* 1423-1430.

⁵⁴ Cf. la última conversación entre Ártemis e Hipólito en Eurip. *Hipp.* 1389-1439, especialmente las palabras de Hipólito al percatarse de la presencia de la diosa (1391-1393): “*¡Oh, oh oloroso efluvio divino! Incluso entre mis males te he sentido y mi cuerpo se ha aliviado. En estos lugares se encuentra la diosa Ártemis*”. Traducción de A. Medina González.

⁵⁵ Para Raquel Félix: I. Singer – E. Mels, “Félix, Elisa-Rachel”, en *Jewish Encyclopedia*, Nueva York/Londres, Funk and Wagnalls Company, 1904, vol. 5, pp. 360 a-361 a.

contrapartida al patetismo y la exuberancia afectiva que entonces se derrochaban sobre los escenarios⁵⁶. La actriz consiguió su mayor éxito con la interpretación de la Phèdre de Racine, a la que dio vida a partir de 1843. Después de asistir a una representación de *Phèdre* en Basilea, escribe Burckhardt: “El ámbito de acción de esa actriz es el lado oscuro, la parte demoníaca de la naturaleza femenina, el odio incandescente, la ira menádica ante el amor traicionado, los celos serpenteantes, el orgullo despreciado, la alegría sarcástica del mal ajeno. Los caracteres duros, orgullosos [...]”⁵⁷. Y continúa describiendo el sobrecogedor juego de su dicción y de su expresión mímica: “el espectador es testigo de cómo la pasión va surgiendo en ella; un soplo del dolor más profundo se vierte en sus rasgos petrificados, la voz se levanta con un sonido cual bronce vibrante, los ojos lanzan aterradores rayos, y la boca trabaja sonriente y con sarcasmo hasta que es absorbida por la naturaleza volcánica”⁵⁸.

Merece la pena comparar esta descripción, llamada por Heider “el perfil de Raquel-Fedra”⁵⁹, con las indicaciones que éste da para el personaje de Helena: “*Con un golpe de cadera, Helena se escapa y Eliel la suelta enseguida. Ella busca su bolso, saca espejo y peine, arregla su pelo. Se ve en el espejo, inspira profundamente, su cara se vuelve seria, se incorpora al máximo, ahora es Fedra, aquella que conoce la realidad que puede haber en el deseo amoroso*”(II 6)⁶⁰. Así también: “*Mamá abraza a la chica – a la joven mujer, ordena acariciando su pelo, lo besa, un juego mudo, en el que Fedra alcanza los límites de sus posibilidades*”(III 5).

De particular interés es la siguiente acotación, no solo por guardar un parecido llamativo con las palabras de Burckhardt, hasta el punto de presentar coincidencias literales, sino también por contener una alusión explícita a la gran actriz: “*En ese momento, Fedra toca todos los registros, ira, celos, amor, odio y desesperación, hasta la cólera de una furia, con una voz que aumenta hasta un sonido de bronce vibrante.*

⁵⁶ Ya he apuntado el gusto e interés de Heider por los juegos mímicos y la expresión corporal de sus actores. Busca transmitir las grandes emociones en toda su complejidad y profundidad, pero sin necesidad de palabras. Por ello le atrae especialmente el tan elogiado modo de interpretación de Raquel, que aunque muerta desde hace más de setenta años, sigue fascinando a los amantes del teatro. En este sentido, esta obra se inserta en el gran número de dramas que fueron escritos especialmente para Raquel. De todos ellos, *Adrienne Lecouvreur* de A. E. Scribe y E. Legouvé (1849) fue el más exitoso y es el único que sigue representándose hoy día. Recordaré también que, fascinado del modo de dicción y de interpretación de esta actriz, Georg Conrad compuso el opúsculo *Mademoiselle Rachel* (1882). Cf. V.1.2. de esta tesis.

⁵⁷ Jacob Burckhardt 1962, 4.

⁵⁸ Jacob Burckhardt 1962, 4.

⁵⁹ *Jacob Burckhardt als übersehener Theaterkritiker*, p. 6.

⁶⁰ Los subrayados en el texto teatral son míos.

Entonces Raquel frunce los labios de forma casi rectangular y encuentra sonidos cortantes de un desprecio tan enojado de la propia vida [...]"(III 5)⁶¹.

IX.3. CONCLUSIONES

Para Heider, el mito de Fedra es sobre todo la historia de un amor truncado, capaz de suscitar una compleja y sugestiva acumulación de sentimientos y pasiones en el corazón de su protagonista.

Tal vez lo más llamativo de esta obra sean la sensación de desconcierto y las dudas que sugiere con respecto a su contenido (¿relación con el mito originario?), sus caracteres (¿correspondencia con los personajes clásicos?, ¿actúan con sinceridad?, ¿expresan sus verdaderos sentimientos?) y su medio de transmisión (¿representación o lectura?). Parece que Heider difumina y borra deliberadamente la barrera entre la realidad y la ficción, para crear un extraño y escurridizo juego carnavalesco en el que ni los propios personajes saben discernir sus sentimientos sinceros y reales de los fingidos y soñados.

El resultado es una obra muy personal pensada como homenaje a una gran actriz, que al mismo tiempo tiene no poco de análisis de carácter y de estudio teatral y social.

Poco es lo que aprovecha de las versiones que supuestamente le sirvieron de modelo, aunque consigue establecer un fuerte vínculo con el mundo clásico en general, y con el mito de Fedra en particular, sobre todo en su versión euripídea.

⁶¹ Interpreto el hecho de que estas alusiones y comparaciones se hagan sola y exclusivamente en las acotaciones como el indicio y la prueba definitivos de que Heider concibió su obra sobre todo para la lectura, y no para la representación teatral.

CAPÍTULO X

BERNARD VON BRENTANO: *PHÄDRA* (1939)

X.1. BERNARD VON BRENTANO: VIDA Y OBRA

X.1.1. LA VIDA DEL AUTOR Y SUS ESCRITOS¹

Bernard von Brentano di Tremezzo nació el 15 de octubre de 1901 en la ciudad alemana de Offenbach, cuarto de los cinco hijos de Otto Rudolf y Lilla Beata. Tanto su padre como su madre pertenecían a la familia de los Brentano², siendo su madre una nieta de Franz Brentano, hermano de padre de los famosos poetas románticos Clemens y Bettina³. Otto Rudolf era abogado y tomó parte activa en la vida política regional y nacional. En el trato con sus hijos se mostró severo, estricto e inflexible. Lilla Beata se caracterizó por su inusual formación intelectual y cultural. No obstante, desaprobó las aficiones literarias de su hijo Bernard, que consideró como materialistas y contrarias a la religión, obligándolo a ocultar sus lecturas durante los años de su juventud.

Una vez terminada la educación secundaria (1920), von Brentano estudió en las universidades de Friburgo de Brisgovia, Múnich y Fráncfort/Meno. Durante esos años realizó también sus primeros viajes al extranjero, concretamente a Italia. En 1922 se casó con Marie Elisabeth von Esebeck, de la que se divorció poco tiempo después. Advertiré que no he podido encontrar indicios ni pruebas concluyentes para las supuestas inclinaciones homosexuales de von Brentano que apunta Hergemöller⁴.

En 1922 ó 23 von Brentano se trasladó a Berlín. Las primeras obras que publicó fueron dos colecciones líricas: *Gedichte (Poemas, 1923)*⁵ y *Gedichte an Ophelia (Poemas para Ofelia, 1925)*⁶, y una comedia: *Geld (Dinero, 1924)*⁷. Los poemas son de corte lírico-romántico, y versan en torno al amor, la naturaleza y las estaciones del año.

¹ Para la vida y obra de Bernard von Brentano, cf. B. von Brentano, *Du Land der Liebe*, 1952 y también Hessler 1984, 1-76 y 287-298; Goldmann 1992, 7-24 y 99-145; Hessler 2000; Hergemöller 2001, 148 b-150 a: "Brentano, Bernard von".

² Para la familia de los von Brentano y sus miembros más sobresalientes, cf. Heidenreich 2000.

³ Franz era hijo de Peter Anton Brentano y su primera mujer Maria Walburga Brentano-Gnosso. Clemens y Bettina eran fruto de su segundo matrimonio con Maximiliano von La Roche. Cf. Hessler 1984, 5.

⁴ Cf. Hergemöller 2001, 149 a y b. Hergemöller basa su hipótesis en los amores homosexuales del personaje Leopold Chindler de la novela *Theodor Chindler* (que indudablemente presenta algunos rasgos autobiográficos) y en las relaciones de von Brentano con Thomas y Klaus Mann y con Manuel Gasser.

⁵ *Gedichte*, Friburgo, Urban, 1923.

⁶ *Gedichte an Ophelia*, Paderborn, Schönigh, 1925.

⁷ *Geld*, Friburgo, Urban, 1924. El estreno tuvo lugar en 1927 en Darmstadt.

Encontramos también impresiones de viajes y excursiones del poeta, con logradas descripciones paisajísticas. El diario *Darmstädter Tagblatt* comentó: “Podemos esperar que el fuerte talento de Brentano en lo sucesivo dé lugar a otras creaciones poéticas de gran valor”⁸. La comedia *Geld* se hace eco de la situación difícil y peligrosa del individuo en la sociedad moderna.

En la primavera de 1925, su amigo Joseph Roth le ofreció a von Brentano la posibilidad de ocupar su puesto en la redacción berlinesa del diario *Frankfurter Zeitung*. La propuesta tuvo una motivación doble, pues, por un lado, Roth deseaba retirarse de la actividad periodística, y por otro, quería seguir y dirigir el desarrollo literario del talentoso von Brentano. Durante varios años trató de inculcarle sus propios gustos e ideales estético-literarios, mas chocó con la fuerte personalidad del joven autor.

Con respecto al carácter de nuestro autor apuntaré que éste se solía mostrar vacilante y agresivo en el trato personal, que recibió de mala manera cualquier tipo de crítica y que apenas se mostró dispuesto a hacer compromisos o concesiones. Dotado de una fuerte dosis de autoestima y de egocentrismo, pensó que podría prescindir de la ayuda, los consejos y la amistad de los demás, a la vez que se creyó en el derecho de provocar e insultar a diestra y siniestra. Una y otra vez, estos rasgos causaron la ruptura o el enfriamiento de sus amistades, a menudo obstaculizaron también su aceptación en los círculos sociales y los salones literarios.

Durante los años 1925-1930, von Brentano escribió más de cien artículos para el diario *Frankfurter Zeitung*, sobre todo críticas literarias y cinematográficas, así como retratos y reflexiones acerca de la sociedad y de sucesos socio-políticos contemporáneos en Berlín⁹. No faltaron algunos ensayos de teoría literaria, centrados en la poesía y la novela y en la figura y función del escritor en la sociedad moderna. Su trabajo para la *Frankfurter Zeitung* le proporcionó a von Brentano no solo la tan necesaria estabilidad económica, sino que le permitió también hacer una serie de viajes al extranjero. Visitó Praga y Viena (1926), Lituania y Polonia (1927), París (1928) e Inglaterra (1929), convirtiendo sus vivencias e impresiones en un ingente número de artículos y reportajes. En 1929, von Brentano contrajo matrimonio con Margot Gerlach y publicó su estudio *Über den Ernst des Lebens (Sobre la seriedad de la vida, 1929)*¹⁰, en el que presenta y analiza las cartas privadas de jóvenes soldados caídos durante la primera Guerra

⁸ *Darmstädter Tagblatt*, cita en *Geld*, 1924, 92.

⁹ Los títulos y las referencias exactas de sus contribuciones a la *Frankfurter Zeitung* pueden consultarse en Hessler 1984, 289-296.

¹⁰ *Über den Ernst des Lebens*, Berlín, Rowohlt, 1929.

Mundial. El año siguiente publicó *Kapitalismus und schöne Literatur* (*Capitalismo y Bellas Letras*, 1930)¹¹, una colección de reseñas y ensayos, mitad crítica literaria, mitad tratado socio-político, previamente publicados en la *Frankfurter Zeitung*.

Durante esa época, von Brentano apoyó la política de la extrema izquierda, aunque no se ha confirmado su pretendida afiliación a la *Kommunistische Partei*. Su postura política, junto a otros factores, motivó la ruptura con Roth y con la *Frankfurter Zeitung* en 1930. Escribió entonces para el *Berliner Tageblatt* y realizó dos viajes a Moscú (1930 y 1932). El ambiente en la capital rusa, marcado por el control estatal, la opresión, la violencia, el terror, el miedo y la corrupción, causaron honda impresión en el joven escritor, a la vez que le obligaron a replantearse su postura política. Adoptó una postura personal propia, sin identificarse con ningún partido político concreto.

A partir de 1928, von Brentano mantuvo un estrecho contacto con el escritor Bertolt Brecht. Al igual que Roth, también Brecht trató de influir en el desarrollo literario de von Brentano y tuvo que desistir en su intento debido al fuerte y terco carácter de su colega. Otros amigos escritores de esa época fueron Kurt Kläber y Hermann Hesse, mas la difícil personalidad de von Brentano, así como las dificultades impuestas por el exilio al que todos ellos pronto se vieron obligados, pusieron no pocos obstáculos a estas relaciones.

En 1932, von Brentano publicó una serie de reportajes bajo el título *Der Beginn der Barbarei in Deutschland* (*El comienzo de la barbarie en Alemania*, 1932)¹², en los que se hace eco de distintos problemas sociales (desempleo, luchas salariales, condiciones laborales, etc.) y políticos (propaganda, agitación, etc.)¹³.

Tan solo dos meses después de la toma del poder por parte de los nacionalsocialistas (en marzo de 1933), von Brentano y su familia abandonaron Berlín¹⁴. El último libro de nuestro autor había sido confiscado y otros escritos suyos figuraban en la “lista negra” de las lecturas prohibidas. Por ello, al autor, le parecía peligroso permanecer por más tiempo en la capital, por lo que emigró a Suiza (Zúrich), pasando por el sur de Alemania (Múnich) y Austria (Innsbruck y Viena).

A pesar de las dificultades propias de los escritores exiliados (desarraigo cultural, social y político, estrecheces económicos, aislamiento y falta de comunicación

¹¹ *Kapitalismus und schöne Literatur*, Berlín, Rowohlt, 1930.

¹² *Der Beginn der Barbarei in Deutschland*, Berlín, Rowohlt, 1932.

¹³ Veinte años más tarde comenta von Brentano: “Ich schätze das Buch heute nicht mehr, es ist schlecht geschrieben, und ich bin froh, daß es vergriffen ist” (*Du Land der Liebe*, 1952, 113).

¹⁴ Para la literatura durante el Tercer Reich y la Segunda Guerra Mundial, tanto en Alemania como, y sobre todo, en el exilio, cf. Roetzer – Siguan 1992, II 493 s.; Hernández – Maldonado 2003, 206-219.

con la patria, necesidad de búsqueda de nuevos editores, falta de contacto con otros autores, etc.), von Brentano consiguió con relativa rapidez asegurarse una cierta estabilidad económica. Pronto empezó a escribir de forma regular críticas teatrales para la revista *Weltwoche* y artículos para otros periódicos suizos: *Neue Zürcher Zeitung*, *Neue Schweizer Rundschau*, *Tat* y *Nationalzeitung*. La ciudad de Zúrich le proporcionó no solo vastos fondos bibliotecarios, imprescindibles para su trabajo, sino también múltiples círculos y salones literarios cuyos miembros aumentaron notablemente con la llegada de los nuevos emigrados. En agosto de 1933 nació su primer hijo y en 1934 la familia se instaló en Küsnacht, cerca de Zúrich. Allí nació su segundo hijo en 1935.

Los primeros años en Küsnacht estuvieron marcados por la amistad con Thomas Mann, que vivía cerca de los Brentano¹⁵. A pesar de las diferencias en sus juicios e ideales literarios, se estableció una sincera y cálida amistad entre Mann y von Brentano. Su relación experimentó un duro golpe cuando Mann aceptó la nacionalidad checa (1936), una decisión incomprensible, reprobable e imperdonable para el gran patriota von Brentano. Mantuvieron el contacto hasta que Mann abandonó Suiza (1938).

En el ámbito literario, von Brentano fue uno de los cinco autores, junto al francés Jean-Paul Samson, los suizos Rudolf Jakob Humm y Fritz Brupbacher y el italiano Ignacio Silone, que formaron la *Ecole de Zurich*. Se trata de un grupo de autores muy diferentes con respecto a sus nacionalidades y sus programas literarios cuyas obras, no obstante, ofrecen no pocas similitudes en sus intenciones y objetivos literarios y políticos.

La primera obra que publicó en el exilio fue una colección de tres relatos breves: *Berliner Novellen (Relatos berlineses, 1934)*¹⁶. Se trata de tres pequeñas historias que de un modo directo y desgarrador exponen los defectos de la sociedad contemporánea: reparto injusto de los medios económicos y la extrema pobreza que de ello resulta para gran parte de la población; instituciones sociales insuficientes que no logran paliar el daño; un aparato burocrático excesivo y lento; la pérdida de los valores humanos debida a la nueva situación socio-política; etc.

Durante su exilio en Suiza, que duraría catorce años, von Brentano escribió sobre todo novelas de corte realista, ambientadas en torno a los años 20. En 1936

¹⁵ Para su relación con Thomas Mann, cf. *Du Land der Liebe*, pp. 21-44.

¹⁶ *Berliner Novellen*, Zúrich, Oprecht & Helbling, 1934. 2ª edición: Fráncfort/Meno, Suhrkamp, 1979.

publicó la novela socio-política *Theodor Chindler* (1936)¹⁷, concebida como primera parte de una trilogía titulada *Roman einer deutschen Familie* (*Novela de una familia alemana*)¹⁸. Le sigue la novela *Prozeß ohne Richter* (*Proceso sin juez*, 1937)¹⁹, que narra la destrucción del individuo por parte de un régimen totalitario.

La novela *Die ewigen Gefühle* (*Los sentimientos eternos*, 1939)²⁰, mitad novela de amor, mitad novela política, presenta la sociedad contemporánea, en la que se están perdiendo valores como el amor, la fidelidad, la confianza o la sinceridad. El resultado son el aislamiento y la desorientación del individuo, que se aleja de quienes le rodean, a la vez que pierde el contacto con su propia personalidad. La obra obtuvo el *Internationalen Länderpreis für das beste europäische Buch* (Londres, 1939). En 1939, von Brentano publicó también la que sería su única tragedia: *Phädra*²¹, aunque debemos pensar que su elaboración había tenido lugar algún tiempo antes.

La única obra que escribió durante la Segunda Guerra Mundial fue una colección de impresiones y reflexiones personales en torno a la literatura y la filosofía, entremezcladas con citas e ideas de grandes filósofos (Sócrates, Voltaire, Winckelmann, Curtius, Nietzsche, Schopenhauer, Leibniz, etc.) y escritores (Corneille, Goethe, Schiller, Clemens von Brentano, Bettina von Armin, Rilke, Eurípides, Shakespeare, Aristófanes, etc.): *Tagebuch mit Büchern* (*Diario con libros*, 1943)²². La segunda parte de esta colección salió en 1947: *Streifzüge* (*Excursiones*)²³. Aunque en ambos volúmenes son muy escasos los datos autobiográficos que encontramos, podemos entrever las preferencias, opiniones e ideales literarios, estéticos e ideológicos del autor.

Terminada la guerra, von Brentano publicó la novela *Franziska Scheler* (1945)²⁴, que constituye la segunda parte de la trilogía iniciada en 1936. La última novela que publicó en el exilio fue *Die Schwestern Usedom* (*Las hermanas Usedom*,

¹⁷ *Theodor Chindler*, Zürich, Oprecht, 1936. Conoció varias reediciones: en 1945 (Zürich, Atlantis), 1951 (Wiesbaden, Limes), 1953 (Reinbek, rororo), 1960 (Fráncfort/Meno, Büchergilde Gutenberg), 1979 (Fráncfort/Meno, Insel) y 1983 (Fráncfort/Meno, Suhrkamp).

¹⁸ En 1945, von Brentano publicó la segunda parte de la trilogía (*Franziska Scheler*). No llegó a escribir la tercera parte.

¹⁹ *Prozeß ohne Richter*, Ámsterdam, Querido, 1937. Reediciones en 1947 (Zürich, Posen y Wiesbaden, Limes), 1978 (Fráncfort/Meno, Suhrkamp).

²⁰ *Die ewigen Gefühle*, Ámsterdam, Querido, 1939. Reediciones en 1947 (Zürich, Posen), 1949 (Wiesbaden, Limes), 1983 (Fráncfort/Meno, Suhrkamp).

²¹ *Phädra*, Zürich, Oprecht 1939. Reeditada en 1948 (Wiesbaden, Limes).

²² *Tagebuch mit Büchern*, Zürich, Atlantis, 1943.

²³ *Streifzüge*, Zürich, Classen, 1947.

²⁴ *Franziska Scheler*, Zurich, Atlantis, 1945.

1948)²⁵. A pesar del éxito que obtuvieron sus libros en Suiza y en otros países europeos, von Brentano se dolió sobremanera de que éstos no pudieran ser leídos en su patria.

Durante su exilio suizo, von Brentano intentó remediar y soslayar la falta de contacto con la sociedad contemporánea alemana centrando su atención en personajes importantes de la historia intelectual del país. Surgieron de este modo unos tratados biográficos que se caracterizan por una documentación exhaustiva y rigurosa, a pesar de las trabas que la guerra imponía al intercambio bibliotecario, redactadas en un estilo ameno, fluido y directo, cercano al género novelístico. Von Brentano no se conformó con relatar la vida de los biografiados, sino que creó vivas imágenes de sus épocas, así como de la gente que les rodearon. Su primer trabajo se ocupa de un autor romántico: *August Wilhelm Schlegel. Geschichte eines romantischen Geistes (August Wilhelm Schlegel. Historia de un espíritu romántico, 1943)*²⁶. Hermann Hesse lo considera “el mejor libro del año”²⁷. Les siguieron dos obras en las que von Brentano examinó la relación entre hombres y mujeres en los siglos XVII y XVIII, prestando especial atención a los personajes femeninos: *Goethe und Marianne von Willemer. Die Geschichte einer Liebe (Goethe y Marianne von Willemer. La historia de un amor)*²⁸ y *Sophie Charlotte und Dankelmann. Eine preußische Historie (Sophie Charlotte y Dankelmann. Una historia prusiana, 1949)*²⁹. Compuso también ensayos sobre tres importantes prelados alemanes de los siglos XVIII y XIX, que aparecerían de forma póstuma bajo el título *Die drei Prälaten (Los tres prelados, 1974)*³⁰. En 1946, von Brentano experimentó con un nuevo género literario: un relato en prosa rimada, titulado *Das unerforschliche Gefecht. Erzählung in Versen (El combate inescrutable. Narración en verso)*³¹. La versión definitiva data de 1949 y lleva el título *Martha und Maria*³².

En Küsnacht, von Brentano preparó también las ediciones de dos grandes poetas alemanes: *Die schönsten Gedichte von Gottfried Keller (Los más bellos poemas de*

²⁵ *Die Schwestern Usedom*, Zúrich, Classen, 1948. La novela se reeditó poco después en Alemania (Wiesbaden, Limes, 1948).

²⁶ *August Wilhelm Schlegel. Geschichte eines romantischen Geistes*, Stuttgart, Cotta, 1943. Tuvo una segunda edición mejorada y ampliada en 1949. Reeditado en 1986 (Fráncfort/Meno, Insel).

²⁷ Cita en Hessler 1984, 56.

²⁸ *Goethe und Marianne von Willemer. Die Geschichte einer Liebe*, Zúrich, Classen, 1945. Reeditado en 1948 (Kassel, Harriet Schleber). Una segunda edición ampliada y mejorada aparece en 1961 en Wiesbaden (Limes) bajo el título *Daß ich eins und doppelt bin. Marianne von Willemer und Goethe*.

²⁹ *Sophie Charlotte und Dankelmann. Eine preußische Historie*, Wiesbaden, Limes, 1949.

³⁰ *Die drei Prälaten*, Wiesbaden, Limes, 1974.

³¹ *Das unerforschliche Gefecht. Erzählung in Versen*, Zúrich, Classen, 1946.

³² *Martha und Maria*, Wiesbaden, Limes, 1949.

Gottfried Keller, 1938)³³ y *Das Schönste von Matthias Claudius (Lo más bello de Matthias Claudius, 1945)*³⁴.

Si el carácter de von Brentano ya en Berlín había sido difícil, sus rasgos negativos se vieron agravados en el exilio y pronto le llevaron a una posición algo apartada o incluso aislada dentro de los círculos sociales y literarios. A ello se añadieron sus controvertidas ideas políticas y sociales que no fueron bien aceptadas ni interpretadas por sus amigos y conocidos. Von Brentano no trató de ocultar su gran orgullo nacional alemán, y muchos lo tomaron por nacionalsocialista. En 1945, Manuel Gasser, que había sido amigo íntimo y compañero de trabajo de von Brentano, lo atacó en un artículo en el semanal *Weltwoche*, llamándolo antisemita y acusándolo de simpatizar con el régimen nazi. Von Brentano no dudó en demandar a su difamador y, a pesar de las dificultades que encerró semejante empresa para un exiliado alemán en la posguerra, ganó el proceso, que se celebró en marzo de 1947 ante la cámara de jurados de Winterthur. Se demostró la falsedad de las palabras de Gasser, a la vez que se descubrió su militancia en el partido “Die Front”, grupo suizo de la NSDAP³⁵.

Durante su exilio, von Brentano pudo realizar tres viajes a su patria alemana, el último de ellos en otoño de 1947 para asistir al estreno de su tragedia *Phädra*.

En 1949, la familia de von Brentano volvió a Alemania y se instaló en Wiesbaden. A pesar de que von Brentano fue nombrado miembro de la Academia Alemana para Lengua y Poesía y fue condecorado con la *Medalla Goethe*, y a pesar de que se reeditaron en Alemania la mayoría de sus libros, publicados anteriormente en Suiza³⁶, no consiguió entre sus compatriotas el éxito y la fama que tanto deseaba.

En 1952 publicó su autobiografía *Du Land der Liebe. Bericht von Abschied und Heimkehr eines Deutschen (Tú, país del amor. Informe de la despedida y el regreso de un alemán)*³⁷, en la que narra los acontecimientos más importantes de su vida, desde la

³³ *Die schönsten Gedichte von Gottfried Keller*. Edición de Bernard von Brentano y Manuel Gasser, Zürich, Manuel, 1938. El poeta suizo Gottfried Keller (1819-1890) compuso no solo poemas de corte clásico-romántico sino también, y sobre todo, de gran carga socio-política.

³⁴ *Das Schönste von Matthias Claudius*, Zürich, Classen, 1945. La obra del poeta romántico Matthias Claudius (1740-1815) se caracteriza por su gran carga nacionalista y patriótica.

³⁵ Para el proceso (comienzo, desarrollo, dificultades, importancia, testimonios y pruebas, veredicto, etc.), cf. *Du Land der Liebe*, pp. 170-181 (cap. 11: “Die Beleidigung”) y pp. 188-206 (cap. 13: “Der Prozeß”).

³⁶ *Prozeß ohne Richter* 1947; *Die Schwestern Usedom* 1948; *Phädra* 1948; *Goethe und Marianne von Willemer* 1948; *August Wilhelm Schlegel* 1949; *Martha und Maria (=Das unerforschliche Gefecht)* 1949; *Die ewigen Gefühle* 1949; *Theodor Chindler* 1951 y 1953.

³⁷ *Du Land der Liebe. Bericht von Abschied und Heimkehr eines Deutschen*, Tubinga/Stuttgart, Wunderlich, 1952.

infancia hasta el regreso del exilio. A comienzos de los años 60 revisó, mejoró y amplió su obra biográfica *Goethe und Marianne von Willemer* y la volvió a publicar bajo el título *Daß ich eins und doppelt bin. Marianne von Willemer und Goethe* (1961). En 1962 publicó *Schöne Literatur und öffentliche Meinung* (1962)³⁸, una colección de ensayos de crítica y teoría literarias, pensada como una continuación o actualización de la colección *Kapitalismus und schöne Literatur* de 1930.

Los años posteriores a su regreso estuvieron marcados por una larga enfermedad³⁹, que ya se había manifestado en Küsnacht⁴⁰. Sabemos que aún tenía en mente varios proyectos literarios⁴¹, cuya realización fue impedida por el lento, pero implacable avance de su dolencia. También sus actividades y contactos sociales se vieron afectados por su enfermedad, conduciendo al progresivo aislamiento, abandono y olvido del autor. Von Brentano murió el 29 de diciembre de 1964 en Wiesbaden.

De forma póstuma se publicaron tres relatos breves (*Erzählungen*, 1965)⁴² y el volumen *Wo in Europa ist Berlin? Bilder aus den zwanziger Jahren* (*Dentro de Europa, ¿dónde está Berlín? Imágenes de los años 20*, 1981)⁴³ y una colección de artículos periodísticos, escritos en 1926 y preparados para su edición en 1928. Estos textos proporcionan un retrato contemporáneo de la vida en la capital alemana durante la Entreguerra, y actualmente poseen gran valor histórico.

Las adaptaciones fílmicas de las novelas *Theodor Chindler* (1979) y *Die ewigen Gefühle* (1982/83), junto a la teatral del relato *Rudi* (1979), lograron rescatar del olvido a von Brentano y su obra y originaron la reedición de varias de sus obras⁴⁴.

X.1.2. ALGUNAS OBSERVACIONES ACERCA DE LA PRODUCCIÓN LITERARIA DE VON BRENTANO

Géneros literarios y temática: Von Brentano fue un autor sumamente prolífico, cuyas obras abarcan una gran variedad de campos literarios (lírica, drama, prosa rimada,

³⁸ *Schöne Literatur und öffentliche Meinung*, Wiesbaden, Limes, 1962.

³⁹ A pesar de mis esfuerzos me ha sido imposible averiguar la naturaleza de la enfermedad. Hessler 2000, 225 habla de un “fortschreitendes körperliches Leiden” (una enfermedad física progresiva).

⁴⁰ De hecho, una crisis o un brote de esa dolencia retrasó su regreso a Alemania, proyectado para 1948.

⁴¹ En el legado de von Brentano se encuentran los esbozos de varias obras inacabadas, entre ellas novelas, poemas líricos y dramas. Cf. Hessler 1984, 73.

⁴² *Erzählungen*, Darmstadt, Roether, 1965.

⁴³ *Wo in Europa ist Berlin? Bilder aus den zwanziger Jahren*, Fráncfort/Meno, Insel, 1981. Reeditado en 1987 (Fráncfort/Meno, Suhrkamp).

⁴⁴ *Prozeß ohne Richter* 1978; *Berliner Novellen* 1979; *Theodor Chindler* 1979 y 1983; *Die ewigen Gefühle* 1983; *August Wilhelm Schlegel* 1986. Se editaron por primera vez la colección biográfica *Die drei Prälaten* 1974 y la colección ensayística *Wo in Europa ist Berlin?* 1981.

ensayo, reportaje, novela, relato corto, novela-tratado histórico-biográfico, relato de viajes, autobiografía). Igual de variada es la relación de sus escritos con la realidad contemporánea, pues se ve fuertemente condicionada por los sucesos socio-políticos en Alemania. Mientras que en los años 20 von Brentano escribió libremente acerca de la situación actual del país (Nueva Objetividad), durante los años 30 y 40 apenas pudo aludir a sucesos contemporáneos, por un lado porque vivía apartado de los mismos, y por otro, y sobre todo, porque no estaba permitido tratar esos temas públicamente. Durante los últimos años de su vida, los temas de actualidad volvieron a entrar en su producción literaria.

Atendiendo al género y el contenido de sus obras, su producción literaria, se divide claramente en cuatro épocas, que se corresponden con las habitualmente establecidas por los manuales de Historia de la literatura⁴⁵:

1923-1925: Neorromanticismo: poemas líricos y una comedia. El joven autor hace sus primeras incursiones en el mundo literario de la mano de sus ilustres ancestros. Tanto sus poemas como su drama siguen muy de cerca los cánones románticos y decimonónicos.

1925-1932: Nueva objetividad: Von Brentano compone ensayos en los que trata la preocupante situación socio-política contemporánea en su país, con especial atención a la función y el valor de las Bellas Letras. Usa una prosa moderna y refinada.

1934-1948: Literatura de exilio: durante el exilio desplegó una grande y muy variada actividad literaria, que gira en torno a los siguientes campos:

- Novela: todas las novelas están concebidas, en mayor o menor grado, como críticas socio-políticas de la realidad contemporánea en Alemania. Ocasionalmente se añaden elementos amorosos o autobiográficos.
- Biografía: se evade de la preocupante y deprimente situación actual en el estudio de grandes personajes de los siglos XVIII y XIX.
- Colección de citas, teorías y reflexiones literarias y filosóficas.
- Edición de poetas políticamente afines.
- Cultivó asimismo el relato corto, el relato en prosa rimada y la tragedia.

1949-1962: von Brentano compuso una autobiografía y retomó el estilo ensayístico de los años 20 para tratar temas de la actualidad contemporánea.

⁴⁵ Cf. Goldmann 1992, 12 s. quien divide la obra de von Brentano en tres épocas: 1923-1925: poemas líricos y un drama; 1934-1948: en el exilio: relatos y novelas; 1929-1962: obras histórico-biográficas y contemporáneas de crítica socio-política.

Difusión y éxito: Desde los veinticuatro años von Brentano pudo mantener a su familia por medio de sus escritos, muchos de los cuales tuvieron varias reediciones. La cantidad y el renombre de las casas editoriales que publicaron sus libros confirman la calidad de los mismos, así como el interés constante que sus escritos lograron suscitar entre el público. También varios autores contemporáneos (Roth, Brecht, Hesse, Mann, etc.) dan fe de su gran talento literario.

Ahora bien, ni en vida ni después, von Brentano gozó de excesivo conocimiento ni fama, ni en Alemania ni en el extranjero. Opino que ello fue debido a una combinación de varias circunstancias adversas, entre las que destacan su ilustre nombre, su controvertido carácter, su juventud cuando tuvo que abandonar Alemania⁴⁶, la larga duración de su exilio y la larga y penosa enfermedad que marcó los últimos años de su vida y su temprana muerte.

X.2. LA TRAGEDIA *PHÄDRA* (1939) DE BERNARD VON BRENTANO

“Centenares de mujeres han yacido entre estos músculos estúpidos, y solo una falta, la que me amó” (Hypolit en *Phädra* de Bernard von Brentano).

La tragedia *Phädra* ocupa un lugar destacado, a la vez que aislado, dentro de la producción literaria de nuestro autor. Se trata de una obra “rara” o “única” no solo con respecto a su género literario (tragedia), sino también con respecto a su argumento. *Phädra* es la única obra de aparente temática clásica, ya que en su producción predominan los motivos y personajes tomados de las épocas romántica y contemporánea⁴⁷. Von Brentano se integra en la larga lista de autores exiliados, que lejos de su patria se ocupan por primera vez o con una intensidad y frecuencia nuevas de los temas clásicos⁴⁸. Advertiré que esta *Phädra*, más allá de ser un simple intento de recuperar y renovar un mito clásico, constituye una obra muy moderna y cargada de crítica social⁴⁹.

⁴⁶ Apuntaré que von Brentano no solo logró mantener la fama que ya se había ganado en Alemania, ya de por sí una empresa difícil para un autor exiliado, sino que incluso consiguió acrecentarla y asegurarla.

⁴⁷ No he podido averiguar nada acerca de la más que probable formación en lenguas clásicas de nuestro autor ni acerca de su actitud frente a la Antigüedad clásica.

⁴⁸ Cf. Riedel 2000, 261 y 305.

⁴⁹ Se trata de una tendencia común a la mayoría de los autores alemanes (con excepción de la Alemania oriental) durante la segunda mitad del siglo XX. Cf. Seidensticker 1991, 427-430.

X.2.1. AÑO DE COMPOSICIÓN, ESTRENO Y ÉXITO

Fecha de composición: En la autobiografía *Du Land der Liebe* leemos: “A finales de enero del 1938 viajé a Viena. Había compuesto un drama y quería hablar con la dirección del *Josephstädter Theater* acerca de su representación”⁵⁰. Teniendo en cuenta que *Phädra* es la única tragedia de von Brentano, que habían pasado más de diez años desde la publicación y el estreno de su comedia *Geld* y que *Phädra* sería editada inmediatamente después (en 1939⁵¹), considero que esta noticia se refiere a la obra que aquí nos interesa. El *terminus ante quem* para su elaboración sería, pues, enero de 1938⁵². De este modo, *Phädra* se intercala entre las novelas *Prozeß ohne Richter* (1937) y *Die ewigen Gefühle* (1939). De hecho, mientras que son pocos los puntos de contacto con la primera, abundan, en cambio, las similitudes temáticas con la segunda.

Estreno: El estreno de *Phädra* tuvo lugar en el *Hessischen Landestheater* en Darmstadt a finales de octubre de 1947. A este acontecimiento, al que pudo asistir personalmente, nuestro autor le dedica nada menos que un capítulo entero de su autobiografía: capítulo 17: “Phädra in Darmstadt”⁵³.

Éxito: La representación de *Phädra* fue del agrado no solo de nuestro autor sino también del público y de los críticos teatrales⁵⁴. De ello dan fe también las tres ediciones que se hicieron de la obra, la o las representaciones que siguieron a su estreno y las alabanzas de Thomas Mann a las que nuestro autor alude en su autobiografía⁵⁵.

X.2.2. RESUMEN DE LA TRAGEDIA

Acto I: [Una gran sala en la mansión de Theseus. De noche.] Se celebra una gran fiesta con motivo de una victoria de Hypolit, un joven y exitoso piloto de coches de carrera. Su victoria se ve ensombrecida por la muerte de su mejor rival, Lyssos, en un fatal accidente. Mientras Phädra, la anfitriona, conversa con Hypolit, Theseus, su marido, flirtea con Lyssa, su hermosa y joven hija adoptiva. Arsinoe, la hermana de

⁵⁰ *Du Land der Liebe*, 1952, 51: “Ende Januar 1938 fuhr ich nach Wien. Ich hatte ein Bühnenstück geschrieben und wollte mit der Direktion des Josephstädter Theaters über eine Aufführung reden”.

⁵¹ La tragedia había aparecido algún tiempo antes en la revista *Maß und Wert*. (Cf. *Du Land der Liebe*, 1952, 42).

⁵² De hecho, Gallardo 1973 data la obra en 1937. Puesto que la autora no indica las fuentes en que se basa, no puedo descartar que se trate de una simple errata o equívoco. Reid – Rohmann 1993 y Harrauer – Hunger 2008 fechan la primera edición de *Phädra* en 1939.

⁵³ *Du Land der Liebe*, 1952, 268-271.

⁵⁴ Para algunas recensiones de la obra literaria, de su estreno teatral y de sus representaciones posteriores (v. gr. 1952 en Wiesbaden), cf. Goldmann, 1992, 158 s. No me ha sido posible consultar los artículos citados, a excepción de los de Brock-Sulzer 1940 y Pollatschek 1947.

⁵⁵ Cf. *Du Land der Liebe*, 1952, 42: “später schätzte er [Th. Mann] besonders mein Schauspiel *Phädra*, das er in der Zeitschrift *Maß und Wert*, die er in Zürich herausgab, veröffentlicht hat”.

Phädra, se preocupa por el estado de salud de ésta, pues cree que está seriamente enferma (I 1). Después de la fiesta, Arsinoe busca a Phädra y comprueba que efectivamente tiene mucha fiebre. No obstante, Phädra le explica que no se trata de ninguna dolencia física: “Ay, Arsínoe, tengo un tipo de fiebre que no se debe a ninguna corriente de aire, ni puede ser curado por ningún médico del mundo, solo hay una persona capaz de hacerlo, y ni siquiera es médico”. Al punto confiesa la causa de su mal: “He olvidado a Theseus. [...] ¡Amo a Hipólito!” (I 2).

Acto II: [En casa de Theseus. A la mañana siguiente.] Hypolit se dispone a abandonar la casa antes de lo previsto, alegando que ha sido adelantada la próxima carrera. Durante la despedida, Phädra le declara su amor. Hypolit apenas muestra reacción alguna e insiste en su decisión de partir: “Si es verdad, deja que me vaya”. Pero entonces Alkibiades, el amigo y competidor de Hypolit que ha venido a recogerlo, se confiesa enamorado de Phädra. Al punto, Hypolit decide quedarse junto a ella (II 1).

Acto III: [Acaso el mismo escenario que en II. Quince días más tarde.] Hypolit y Lyssa conversa acerca del amor, y de la posibilidad o la conveniencia de amar en los tiempos que corren. Mientras que él se considera completamente incapaz de amar, ella no disimula lo que siente por él (III 1). Hypolit le explica a Phädra que nunca podrá amarla y lamenta haberle dado esperanzas. Se despiden para siempre (III 2).

Acto IV: [En los aposentos de Phädra. Inmediatamente después.] Phädra está muy afectada física y emocionalmente y anhela la muerte. Arsinoe no se aparta de su lado, pero Phädra logra quedarse a solas y toma unas pastillas. Se sienta junto a la ventana, pronuncia una sentida despedida del jardín y de Hypolit y muere (IV 1).

Acto V: [Por la noche, velando el cadáver de Phädra en el salón de ésta.] Arsinoe conoce por medio de Alkibiades el extraño y sospechoso comportamiento de Hypolit y decide vengar a su hermana. Traza un funesto plan para acabar con Theseus e Hypolit. Primero le hace llegar a Theseus por medio del médico la noticia de que Hypolit ha matado a Phädra. Simultáneamente, ella misma acusa personalmente al joven de haber cometido dicho crimen. Hypolit se defiende, por lo que Arsinoe idea una versión totalmente distinta: que Theseus ha matado a Phädra. En eso entra Theseus y es informado por Arsinoe de que Hypolit ha asesinado a Phädra. Aunque Lyssa les advierte de la falsedad de esas palabras, los dos hombres se enfrentan en una ardua lucha. Hypolit mata a Theseus. Lyssa trata de salvarlo, le confiesa su amor y le propone huir juntos. Pero Hypolit se entrega a la policía y será condenado a muerte. Se añaden unas palabras de Arsinoe, a modo de epílogo y dirigidas al público, acerca de las

dificultades de la vida y la virtud con la que los hombres se enfrentan a ellas: “*Pero ellos han vivido y ahora descansan sobre sus hazañas. Por eso guardad silencio y tened cuidado en su presencia, porque la vida supone mucho, y el difícil camino que cada uno de nosotros ha de recorrer está lleno de tantas fatigas, que tenemos que ser alabados por ello. Haber vivido es tremendo*” (V 1).

X.2.3. LA TRAGEDIA *PHÄDRA* DE VON BRENTANO Y OTRAS VERSIONES DEL MITO DE FEDRA

Son múltiples los paralelos y alusiones a otras *Fedras* anteriores que se detectan en esta pieza y conjeturo que von Brentano conocía las versiones de Eurípides, Ovidio, Séneca, Racine, D’Annunzio y, probablemente, también la de Unamuno⁵⁶. De hecho, sabemos que von Brentano fue un lector apasionado y que sus lecturas a menudo constituyeron el punto de partida para sus propias creaciones literarias⁵⁷.

ESTRUCTURA

Es llamativo que ya en la primera escena, Phädra e Hypolit aparecen juntos. El joven lleva ya dos meses en casa de sus anfitriones, y su trato con Phädra se caracteriza por un gran entendimiento mutuo y una gran complicidad así como por un cierto cariño. A esta presentación le siguen algunos de los elementos más importantes y habituales de la trama, dispuestas en el orden convencional: enfermedad de Phädra, confesión ante su confidente, declaración ante el joven y rechazo por este. Llegado a ese punto, von Brentano abre un paréntesis que comprende un espacio de tiempo de quince días. Durante ese tiempo, Hypolit se queda junto a Phädra, tratando en vano de sentir algo más que simple amistad por ella. Cuando descubre el fracaso de su intento, definitivamente quiere abandonar su casa. Se retoma la narración principal, según la conocemos por la tragedia euripídea y también por la de Marbach (y Lipiner). Phädra, física y anímicamente destrozada por la negativa del joven, se suicida. El quinto acto contiene el final de la tragedia: Theseus muere a manos de Hypolit, Hypolit es detenido por la policía y también morirá. Se trata de un desenlace completamente nuevo en la

⁵⁶ Resulta incierto si von Brentano conocía las versiones alemanas anteriores del mito (Schopenhauer, Marbach, Conrad, von Meysenbug, Lipiner, Limbach, Heider). Ahora bien, considero probable su conocimiento de la *Phädra in Basel* de Heider debido a la cercanía geográfica y temporal.

⁵⁷ Cf. Hessler 1984, 223: “Brentano selbst nennt immer wieder das Lektüreerlebnis als Auslöser für die eigene Literaturproduktion”.

literatura alemana, en la que previamente se da la versión inversa, esto es, el asesinato de Hippolyt por parte de su padre, que, a su vez, es matado por Phädra (Limbach).

La eterna historia es contada de un modo convencional, rápido y sin apenas desviaciones o añadidos, aparte de las palabras de Alkibiades y la decisión de Hypolit de quedarse junto a Phädra, el intento del joven de amarla y el final atípico.

ASPECTOS FORMALES

Título: Como ya tantos otros autores (Séneca, Racine, Conrad, D'Annunzio, Limbach, Unamuno, Heider), von Brentano elige el nombre de la madrastra como título de su tragedia. Ahora bien, el protagonismo de la heroína no es tan acusado como en otras versiones, ya que también el personaje de Hypolit recibe un desarrollo amplio y detallado. Aparece en la primera escena bailando con Phädra, protagoniza un espectacular cambio de actitud en el acto III y mata a Theseus en V. El difícil carácter del joven es hábilmente trazado y elaborado, pero casan mal con su personaje las largas reflexiones psicológicas y filosóficas que el autor una y otra vez pone en boca de Hypolit, tratando de conferirle una importancia más allá de ser mero deuteragonista.

Lugar y época: A diferencia de los autores decimonónicos (Marbach, Conrad, Lipiner) y de Limbach no ambienta su pieza en la Grecia clásica sino que, al igual que Unamuno y Heider, la traslada al mundo moderno y contemporáneo. Indica que “la acción tiene lugar en casa de Theseus y en una gran ciudad”⁵⁸, sin que podamos precisar el lugar o el año concretos⁵⁹.

Observaré también que no se mantienen las unidades clásicas de lugar (los actos tienen lugar en diferentes estancias de la mansión de Theseus) ni de tiempo (la acción abarca más de dos semanas). Ya autores como Conrad, Lipiner, D'Annunzio y Limbach se habían desprendido de esas premisas clásicas.

Acotaciones: Las instrucciones que von Brentano da acerca de la disposición del escenario, los movimientos, los gestos, la mímica y el tono de voz de sus personajes reciben un desarrollo amplio y detallado. La frecuencia, el contenido y el grado de precisión de sus indicaciones son parecidos a los de las piezas de Conrad y Heider y deben ser entendidos como síntoma de que la tragedia fue concebida no solo para la representación sino también para la lectura.

⁵⁸ *Phädra*, 1948, p. 5.

⁵⁹ Tal vez la obra esté ambientada en 1928, cf. *infra*. Acerca del lugar y la época de la trama observa Pollatschek 1947: “Freilich ist der Schauplatz nicht die Gegenwart kriegsbetroffener oder bedrohter Länder, vielmehr mag man an frühere, noch nicht krisenhaft durchrüttelte Zeiten denken”.

Personajes: El reparto de los personajes presenta no pocas particularidades llamativas. Se mantienen los nombres habituales para la tríada protagonista, aunque se observa una ortografía inusual e incorrecta del nombre del joven: Hypolit⁶⁰. El marido de Phädra se llama Theseus XXVIII, sin que haya podido averiguar con certeza a qué se refiere el ordinal 28. Apuntaré que el relato *Von der Armut der reichen Leute (De la pobreza de los ricos, 1934*⁶¹) previamente (1929) había aparecido bajo el título *La muchacha 1928*, indicando el año en el que tenía lugar la supuesta acción.

La protagonista femenina aparece acompañada de su hermana Arsinoe, un personaje femenino inspirado en la Ariadna clásica y que aquí asume los papeles de la nodriza-confidente de Séneca, Racine⁶² y Marbach. Su presencia e importancia en el quinto y último acto, sin embargo, sobrepasan con mucho la función de este personaje en las versiones anteriores.

El protagonista masculino se llama Hypolit y es el hijo de un amigo de Theseus. No es hijo biológico de Theseus, sino que se trata de un joven que – por una amistad previa de su familia con Theseus, así como por sus propios méritos – se ha convertido en un amigo de la casa. Acerca de él asegura Theseus: “*La hermosa victoria de Hypolit alegra toda mi casa. Estoy muy contento de haberlo invitado. Por mí podría quedarse para siempre*” (I 1) y también: “*siento mucho afecto por Hypolit, al igual que por su padre al que también tenía mucho cariño*” (III 2). En este sentido, esta Phädra se ajusta más bien a los mitos de Belerofontes y Peleo⁶³, aunque su desarrollo concreto (basta con mencionar el carácter de Hypolit y su desgracia final)⁶⁴ y, sobre todo, el título indican clara e inequívocamente su modelo y argumento principales.

Al igual que su madrastra, también Hipólito suele aparecer acompañado por otro personaje masculino que funciona como amigo, consejero o confidente suyo (Eurípides, Séneca, Racine, Marbach, Lipiner, Limbach). Mientras que éstos solían advertirle en vano de que debería rendirle homenaje a la diosa del amor (Eurípides, Séneca, Racine, Marbach), acompañarlo en su destino una vez desterrado (Eurípides, Séneca, Racine, Marbach, Lipiner) o incluso sentir algo más que amistad por él (Marbach, Lipiner), las

⁶⁰ Acerca de esta ortografía comenta Brock-Sulzer 1940, 76: “Sein Name ist zu einem der Zunge, wenn auch nicht dem philologischen Gewissen, eingängigeren Hypolit geworden”.

⁶¹ Publicado en *Berliner Novellen*, Zúrich, Oprecht & Helbling, 1934.

⁶² Cf. Pollatschek 1947: “Arsinoe, die Schwester und “Vertraute”, im Sinne der französischen Tragödie”.

⁶³ Para los mitos de Belerofontes y Peleo, cf. I.1. El mito de Fedra: orígenes y relatos afines.

⁶⁴ A diferencia de este Hypolit, Belerofontes y Peleo eran dos hombres rectos, honestos y moralmente intachables que al final lograron triunfar sobre la perversidad de sus anfitrionas.

palabras de Alkibiades tendrán particular importancia para la reacción de Hypolit después de la declaración de Phädra.

Teukros y Menoikos, los hijos de Phädra y Theseus, que en las versiones clásicas se llaman Acamante y Demofonte⁶⁵, apenas tienen función a lo largo de la pieza. Aparecen en la primera escena y vuelven a salir al final de la pieza, durante el monólogo de Arsinoe, acaso para darle más dramatismo a sus palabras y a los sucesos anteriores. A pesar de su presencia física en el escenario, ajena a las versiones clásicas y nueva también en las versiones alemanas, se observa una disminución de su valor y función dentro de la tragedia. Frente a la gran importancia que tienen sus hijos para las Fedras de Eurípides, Séneca y Racine, esta Phädra alemana proclama abiertamente que ahora hay cuestiones más importantes para ella y que en absoluto se preocupa por el futuro de sus hijos⁶⁶.

En casa de Theseus vive también Lyssa, una bella joven de diecisiete años a la que Theseus acogió cuando aún era una recién nacida y que ha sido criada y educada como una hija de la casa. Con respecto a su papel dentro de la trama, Lyssa desempeña una función doble. Por un lado viene a demostrar el distanciamiento entre Phädra y su marido (Theseus muestra abiertamente su interés por la joven y ello en absoluto le disgusta a Phädra), por otro lado motiva la despedida definitiva de Hypolit de Phädra (el joven debe reconocer que nunca podrá amarla, como tampoco nunca podrá amar a Lyssa). Su personaje guarda, así pues, un cierto paralelo con las Aricias de Racine y Conrad (tragedia), que rivalizan con Fedra en el amor del joven⁶⁷. No obstante, los celos, que tanta importancia tienen en las obras de Racine y Conrad, son un sentimiento desconocido para esta Phädra moderna que incluso desea una relación amorosa entre Theseus y su hija adoptiva: *“Ella es hermosa. Tiene labios carnosos, sus pechos parecen firmes, ¡ojalá se la llevara a su cama!”* (I 2).

La figura del médico apenas tiene importancia para el desarrollo de la pieza. Como veremos a continuación, este personaje, que no tiene antecedentes clásicos ni alemanes, tal vez está tomado de la *Fedra* de Unamuno, cuyas huellas se dejan rastrear a lo largo de toda la pieza.

⁶⁵ Cf. Diod. IV 62, 1; Apollod. epit. I 18.

⁶⁶ Cf. las afirmaciones de Phädra en I 2: *“Man wird ihnen sagen, ich sei schuldig und ihre unerfahrenen Herzen verwirren, aber eines Tages werden sie erfahren, daß es nicht meine Schuld war, daß ich schuldig wurde”*. Y IV 1: *“Ich liebte meine Kinder wie mich selbst. Dann kam Hypolit und ich habe ihn mehr geliebt als mich selbst”*.

⁶⁷ Además, al igual que las Aricias de Racine y de Conrad (tragedia), Lyssa trata de proteger y salvar a su amado después de la desgracia, esto es, la maldición por parte de Teseo en las dos tragedias anteriores, el asesinato de Theseus, en esta. Pero Hypolit rechaza su ayuda y se entrega voluntariamente a la policía.

No deja de ser significativo que en esta pieza alemana se indiquen explícitamente las edades de los personajes: Theseus tiene cincuenta años, Phädra treintaiocho e Hypolit treinta. Arsinoe es descrita como “su hermana mayor, sin belleza” (I 1). Lyssa tiene diecisiete años y los hijos de Phädra, quince y dieciséis.

ELEMENTOS COMUNES A OTRAS VERSIONES

La enfermedad de Phädra y su confesión ante su confidente: La enfermedad que Phädra padece al principio de la pieza (I 1 y 2) y que motiva la confesión de su amor ante su nodriza-confidente aparece también en Eurípides, Racine y Marbach. También la primera reacción de Arsinoe y la evolución de su actitud son parecidas a las de sus predecesoras: se escandaliza y horroriza y trata de disuadir a Phädra de su pasión. Pero tan pronto como entiende que eso no es posible, se ofrece a ayudarla (así también en Eurípides, Séneca, Racine, Marbach y Unamuno): “*Te he prometido mi ayuda y te la voy a dar toda, pero no me obligues a aprobar lo que haces. No puedo hacerlo*” (I 2).

Phädra sufre un nuevo ataque de su mal físico después de perder definitivamente a Hypolit. También las madrastras de Séneca (vv. 864-958), Racine (III 4) y Unamuno (I 8, I 9, II 4, II 8), una vez rechazadas por Hipólito, se presentan ante sus maridos en un estado de fuerte confusión mental y debilidad física.

La declaración de su amor: Al igual que en tantas otras versiones de su mito (Séneca, Racine, Conrad, D’Annunzio, Lipiner, Limbach y Unamuno), Phädra misma le descubre sus sentimientos al joven. Revela su secreto larga y celosamente guardado cuando el joven anuncia su partida y ella teme perderlo para siempre.

La relación anterior de Phädra e Hypolit: Para esa partida, Hypolit alega obligaciones laborales, mas confiesa ante su amigo Alkibiades que en realidad ya no se siente cómodo en casa de Theseus (V 1). Parece que esa incomodidad se debe al comportamiento de Phädra, que le ha dado serias sospechas acerca de sus verdaderos sentimientos. Al igual que en las piezas de Séneca, Marbach, Lipiner o Unamuno, pues, Phädra e Hypolit habían estado unidos por una sincera y cálida amistad. Como ya en Marbach, tan pronto como entiende que ella siente algo más que amistad por él, Hypolit abandona la casa.

La reacción de Hypolit: La reacción del joven a las palabras de la mujer se aparta sensiblemente de los modelos anteriores, pues este Hypolit moderno pronuncia una larga reflexión acerca del sentido de la vida y de la muerte y acerca del valor y la función del amor en el mundo moderno.

Hypolit y el amor: En este punto, von Brentano recoge y desarrolla una característica inherente al joven desde los comienzos de su mito: su aversión al amor. Aunque su postura ya no se debe a una renuncia intencionada, motivada por un culto exagerado a la diosa Ártemis, acompañado de un voto de castidad (Eurípides, Séneca, Lipiner)⁶⁸, el resultado es un carácter afín al modelo griego⁶⁹. Ahora son su gran fascinación y admiración por la técnica, unidas a un menosprecio generalizado de la vida y el alma humanas, por lo que Hypolit simplemente no se cree capaz de amar de verdad y hasta duda de la existencia del amor en sí. En III 1 confiesa antes Lyssa: “No puedo amar. Todavía nunca he amado a nadie. Conozco el sentimiento del amor solo de oídas y de los libros. Los únicos sentimientos que los hombres me pueden suscitar son la curiosidad y la extrañeza”(III 1). Más adelante explica: “No he amado a Phädra. No he podido amarla, porque ya nadie de nosotros es capaz de amar”(V 1). El Hypolit de von Brentano comparte con su modelo clásico también la afición por el deporte y la carrera, aunque en modernos bólidos en vez de carros de caballos. Hasta qué punto estos gustos están relacionados con su falta de respeto frente a los demás y frente a todo tipo de sentimientos revelan sus palabras ante Phädra: “Los hombres no son tan importantes, ni mucho menos tan valiosos, como piensas. Un buen coche es con mucho más importante que cualquier persona y también es mucho más difícil de conseguir”(II 1).

El amor de Phädra: El amor de Phädra se debe a las mismas causas que se aducen en Ovidio y Séneca: después de diecisiete años de matrimonio, sus sentimientos por Theseus se han enfriado y su corazón anhela un nuevo amor. Como en los autores romanos, su distanciamiento de Theseus⁷⁰ se debe, por un lado, al trato poco respetuoso de éste, a la poca atención que presta a los sentimientos de su mujer⁷¹ y a su infidelidad⁷² y, por otro, al atractivo físico de Hypolit que le parece muy guapo a Phädra y, en general, suele gustar a las mujeres⁷³.

Aunque no reciba ningún desarrollo dentro de la pieza, creo que también las edades de los personajes deben interpretarse como otra causa de la pasión de Phädra.

⁶⁸ Este Hypolit ya ha estado con muchas mujeres. Pero no le da mayor importancia y lo considera como algo totalmente normal y secundario: “*Es war sehr hübsch, aber es war auch nicht sehr wichtig*” (II 1).

⁶⁹ Del mismo modo opina Tschiedel, 1969, 258.

⁷⁰ A diferencia de las Fedras romanas, esta Phädra alemana se había creído verdaderamente enamorada de su marido. Cf. Phädra: “*Ich habe Theseus sehr geliebt, aber seit vier Wochen weiß ich, daß man nicht jung sein darf, wenn man liebt*”. (Phädra, I 2).

⁷¹ Así opina también Tschiedel, 1969, 192 s.

⁷² Mientras que el Teseo de Séneca y Ovidio la engaña con Pirítoo, el Theseus de von Brentano no disimula su interés por Lyssa.

⁷³ Cf. las palabras de Phädra en I 1: “*Wenn man so schön ist wie du, hat man es zu leicht im Leben*”. En I 1 Theseus pregunta a Arsinoe: “*Bist du vielleicht in Hypolit verliebt wie alle Frauen?*”.

Sin duda, esa mujer que con sus treintaiocho años presume todavía de unos brazos firmes y un hermoso cabello rubio-rojizo, se sentiría más atraída por el joven Hypolit que por su marido entrado en años. La diferencia de edad entre Teseo y Fedra (y la edad compartida de ésta con Hipólito) es una de las causas principales de su amor en Racine y Unamuno⁷⁴.

El suicidio de Phädra: Cuando recibe la negativa definitiva de Hypolit, Phädra se suicida. Esta vez lo hace con la ayuda de unos medicamentos que tiene guardados en su escritorio. Opino que se trata de un desarrollo del envenenamiento de Racine (y Conrad), a la vez que constituye una forma de suicidio mucho más moderna y habitual que el ahorcamiento (Eurípides) o el apuñalamiento (Séneca, Marbach). La principal causa del suicidio parece ser la gran incomprensión y soledad que padece. Arsinoe nunca ha entendido sus sentimientos, Hypolit los ha ridiculizado y Theseus hace tiempo que ya no los comprende, si es que alguna vez lo ha hecho⁷⁵. Phädra se enfrenta, pues, a la misma situación insoportable y desesperada en la que se encontraron ya las madrastras romanas, con el agravante de que Hypolit ha jugado consciente e intencionadamente con sus sentimientos.

Tras envenenarse, Phädra se sienta junto a la ventana y pronuncia una larga despedida dirigida a los árboles del jardín. Sus palabras, unos hermosos versos insertados en el texto en prosa⁷⁶, revelan una gran complicidad entre la protagonista y ese jardín. En su autobiografía von Brentano revela que ese jardín es el jardín de su casa natal, construida por su padre a finales de los años 90 del siglo XIX, y en la que la familia había vivido hasta su mudanza a Darmstadt en 1920. Los aposentos de Phädra recrean la habitación de Bernard y el amor que ella siente por la naturaleza ante sus ventanas, compañera y cómplice en todas sus aventuras, así como el dolor al perderla, son sentimientos reales de von Brentano⁷⁷.

La calumnia: Cuando Phädra se suicida, no piensa en calumniar a Hypolit. De hecho, sus últimas palabras encierran una cálida y sentida despedida del amado joven. Pero la calumnia no desaparece del mito, pues en el acto V asistimos a las intrigas y falsas acusaciones con las que Arsinoe consigue enfrentar a Theseus e Hypolit.

⁷⁴ La diferencia de edad entre los conyugues es mucho mayor en la obra de Unamuno. Al comienzo de la escena II 4, asistimos al este diálogo: Pedro: “*Vamos, cálmate, hija mía...*”. Fedra: “*¿Hija?*” Pedro: “*Sí, podrías serlo...*”. En la misma escena explica Fedra: “*Que tu hijo es casi de mi edad misma... podría ser mi hermano... mi marido*”.

⁷⁵ Cf. Tschiedel, 1969, 97: “Die weder von ihrem Gatten Theseus noch von Hypolit verstandene Frau verübt schließlich Selbstmord”.

⁷⁶ Brock-Sulzer 1940, 77 alaba particularmente los dos pasajes en verso que se incluyen en la pieza.

⁷⁷ Cf. *Du Land der Liebe*, 1952, 201-219, especialmente 211 s.

Observaré que el contenido de su acusación no es ya una supuesta violación de Phädra, sino el asesinato de la misma. Con respecto a sus motivaciones, al igual que en Racine pretende vengar a su querida protegida, a la vez que calmar su propia decepción y dolor.

OMISIONES, CAMBIOS E INNOVACIONES

Falta de relación de parentesco: La modificación más llamativa con respecto al mito clásico de Fedra es la falta de parentesco entre Hypolit y Theseus. Pero si bien los lazos sanguíneos son sustituidos por una estrecha amistad, por lo demás, la historia se ajusta en todo a los patrones del mito clásico de Fedra.

El experimento amoroso de Hypolit: Fedra le declara su amor a Hipólito y es rechazada por el joven; es éste el desarrollo habitual del mito. Las primeras alteraciones de esta secuencia en la literatura alemana se observan a lo largo del s. XIX, cuando el joven corresponde de un modo tímido e inseguro a los sentimientos de su madrastra. Von Brentano idea una reacción totalmente nueva para su Hypolit: éste no ama a Phädra, pero se queda junto a la bella mujer para intentar sentir algo más que amistad por ella. El resultado es un extraño experimento psicológico-emocional, triplemente digno de oprobio. Pues Hypolit juega no solo con los sentimientos de Phädra, dándole falsas esperanzas, sino también con los suyos propios, usándolos como un simple medio para lograr un determinado fin. Desprecia también con los sentimientos de su amigo, verdaderamente enamorado de Fedra. Obsesionado por ganar siempre y por ser la envidia de todos, convierte a Phädra en un premio por el que compite con Alkibiades.

Este motivo, que constituye el añadido más importante a la trama clásica, tiene una función doble. Por un lado, viene a incrementar el sufrimiento de Phädra, que ya no solo debe entender y asumir que el joven no corresponda a su amor, sino que además debe descubrir que se ha burlado intencionadamente de ella. Por otro lado, empeora sustancialmente la imagen negativa que von Brentano dibuja del joven. A su afición por el deporte y sus dificultades con el bello sexo, se añaden el egoísmo, la malevolencia y la falta de respeto frente a los demás. Sus intentos de defenderse o justificarse – alega que no creía que ella le quisiese de verdad⁷⁸ – pierden toda validez y fuerza, pues siempre, y como mínimo, es culpable de haber traicionado los sentimientos de su mejor amigo y de haber prostituido los suyos propios.

⁷⁸ Cf. las palabras de Hypolit en II 1: “*Ich liebe sie nicht, und ich weiß nicht, ob es Phädra mit ihrem Gefühl ernst meint. Wenn sie mich wirklich liebte – ich hätte nicht bleiben sollen. [...] Ob es gemein ist, mit solchen Empfindungen in ihrer Nähe zu bleiben?*”, Y III 2: “*Ich war blind, Phädra. Ich wußte nicht, daß du mich liebst. Ich glaubte es auch nicht, als du es sagtest*”.

Agón, maldición y accidente: La larga acusación de Hipólito por parte de su padre y el funesto silencio del joven durante la misma, la maldición que Teseo lanza sobre su hijo y el accidente que causa su muerte, todos ellos elementos consustanciales del mito que suelen ser recogidos o adaptados en las reescrituras clásicas y modernas, han sido sustituidos por el enfrentamiento directo, violento y sangriento de ambos hombres. La tragedia acaba con el asesinato de Theseus a manos de Hypolit, la detención de éste y el anuncio de su muerte. Se trata de un final totalmente nuevo, tanto por su forma⁷⁹ como por su finalidad, que aquí se presenta doble: por un lado, von Brentano intenta eximir a su Phädra de toda culpa (ya no participa en la calumnia del joven), y por otro, trata de castigar tanto a Theseus como a Hypolit por las faltas cometidas contra ella. Aun siendo una alternativa atractiva al final clásico de la obra, diré que su realización concreta presenta un desarrollo francamente caótico, demasiado artificioso y con una serie de añadiduras e giros innecesarios, que corren peligro de restarle dramatismo y credibilidad a la obra.

Considero también inadecuada y poco afortunada la importancia que recibe el personaje de Arsinoe en el último acto. Aunque desde los comienzos del mito, la nodriza-confidente sobrepasa con mucho el papel de un mero personaje secundario⁸⁰, difícilmente soporta la doble carga de vengadora malévola y de epílogo moral.

Vibraciones dramáticas: A lo largo de la pieza, se incluyen una serie de motivos menores que bien podrían llamarse “vibraciones dramáticas”. Se trata de elementos que no pertenecen a la trama propiamente dicha, pensadas para conferirle mayor dramatismo a la pieza, creando un ambiente cargado de sarcasmo, perversión, egoísmo, dolor e injusticia. En la primera escena (I 1), la desgraciada muerte de Lyssos durante la carrera contrasta y choca con la alegría por la victoria de Hypolit. En la misma escena, las insinuaciones de Theseus frente a Lyssa rozan el incesto, ya que ella advierte asustada: “*No deberías hablar así conmigo, Teseo. Siempre te he considerado mi padre*”. Mencionaré también el amor que sienten tanto Lyssa como Arsinoe por Hypolit. Mientras que la primera logra despertar algún sentimiento en el áspero joven, la segunda, bastante mayor que Phädra y poco agraciada por la naturaleza, debe asumir la imposibilidad de sus deseos.

⁷⁹ Recuérdese el caso inverso en Limbach: a raíz de las acusaciones falsas de Phädra, Theseus mata a Hippolyt. Después Phädra mata a Theseus.

⁸⁰ Cf. Ortega Villaro 1995, 242 s.; Bernal Lavesa 2003, 119 s.

LOS CARACTERES PRINCIPALES DE LA TRAGEDIA PHÄDRA

Otra vez más, el análisis de los caracteres revela un hecho tan conocido ya como sorprendente cada vez de nuevo. Pues se descubre que von Brentano apenas ha tenido que modificar esos caracteres milenarios para insertarlos en una historia moderna y contemporánea. Estamos, pues, ante otro ejemplo y prueba de la validez universal de los mitos clásicos, de sus argumentos y sus personajes.

Theseus: El Theseus de von Brentano sigue muy de cerca el personaje trazado por los autores latinos (Séneca y Ovidio). Se trata de un hombre egoísta y egocéntrico, pendiente siempre de su propia diversión y beneficio y que cree que su estatus social y económico le da permiso para hacer lo que quiera. Poco se preocupa por el bienestar emocional de su entorno, particularmente, de su esposa⁸¹.

Phädra: También su Phädra está inspirada por el modelo latino. Un modo de vida sumiso y aislado no ha podido impedir que se haya dado cuenta de su lamentable situación. Junto a la falta de libertad personal, sufre por el aislamiento intelectual y emocional, pues nadie de los que la rodean es capaz de entender o atender sus inquietudes. Desesperada vuelca todas sus esperanzas en el joven Hypolit. Cuando debe descubrir que ha sido burlada por ese, ya solo le queda la muerte a la que se enfrenta decidida y valientemente. Opino que esta mujer, que ya no cuenta con los recursos titánicos de sus hermanas decimonónicas, ni con la bravura de una amazona, refleja de un modo desnudo y realista la situación de la mujer a comienzos del siglo XX. Una situación que por desgracia poco ha cambiado con respecto a la que describieron Ovidio y Séneca en torno al cambio de era.

Hypolit: El carácter de Hypolit encierra prácticamente todos los rasgos más destacados de los Hipólitos griego y latinos. Nos encontramos, pues, con un joven algo extravagante y egocéntrico y excesivamente seguro e inflexible en su forma de pensar y actuar. Su particular modo de vida le ha alejado de cualquier tipo de vida social, de modo que presenta severas dificultades en las relaciones interpersonales⁸². Nuestro autor añade un rasgo negativo nuevo al carácter de su Hypolit: no entiende ni respeta los sentimientos humanos, ni siquiera los suyos propios, y, demasiado acostumbrado a la victoria, piensa que va a ganar siempre y a cualquier precio. Phädra le reprocha: “*Tienes menos sentimientos que una piedra, eres frío, calculador, lleno de segundas intenciones*” (II 2).

⁸¹ Cf. Tschiedel, 1969, 193.

⁸² Cf. Tschiedel, 1969, 257.

Arsinoe: El personaje de Arsinoe está inspirado en las nodrizas-confidentes de Eurípides, Séneca, Racine y Marbach⁸³. Comparte con ellas el amor incondicional y ciego que siente por Phädra, cuya vida y felicidad subordina a sus propios ideales y deseos. De este modo, suele desencadenar la desgracia. Von Brentano combina hábilmente este personaje (propio del mito de Fedra) con el de su hermana (Ariadna). Poco satisfactorio, en cambio, resulta su intento de darle un carácter más profundo y complejo a esta figura. La evolución o las distintas facetas que dibuja en su carácter – fiel servidora de Phädra, consumada vengadora, epílogo filosófico y moralizante –casan mal dentro de un mismo personaje, ni mucho menos siendo uno secundario.

LA PHÄDRA DE VON BRENTANO Y OTRAS CUATRO FEDRAS DEL S. XX

A continuación apuntaré unas pinceladas y observaciones que surgen de la comparación de esta *Phädra* alemana con tres versiones del mito que aparecieron sobre la misma época (y en el mismo lugar, en el caso de la segunda). Me refiero a la tragedia *Fedra* (1918)⁸⁴ de Unamuno, el drama *Phädra in Basel* (1936) de Heider y el relato *Der Sarkophag der Phädra* (ca. 1950) de Koeppen. Se observan también unos paralelos significativos con la tragedia *Phaedra's Love* (1996) de Kane.

Unamuno y Heider: Los tres autores trasladan el mito clásico a época moderna y contemporánea e incluyen en sus obras no pocas alusiones al mito clásico, pudiendo trazarse una línea descendiente que lleva desde Unamuno (la enfermedad de Fedra, la nodriza, el modo de vida de Hipólito, el destino familiar de Fedra, etc.) hasta Heider⁸⁵, pasando por von Brentano (el personaje de Arsinoe, el carácter de Hypolit y su afición por la carrera, la enfermedad de Phädra, etc.).

Con respecto a su intención, los tres autores aprovechan un mito milenario para plasmar y acusar conflictos de la sociedad moderna, particularmente de los matrimonios. Unamuno y von Brentano describen la situación desesperada de dos esposas incomprendidas y sentimentalmente abandonadas que creen haber encontrado la salvación en otro joven. También la Ingela de Heider no es comprendida por su marido que no sabe respetar o manejar sus reparos y miedos virginales.

⁸³ Comparto esta valoración con Brock-Sulzer 1940, 77 y Tschiedel, 1969, 141.

⁸⁴ La *Fedra* de Unamuno, escrita alrededor de 1910, se estrenó en el Ateneo de Madrid en 1918 y se publicó tres años más tarde en la revista *La pluma*. Cf. Gallardo 1972, 94 s.; Pociña 2001, 7 a y b.; Morenilla, 2008, 438.

⁸⁵ Las alusiones al mito de Fedra se limitan a una serie de breves comentarios o comparaciones en los parlamentos y en las acotaciones. Cf. IX.2.3.: La relación de *Phädra in Basel* con el mito de Fedra.

Tanto Heider como von Brentano modifican notablemente la constelación de los personajes: en el primero, una suegra le hace proposiciones amorosas a su yerno, en el segundo, una esposa desengañada se declara a un amigo de la casa.

La figura del médico, ese amigo algo entrometido de su marido que se percata de los sentimientos de Fedra, pero no hace sino empeorar su situación, aparece tanto en Unamuno como en von Brentano. Otro personaje común a ambas obras es la confidente de Fedra, la nodriza Eustaquia en Unamuno y Arsinoe en von Brentano, cuya única preocupación es el bienestar de ésta. También común a von Brentano y Unamuno es la preocupación por la edad de los personajes. Sus protagonistas se suicidan mediante la ingesta masiva de medicamentos.

Koeppen: La configuración formal (lugar, época, personajes) y argumental de esta *Phädra* presenta importantes paralelos con los tratamientos narrativos del mito de Fedra de todas las épocas y literaturas. En las reescrituras dramáticas, estas tendencias van cobrando fuerza a lo largo del s. XX, lo que explica también los paralelos observados con las tragedias de Heider y Unamuno⁸⁶.

La *Phädra* de Bernard von Brentano comparte además con el relato *Der Sarkophag der Phädra* de Wolfgang Koeppen la sustitución de los carros de caballos por modernos coches de carrera, la falta de parentesco biológico entre el joven y Theseus y la cuestión de la pérdida de sensibilidad de los deportistas más exitosos, únicamente interesados en su propia persona y el deporte⁸⁷.

Kane: La figura del médico volverá a aparecer también en el drama de Kane. Aunque en ese caso es Hippolytus a quien trata, igualmente se da cuenta de la pasión de su madrastra Phaedra (escena 1). Otra característica compartida con la pieza de Kane es la figura de una joven que vive en la misma casa (Strophe, hija de Phaedra, aunque no de Theseus), que atrae sexualmente a su padrastro, rivaliza con Fedra por el amor del joven y trata de defenderlo y salvar su vida. En Kane, esta figura, además, hace también de confidente de Fedra.

Ambos autores conciben unos caracteres muy parecidos para su Hypolit/Hippolytus en cuanto que es un joven, al que ya nada le interesa, nada le excita, nada le importa. Reconoce que tiene continuos y frecuentes encuentros sexuales con un

⁸⁶ Cf. el apartado XVI.5. de la presente tesis.

⁸⁷ Cf. el apartado XVI.3.

sinfín de parejas cambiantes (de ambos sexos, además, en el caso de Hippolytus), pero que ello apenas satisface sus deseos. Indiferentes ante el amor de Fedra, estos Hipólitos se aprovechan consciente y deliberadamente de ella, consiguiendo que ella ya no soporte más ni su pasión ni su vida.

Tras la muerte de Fedra, tanto en von Brentano como en Kane, Hipólito se entrega voluntariamente a la policía, a pesar de que en realidad no es culpable de los crímenes de los que se le acusa (asesinato en von Brentano, violación en Kane). Las dos tragedias terminan con la muerte no solo de Hipólito, sino también de Teseo.

X.2.4. PHÄDRA Y OTRAS OBRAS DE VON BRENTANO

Encontramos dos otros escritos de von Brentano que guardan algún parecido formal y argumental con la tragedia, a saber, la comedia *Geld* (1924) y la novela *Die ewigen Gefühle* (1939).

Geld: Esta pieza comparte con *Phädra* el género literario, siendo ellas las dos únicas composiciones dramáticas de von Brentano. Pero mientras que *Phädra* se ajusta más bien al subgénero trágico, *Geld* es una comedia. Se observan no pocas similitudes formales. Ambas obras están escritas en prosa y organizadas en cinco actos⁸⁸, no se respetan las unidades de lugar y de tiempo, aunque sí la del argumento. En ambas obras, el personaje principal femenino (Gertrud en *Geld*, Phädra en *Phädra*) es acompañado por su hermana (Lola y Arsinoe, respectivamente), que funciona como su confidente y amiga íntima y para la cual el bienestar emocional y físico de la protagonista constituye su mayor preocupación. Lola recibe un desarrollo mucho menor que Arsinoe, ya que su función se limita a la de plasmar y explicar el estado anímico de Gertrud y de servir de mensajera entre los distintos personajes de la trama⁸⁹.

También con respecto al contenido, se observan no pocos paralelos entre *Geld*⁹⁰ y *Phädra*. Ambas piezas representan las dificultades y las duras pruebas que la sociedad moderna les impone a los matrimonios. Los maridos (Ulrich y Teses) son caracteres

⁸⁸ La subdivisión de los actos en escenas, en el sentido de que cada entrada o salida de los personajes en el escenario indica un cambio de escena, falta por completo en *Geld* y resulta incompleta en *Phädra*.

⁸⁹ Arsinoe, en cambio, junto a estas funciones, juega también un papel importante para el desenlace de la pieza, que cierra, además, con un epílogo moralizante pronunciada por ella.

⁹⁰ La comedia *Geld* narra la historia de Ulrich y Gertrud. Él trabaja para una gran empresa y compra unas minas sin informar previamente a sus superiores. Toma el dinero necesario de su propio bolsillo, e informa a su mujer de que ha tenido que aplazar la construcción de su casa de campo. Poco después, Gertrud se fuga con el músico Jost. Al mismo tiempo, unos comentarios poco afortunados de sus superiores y de sus compañeros de trabajo le hacen pensar a Ulrich que ha sido despedido a causa de su atrevimiento. Pero justo cuando comprende su gran error, su mujer vuelve junto a él y su jefe le felicita por la compra de las minas.

atrevidos y fuertes y tan preocupados por su propio ascenso social y laboral que apenas tienen tiempo para sus bellas esposas. Pendientes y dependientes del dinero, de su estatus social y, en el caso de Ulrich, de la opinión y la benevolencia de sus superiores, no reparan en el sufrimiento de éstas ni se dan cuenta de que su dicha matrimonial corre serios peligros. Pues ambas mujeres ya han puesto sus ojos en otros hombres (Jost e Hypolit), con los que anhelan escapar de su vida monótona y vacía. Mas ninguna de las dos logra satisfacer sus deseos. Gertrud vuelve con Ulrich, Phädra se suicida.

Die ewigen Gefühle: También la novela *Die ewigen Gefühle* guarda no pocos paralelos y similitudes con la tragedia *Phädra*. A pesar de la diferencia de género literario, esta obra, escrita inmediatamente después del drama, elabora una temática muy parecida. De nuevo, nos encontramos con un hombre (Elshaltz) que va perdiendo todo vínculo con su esposa. Su alejamiento es causado y acelerado por la aparición de Sabine, una antigua amiga del protagonista. Pero los personajes se dan cuenta de sus errores, de modo que Elshaltz y Carola logran, no sin grandes esfuerzos y sufrimiento, salvar y restablecer su matrimonio.

X.3. CONCLUSIONES

A diferencia de la mayoría de los autores precedentes, von Brentano reescribe el mito de Fedra no tanto para presentar una versión nueva y propia de ese mito, sino que lo aprovecha para dibujar, acusar y condenar los defectos de la sociedad contemporánea. Su interés no se dirige tanto al mito de Fedra en sí cuanto a su utilidad como argumento literario y su gran fuerza expresiva con respecto a los contenidos que pretende transmitir. Se trata de un uso del mito clásico muy difundido a lo largo del siglo XX, que, entre las reescrituras alemanas del mito de Fedra, podemos encontrar también en las obras de Limbach, Heider y Koeppen, y muy especialmente también en los dramas de Schütz, Müller y Ceiss.

Mientras que la forma de esta *Phädra* sigue muy de cerca a los cánones clásicos y se conservan la mayoría de los elementos y motivos consustanciales del mito, el contenido se hace eco de los problemas sociales y éticos actuales. En este sentido, esta tragedia viene a tener un contenido y una función cercanos a los de las novelas y la comedia *Geld* de von Brentano. Todas ellas son obras de corte realista, ambientadas en la Alemania de los años 20, que versan en torno a la posición y función del matrimonio

y el amor en el mundo moderno. A diferencia de las demás obras, *Phädra* tiene un final trágico. La protagonista pierde y debe perecer porque es la única persona capaz de percibir y expresar sentimientos reales en un mundo frío y calculador. Pero también sus oponentes pierden y deben morir, pues no se puede o no se debe vivir al margen de todo sentimiento y emoción.

Frente a los autores que critican la gran cantidad de reflexiones psicológicas y filosóficas que von Brentano inserta en esta pieza⁹¹, personalmente considero que éstas forman parte del género trágico desde sus comienzos clásicos, a la vez que constituyen una marca personal de toda la producción literaria de nuestro autor.

La mayoría de los críticos literarios y teatrales subrayan el proceso de modernización o actualización que aparentemente ha tenido lugar en esta pieza⁹². Sin duda, la de von Brentano es una “Fedra moderna”, porque vive, actúa, sufre y muere en un mundo moderno y porque las causas de su sufrimiento y muerte gozan de suma actualidad en el momento de la composición. Pero al mismo tiempo, esta *Phädra* alemana recrea y continúa también el milenar mito de Fedra, tal y como fue contado por primera vez en la Grecia del s. V a. C. La hábil combinación de tradición y modernización es resumida por Brock-Sulzer: “Porque la *Phädra* de Brentano es de hoy día, al igual que con razón lleva el eterno nombre de Phädra”⁹³.

Esta *Phädra*, en resumen, es un valioso testimonio de la universalidad de los mitos clásicos, susceptibles de ajustarse a cualquier lugar, época y mensaje. Se trata de una pieza importante no solo dentro de la producción literaria de von Brentano, sino también dentro de la historia de la recepción del mito de Fedra en la literatura alemana y universal y dentro de la historia de la Tradición Clásica en general.

⁹¹ Así defendido por Tschiedel 1969, 97.

⁹² Cf. las recensiones que referencia Goldmann 1992, 158. Allí cita, entre otras: W. Pollatschek, “Eine moderne Phädra. Uraufführung in Darmstadt”, en *Frankfurter Rundschau*, 8 de noviembre de 1947; H. Klos, “Erstaufführung im Kleinen Haus: Berard von Brentanos moderne Phädra”, en *Wiesbadener Kurier*, 21 de noviembre de 1952; H. G. Reichert, “Phädra modern. Zu dem gleichnamigen Schauspiel von Bernard von Brentano”, en *Wiesbadener Tagblatt*, 21 de noviembre de 1952. El subrayado es mío.

⁹³ Brock-Sulzer 1940, 78.

CAPÍTULO XI

ERNST SCHNABEL: *DER SECHSTE GESANG* (1956)

Se estudiarán tres pequeñas piezas para teatro de títeres que, a pesar de hallarse insertadas en una novela, con unas determinadas funciones dentro de la misma, se pueden leer también de forma independiente. Aunque el mito es recreado solo de forma parcial y alusiva, Fedra es la gran protagonista de la pequeña trilogía, que por tanto debe contarse entre las reescrituras dramáticas de su mito en lengua alemana.

Como de costumbre, antepongo al estudio de esta singular *Fedra* una presentación de la vida y obra del autor. Como esta versión se halla incluida en una novela, se impone también un breve análisis del marco narrativo, igualmente concebido dentro de la Tradición Clásica. Le siguen la traducción de las *tres piezas para teatro de títeres* y el análisis de su relación con el mito que aquí nos interesa.

XI.1. ERNST SCHNABEL: VIDA Y OBRA

XI.1.1. LA VIDA DE ERNST SCHNABEL¹

Ernst Georg Schnabel nació el 26 de septiembre de 1913 en Zittau. Siendo hijo de un rico comerciante, fue enviado a estudiar a la *Fürstenschule St. Afra* en Misnia, de donde salió de forma prematura en 1930, no sin haber leído antes la *Odisea* en sus clases de griego², para enrolarse como marinero en un velero.

Entre 1931 y 1937 viajó por los siete mares del mundo y para el joven Schnabel iban a ser años ricos en experiencias, impresiones y encuentros personales. Fruto de ello fueron también sus conocimientos, aunque en diverso grado, de idiomas como el francés, italiano, español y malayo. Debemos pensar que adquirió un dominio casi perfecto del neerlandés y del inglés.

Pronto comenzó también su carrera literaria con la publicación de algunos de los relatos y artículos que solía escribir durante sus prolongadas estancias a bordo. Después de un corto período como dramaturgo del teatro de Zittau (varios meses entre 1937/38) fue llamado a filas cuatro días después del comienzo de la Segunda Guerra Mundial en

¹ Para la vida de Schnabel, cf. "Vita", en Schnabel, *Ein Tag wie morgen. 29. Januar 1947. 1. Februar 1950. Zwei Collagen*, 1963, pp. 119 s.; cf. también sus numerosos relatos y novelas autobiográficos.

² Cf. Schnabel, *Die Erde hat viele Namen. Vom Fliegen in unserer Welt*, 1955, p. 178.

septiembre de 1939. Durante los casi seis años que duró la guerra, estuvo al mando de un buque de escolta de la Marina de Guerra (*Kriegsmarine*).

Terminada la guerra se despidió definitivamente del mundo de la náutica y pronto se convirtió en una de las figuras principales de la radio y televisión de la Alemania del Norte y de Berlín Occidental. Desde 1946 hasta 1949, Schnabel trabajó como dramaturgo en la emisora de radio *Nordwestdeutscher Rundfunk* (NWDR) en Hamburgo, donde fue nombrado director de la sección “Palabra”. Después de trabajar varios meses en la *BBC* en Londres (1949/50), en 1951 volvió al NWDR como director artístico (hasta 1955). Siguió algunos años dedicados exclusivamente a su actividad escritora, hasta que entre 1962 y 1965 volvió a trabajar en la radio: *Norddeutscher Rundfunk* (NDR) y *Sender Freies Berlin* (SFB). A partir de 1965 fue director de la “Literarischen Illustrierten”, revista literaria de las televisiones regionales NDR, RB y SFB. En 1970, debido a sus diferencias con el director del SFB, Schnabel abandonó el mundo de la radio y de la televisión.

Schnabel debe considerarse como uno de los pioneros del llamado *Radio-Features* (también conocido como *Rundfunk-Feature* o *Funk-Feature*), un nuevo género de reportaje o documental radiofónico, así como de la pieza radiofónica. En el mundo cinematográfico, aparece como coguionista (*In jenen Tagen*, 1946/47), director (*Helgoland*, 1952) y productor (*Der Zauberberg*, 1967; *Heinrich der Löwe*, 1966). Fue miembro de la *Academia de las Artes* de Berlín, siendo director de la sección “Versificación” a partir de 1963, y de la *Academia Libre de las Artes* de Hamburgo.

Sus obras literarias le valieron una serie de distinciones y premios, entre los que destacaré el *Premio Fontane* en 1957 por su novela *Der sechste Gesang* y el *Prix des Droits de l’Homme* de la UNESCO (1958) y el *Premio Hermann Stahl* de la comunidad judía de Berlín (1959) por su trabajo sobre Ana Frank. En 1969 obtuvo el *Kulturpreis des Bundesverbandes der Deutschen Industrie*.

Después de la Segunda Guerra Mundial, Schnabel realizó largos viajes, que le llevaron a lugares lejanos, desconocidos o poco frecuentados y le permitieron vivir aventuras nada convencionales. Compartió el duro trabajo de los pescadores en el Mar del Norte durante quince días de junio y julio de 1946³, viajó en tren por el Congo Belga (primavera de 1952)⁴, cumplió su sueño de aprender a volar en un pequeño

³ *Standorte eines Flaschenschiffs*, en *Fremde ohne Souvenir*, 1961, pp. 23-60.

⁴ *Grosses Tamtam. Ansichten vom Kongo* (1952), en *Die Erde hat viele Namen*, 1955, pp. 47-108.

aeródromo italiano (abril de 1953)⁵, pasó varios días de invierno en una base militar estadounidense en Groenlandia (noviembre de 1954)⁶ y se embarcó en un avión de reconocimiento de los *Hurricane Hunters* del *53rd US Weather Reconnaissance Squadron* para adentrarse en el ojo del huracán “Betsy” que arrasó con la costa noroccidental de Puerto Rico durante los meses agosto y septiembre de 1965⁷. También su ascenso al Olimpo⁸, una prolongada estancia en Venecia (septiembre de 1959)⁹ y un distendido viaje por Italia¹⁰, aunque menos “espectaculares” desde nuestro punto de vista actual, eran, sin duda, experiencias poco comunes entre la población alemana de la Postguerra. Tres veces dio la vuelta al mundo entero: la primera vez como marinero en un viaje de 204 días de duración¹¹ y dos veces a bordo de un avión comercial, en 1951¹² y 1959¹³. Recogió sus experiencias e impresiones en unos cuadernos que le acompañaron en todas sus aventuras y que después le sirvieron de punto de partida, tema principal o complemento para varios de sus relatos y novelas y sus obras y documentales radiofónicos. Schnabel murió el 25 de enero de 1986 en Berlín Oeste.

XI.1.2. LA OBRA DE ERNST SCHNABEL

La producción literaria de Schnabel consta fundamentalmente de novelas y relatos de ficción y autobiográficos, ensayos, novelas radiofónicas y documentales y reportajes para la radio y la televisión. También participó en la composición de un guión cinematográfico y escribió el libreto para un oratorio de Hans Werner Henze.

Después de algunos artículos y relatos breves publicados durante los años 30 en distintos periódicos de Hamburgo, la creación literaria de Schnabel arrancó con dos novelas de ficción en las que combina una historia de amor con otra de aventura náutica para reflexionar sobre las grandes y eternas cuestiones universales de la vida humana: la vida, la muerte y el amor: *Die Reise nach Savannah* (*El viaje a Savannah*, 1939)¹⁴ y

⁵ *Geschichte vom Fliegenlernen. Ein Tagebuch mit Randbemerkungen* (1954), en *Die Erde hat viele Namen*, 1955, pp. 7-45.

⁶ *Sionage in Grönland. Sechs Versuche, ein unbeschreibliches Land zu beschreiben* (1954/55), en *Die Erde hat viele Namen*, 1955, pp. 109-157.

⁷ *Die Nachrichten aus der Gesellschaft. Hurricane oder Schwierigkeiten mit der Fiktion*, 1972.

⁸ *Kein Platz für Engel*, en *Fremde ohne Souvenir*, 1961, pp. 5-22.

⁹ Cf. *Auf der Höhe der Messingstadt*, 1984, pp. 7-9.

¹⁰ *Schöner Tag* en *Fremde ohne Souvenir*, 1961, pp. 61-73.

¹¹ Cf. *Die Erde hat viele Namen*, 1955, p. 171.

¹² *Interview mit einem Stern. Roman eines Flugs um die Erde* (1951), en *Die Erde hat viele Namen*, 1955, pp. 157-262.

¹³ *Fremde ohne Souvenir*, en *Fremde ohne Souvenir*, 1961, pp. 74-91.

¹⁴ *Die Reise nach Savannah*, Hamburgo, H. Goverts, 1939.

Nachtwind (*Viento de noche*, 1942)¹⁵. Schnabel demostró y desplegó en estas novelas su gran capacidad para recrear y describir paisajes, ambientes y estados anímicos. En *Nachtwind* encontramos también las primeras alusiones al mundo clásico. El protagonista recuerda el mito de una sacerdotisa argiva tuvo que uncir a sus dos hijos para que la llevaran a tiempo a la ceremonia en el templo de Hera. Tras llegar al templo, rebosante de alegría y orgullo, le pidió a la diosa que les concediera a sus hijos la mayor fortuna que hubiera para los hombres. Al punto, un rayo cayó del cielo y los mató¹⁶. Algo más adelante, también son aludidas la *Odisea* y las terribles Escila y Caribdis en el estrecho de Mesina.

Al año siguiente (1943) salió a la luz *Schiffe und Sterne* (*Barcos y estrellas*)¹⁷, una colección de episodios y relatos autobiográficos, tomados de los años 1930-1942, escritos en primera persona. El volumen se articula en dos libros, llamados “Ikaros” y “Helios”, respectivamente, separados por un interludio (“Persephone”). Los distintos capítulos que integran cada libro y que narran experiencias y vivencias personales del autor son independientes entre ellos, aunque están ordenados cronológicamente. Escrito en 1943, este libro no se puede posicionar con respecto a la guerra ni al régimen Nazi. Las aventuras de Schnabel, su dicha familiar, su disciplina militar y su entereza frente al peligro, más allá de satisfacer las necesidades propagandísticas del régimen, constituían lo que el público de aquellos días quería y necesitaba leer. Puesto que ni siquiera le era permitido expresar sus miedos, dudas o preocupaciones, Schnabel se limitó a reflejar la imagen de un hombre que cumple fielmente con sus órdenes y su destino. Solo una vez apunta tímidamente en una carta a su mujer: “No sé cómo vamos a volver a casa, el cambio que estamos experimentando es tan profundo, Kora. No, no somos nosotros, es nuestro mundo quien está cambiando a diario. No es que se vuelva más oscuro, no, oscuro no, pero más profundo. Cada día. Y cada día lo queremos más”¹⁸. También en este libro se vislumbra la admiración del autor por el mundo clásico, no solo en los títulos de sus tres partes, sino también en el sueño que tuvo en uno de los momentos más desesperados de su vida: en él vio las islas del Mar Egeo y el barco de Teseo viajando con velas negras desde Naxos hacia Atenas¹⁹.

¹⁵ *Nachtwind*, Hamburgo, H. Goverts, 1942.

¹⁶ *Schiffe und Sterne*, p. 101. La versión es una variante del mito de Cleobis y Bitón según fue contado por Heródoto (I 31). Schnabel ha modificado las circunstancias de la muerte de los jóvenes, que en Heródoto caen dormidos después del banquete y ya no vuelven a levantarse.

¹⁷ *Schiffe und Sterne*, Hamburgo, H. Goverts, 1943.

¹⁸ *Schiffe und Sterne*, p. 205.

¹⁹ *Schiffe und Sterne*, p. 168.

Terminada la guerra, empieza la postguerra, marcada por el hambre, el frío, la escasez, el desempleo, las pérdidas personales y materiales, las enfermedades, las heridas y la muerte, junto a un tímido resurgir de la esperanza y el amor. En 1947, Schnabel compone *29. Januar 1947*²⁰, un *collage* o montaje, en el que ensambla los acontecimientos de la actualidad y datos científicos oficiales (meteorológicos, sismográficos, astronómicos, etc.) con las vivencias personales de miles de alemanes durante ese día 29 de enero de 1947. El trabajo está basado en las más de 30.000 cartas que le enviaron los oyentes del *Nordwestdeutschen Rundfunks*, a los que se les había pedido que describieran cómo vivieron el día en cuestión. Un personaje llamado “el nuevo Virgilio” hace de guía a través de los distintos lugares y horas, y comenta los acontecimientos con “el nuevo Caronte”. Destaca en esta obra la gran capacidad de observación del autor y su habilidad para describir caracteres y situaciones con un mínimo de palabras.

El mismo año (1947) Schnabel colaboró con Helmut Käutner en el guión de la película *In jenen Tagen (En aquellos días)*, estrenada el 13 de junio de 1947 en Hamburgo. Ya nada les impidió a los guionistas expresar abiertamente lo que pensaron y sintieron con respecto a los sucesos de los años anteriores: la película es una dura crítica del régimen nazi y la guerra.

En 1949, Schnabel publicó el libro *Sie sehen den Marmor nicht (Ellos no ven el mármol)*²¹, una colección de doce relatos escritos entre 1944 y 1948, en la que se entremezclan relatos autobiográficos con otros sobre la postguerra. La tónica general de estos textos suele ser algo más optimista y positiva que la del *collage 29. Januar 1947*. Junto al hambre, la muerte, la destrucción, el desempleo y los recuerdos de la guerra han ganado terreno la esperanza, la reconstrucción, los reencuentros felices y el amor. La edición consultada (de 1963) contiene también la obra *1. Februar 1950. Ein Tag wie morgen (1950)*, un *collage* similar a *29. Januar 1947*.

*Die Erde hat viele Namen (La Tierra tiene muchos nombres, 1955)*²² se titula una colección de cuatro reportajes radiofónicos autobiográficos, compuestos entre 1951 y 1955. Aunque se trata de episodios independientes y claramente separados, todos ellos están unidos por la temática principal, anunciada en el subtítulo: *Vom Fliegen in unserer Welt (Del arte de volar en nuestro mundo)*. Schnabel se presenta a sí mismo

²⁰ *Ein Tag wie morgen. 29. Januar 1947. 1. Februar 1950. Zwei Collagen*, Stuttgart, Fischer, 1963.

²¹ *Sie sehen den Marmor nicht. Zwölf Geschichten und eine Montage*, Fráncfort/Meno, Fischer, 1963.

²² *Die Erde hat viele Namen. Vom Fliegen in unserer Welt*, Hamburgo, Classen, 1955.

como un ciudadano del mundo que experimenta tanto la pequeñez y cercanía del éste como su grandeza y diversidad. Gracias a su excelente capacidad de observación y síntesis, logra comprimir sus vivencias en piezas de aproximadamente una hora de duración que introducen el gran mundo en los estrechos y humildes salones alemanes.

A finales de diciembre de ese mismo año se estrenó la larga novela radiofónica (*Roman für den Funk) Der sechste Gesang*²³. La historia se articula en tres episodios de unos 90 minutos de duración cada uno. Es interpretada por más de treinta locutores y amenizada con interludios musicales (guitarra) compuestos por el compositor Hans Werner Henze. Disfrutó de una muy buena acogida por parte del público y de la crítica, aunque su desarrollo largo y complejo requería gran concentración y atención por parte de los oyentes²⁴. Al año siguiente (1956), y no pocas modificaciones y reelaboraciones después²⁵, la obra apareció convertida en novela de ficción²⁶.

Dos años más tarde, Schnabel publicó otra novela radiofónica, igualmente inspirada en una figura de la mitología griega: *Ich und die Könige (Yo y los reyes, 1958)*²⁷. El subtítulo de la versión alemana (*Projekte, Zwischenfälle und Resümees aus dem Leben des Ingenieurs D.*), y más aún el de la traducción inglesa (*Story for Icarus: Projects, Incidents, and Conclusions from the Life of D., Engineer*²⁸), nos da una pista acerca del contenido de este libro. Se trata de una recreación de la vida de Dédalo, puesta en boca de éste y supuestamente dirigida a su hijo Ícaro, ya muerto. En esta obra, Schnabel se aparta conscientemente del enfoque narrativo habitual que consiste en abordar el personaje de Dédalo casi únicamente con respecto a la muerte de su hijo Ícaro²⁹ o el papel que jugó en la concepción y custodia del Minotauro. A lo largo de aproximadamente trescientas páginas (casi el doble que *Der sechste Gesang*), se hace una descripción detallada de toda la larga vida de Dédalo. Puesto que Dédalo habla no solo de su propia vida, sino que incluye y comenta también los acontecimientos que presenció y las vivencias de las personas que se cruzaron en su camino, en esta novela tiene cabida gran número de personajes y episodios mitológicos: Ares, Talos, Egeo,

²³ Las obras radiofónicas gozaron de gran popularidad y éxito durante los años 50. Fueron una parte importante de la actividad literaria y vida cultural del momento. Cf. Hernández – Maldonado 2003, 227.

²⁴ Para la versión radiofónica de la novela, cf. Penschorn 2004, 45 s.

²⁵ La novela mantiene la estructura, el contenido y la tónica general de la pieza radiofónica, aunque se detectan importantes desviaciones en los detalles, cf. Penschorn 2004, 46.

²⁶ *Der sechste Gesang*, Fráncfort/ Meno, Fischer, 1956.

²⁷ *Ich und die Könige*, Fráncfort/Meno, Fischer, 1958.

²⁸ Nueva York, Harcourt, Brace and Company, 1961

²⁹ Para el mito de Dédalo e Ícaro y las recreaciones modernas del mismo, cf. A. Auernhammer, “Dädalus und Ikarus”, en Walther 2003, 59-64.

Medea, Belerofontes, etc. Especialmente se recrea la primera parte del ciclo cretense, en concreto, desde la llegada del toro blanco y el nacimiento del Minotauro hasta la muerte del mismo a manos de Teseo y la fuga de Dédalo. Entre las fuentes clásicas destacaré Ovidio (*met.* VIII 152-182; *her.* X); Diodoro Sículo (IV 60,4-61,4); Higino (*fab.* 39-43); Plutarco (*Thes.* 15-22) y Apolodoro (III 15, 8 s.; *epit.* I 7-15)³⁰.

Con respecto al mito de Fedra, Dédalo relata algunos acontecimientos previos a éste como son el viaje de Teseo a Creta, su lucha contra el Minotauro, su romance y fuga con Ariadna y el abandono de ésta en Dia. El mito es esbozado de un modo ciertamente particular: “Sí, Teseo ciertamente existe. Y sé que aún sigue con vida. También todavía conserva ese nombre – solo que ahora hasta su propia mujer le engaña con su hijo”³¹. Dédalo revela también interesantes datos acerca de Teseo, presentándolo como pelirrojo, alto y atractivo³² y como muy simpático, cortés y educado, aunque demasiado confiado tal vez³³.

En ambas novelas radiofónicas, a las peripecias y aventuras de sus protagonistas, Schnabel añade una fuerte dosis de elementos romántico-amorosos, consiguiendo esa mezcla tan atractiva y lograda que ya caracteriza a varias de sus obras anteriores. Uno de los rasgos más destacados de sus reescrituras de mitos clásicos es su modo de contar directo, desenfadado y, diré, ingenuo, despojando a las historias milenarias de su halo épico y sublime. Elimina por completo a los dioses y convierte a los grandes héroes en simples mortales que nos cuentan con asombro o incredulidad, rabia o alegría, orgullo o decepción las siempre cambiantes vicisitudes de su destino. A menudo añade también una fuerte dosis de parodia o ironía cuyo verdadero alcance solo comprenden quienes conozcan las versiones clásicas que le sirvieron de modelo³⁴. Las dos novelas se caracterizan, además, por el intercambio constante y recurrente entre primera y tercera persona narrativas³⁵. Estas piezas demuestran el amplio y profundo conocimiento que el autor tenía del mundo clásico, así como el interés y la veneración que sentía por el mismo. Familiarizado con la mitología, literatura e historia de la Antigüedad griega,

³⁰ Para las diferentes versiones clásicas de esta serie de relatos mitológicos, cf. Poland 1932 a, 1911-1915; Moya del Baño 1969, 95-135; Ranke Graves 1974, 305-312; Ruiz de Elvira 1975, 365-374.

³¹ *Ich und die Könige*, p. 194.

³² Cf. *Ich und die Könige*, p. 221: “Groß ist er. Zwei Meter, schätzungsweise. Da wird es schöne lange Hälse bei uns geben”.

³³ Cf. *Ich und die Könige*, p. 225.

³⁴ Cf. Penshorn 2004, 47: “Den Reiz der Selbsttheroisierung des Schnabelschen Odysseus wird allerdings nur empfinden, wer das antike Epos mit seinen Handlungssträngen präsent hat und vor diesem Hintergrund für die Pointen im *Sechsten Gesang* empfänglich ist”.

³⁵ El cambio de perspectiva narrativa (y de locutor) es un recurso muy efectivo y altamente aprovechado en las obras radiofónicas.

pudo crear versiones completamente nuevas de sus mitos, aunque sin perder el vínculo con sus modelos clásicos.

El mismo año, Schnabel publicó el reportaje *Anne Frank. Spur eines Kindes* (1958)³⁶. A partir del relato de más de cuarenta testigos que conocieron personalmente a Ana, de documentos y datos oficiales de la época y de sus propias impresiones al visitar los lugares más relevantes de la biografía de Ana, Schnabel recrea la corta vida de la escritora. El reportaje, que sigue un estricto orden cronológico, se caracteriza por los vaivenes de la esperanza, los miedos, la amistad y el odio y constituye un testimonio sobrecogedor del coraje y de la fuerza humanos³⁷.

La colección *Fremde ohne Souvenir (Turistas sin souvenir, 1961)*³⁸ recoge cinco escritos autobiográficos, en los que narra sus experiencias de sendos viajes por tierra, aire y mar. De nuevo nos sorprenden su capacidad de observación y de plasmar lo vivido de un modo conciso y sugestivo.

En 1968, Schnabel compuso el libreto para el oratorio escénico *Das Floß der Medusa (La balsa de la Medusa)* de Hans Werner Henze. Se recrean los sucesos posteriores al naufragio de la fragata francesa *Méduse*, desaparecida en 1816 en la costa occidental de África. La trama se inspira en el óleo homónimo de Jean Louis Théodore Géricault (de 1818/9, actualmente en el Louvre de París) y en el diario de uno de los pocos supervivientes. Schnabel y Henze aprovecharon el delicado material para una obra no menos comprometida, pues además de una clara intención socio-política, contiene también un importante mensaje alegórico: elogia la lucha del individuo contra la opresión y la injusticia y contra la desesperación y la muerte³⁹.

En su libro *Die Nachrichten aus der Gesellschaft. Hurricane oder Schwierigkeiten mit der Fiktion (Las noticias sociales. Huracanes o Dificultades con la ficción, 1972)*⁴⁰, Schnabel da a conocer algunos pasajes de una novela inconclusa junto a una serie de reflexiones acerca de la actividad escritora. Quería escribir una novela sobre un huracán que en septiembre de 1861 había devastado las islas del Caribe y había causado el naufragio de sesentaicuatro embarcaciones. Cuando comprendió que no podía concluir el relato, Schnabel convirtió el material en un ensayo literario sobre las

³⁶ *Anne Frank. Spur eines Kindes*, Fráncfort/Meno, Fischer, 1958.

³⁷ Obsérvese también la dedicatoria del libro: "Für meine Kinder, daß sie es wissen".

³⁸ *Fremde ohne Souvenir*, Fráncfort/Meno, Fischer, 1961.

³⁹ Acerca de *La balsa de la Medusa*, cf. Henze 1982, 161 s. Para el estreno truncado en Hamburgo, previsto para el 9 de diciembre de 1968, cf. *ibid.*, 167 s.

⁴⁰ *Die Nachrichten aus der Gesellschaft. Hurricane oder Schwierigkeiten mit der Fiktion*, Berlín, Literarisches Colloquium Berlin, 1972.

dificultades que plantea la ficción verosímil cuando se parte de hechos y datos reales, autobiográficos incluso. En 1979 publicó el relato *Auf der Höhe der Messingstadt (A la altura de la ciudad de bronce)*⁴¹, que presenta la muerte como íntimamente relacionada con el amor. El tema principal es la eterna pregunta por el sentido de la vida.

Aparte de su propia producción literaria, Schnabel tradujo del inglés al alemán varias obras de Ernest Hemmingway, William McFee, Robert Lowell y Herman Melville. A su vez, las obras de Schnabel fueron traducidas a más de veinte lenguas modernas. La obra que más traducciones conoció es *Anne Frank*, de la que también existe una versión española: *Ana Frank: la predestinada*⁴². Con respecto a la novela *Der sechste Gesang*, tengo constancia de una versión finlandesa (*Kuudes laulu*) y de otra inglesa (*The Voyage Home*⁴³).

XI.1.3. LA PRODUCCIÓN LITERARIA DE SCHNABEL. OBSERVACIONES

Como se puede deducir de las obras presentadas, hay una serie de argumentos constantes y recurrentes en la producción literaria de Schnabel. La mayoría de ellas cuentan algún tipo de viaje, combinado con los sentimientos y pensamientos más íntimos y personales: amistad, amor, miedo, asombro, desconcierto, hastío, esperanza, alegría, etc. En muchas piezas, el elemento autobiográfico juega un papel importante, e incluso en los escritos supuestamente no-autobiográficos se entremezclan la imaginación del autor con vivencias reales propias o de terceros.

La Antigüedad clásica es un elemento frecuente en la obra de Schnabel, que adquiere gran importancia y protagonismo en las novelas *Der sechste Gesang* e *Ich und die Könige*, y que aparece de forma esporádica en muchos otros de sus escritos. El legado clásico es abordado y usado de muy diversa manera (personajes, temas, lugares, etc.), aunque siempre entrevemos la gran fascinación y admiración que le inspiraba a Schnabel así como el exhaustivo conocimiento que éste tenía del mismo.

Otro aspecto a tener en cuenta al analizar las obras de Schnabel son las necesidades del público al que se dirige. En este sentido, la producción de Schnabel es un fiel reflejo de los gustos de la época y de sus tendencias literarias más destacadas. Empezó escribiendo novelas llenas de aventuras, amor y sentido del deber para la atormentada Alemania de la Segunda Guerra Mundial. Terminada la guerra, Schnabel

⁴¹ *Auf der Höhe der Messingstadt*, Múnich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1984.

⁴² Buenos Aires, Fabril, 1961. Traducción española de Irene M. Garfeldt-Klever.

⁴³ Nueva York, Harcourt, Brace and Company, 1958. Traducción inglesa de Denver Lindley.

se hacía eco de la actualidad de su país, describiendo tanto la situación desoladora de la postguerra como los intentos de revisión del pasado. Superados los años más angustiosos y recuperada cierta estabilidad, Schnabel entretuvo e ilustró a su público con fascinantes relatos de viajes y con obras inspiradas en la Tradición Clásica.

La mayoría de los relatos y novelas de Schnabel está ambientada en la actualidad contemporánea y en los lugares más diversos. Los protagonistas suelen ser gente normal, que de repente se ven frente a una situación extraordinaria y extrema (la naturaleza, el amor, la guerra, la postguerra, la muerte, etc.). Hasta los personajes mitológicos más heroicos (Odiseo, Teseo, Belerofontes, etc.) se ven reducidos a la condición de simples mortales, llamados, eso sí, a vivir grandes aventuras. Aunque encontramos algunas obras con un tono predominantemente optimista, cercano a la exaltación (*Die Erde hat viele Namen*) y otras llenas de desesperanza y resignación (*Die Reise nach Savannah, 29. Januar 1947, Auf der Höhe der Messingstadt*), la mayor parte de su producción se caracteriza por una actitud indiferente frente al destino. La vida se presenta con sus lados buenos y malos y el hombre debe aprender a tomarla como le viene, buscando la felicidad en la medida de lo posible.

Desde un punto de vista formal cabe destacar la diversidad de géneros literarios que cultiva y la maestría con la que el autor reconoce y se adapta a las necesidades y particularidades de cada uno de ellos. A una gran capacidad de observación y descripción se une una gran capacidad de síntesis, para crear imágenes coloridas y expresivas con de un mínimo de palabras. En sus escritos emplea con gran dominio y soltura los recursos de la literatura contemporánea como son el monólogo interior, el cambio de perspectiva, el *collage* o el montaje. El lenguaje Schnabel es directo, claro y cercano, ameno y vivo, cargado de personalidad en los escritos en primera persona y con ciertas reminiscencias periodísticas en los en tercera. La mayoría de sus trabajos se desarrollan siguiendo un estricto orden cronológico que facilita la comprensión y la identificación con los protagonistas por parte de los lectores y oyentes.

XI.2. LA NOVELA *DER SECHSTE GESANG* (1956) DE ERNST SCHNABEL

La novela *Der sechste Gesang* consta de 34 capítulos, escritos en primera y tercera persona, alternativamente. El protagonista y narrador es Odiseo, cuyas hazañas y

desgracias son recreadas siguiendo el modelo homérico⁴⁴. El argumento de la novela corresponde a los cantos V-XIII de la *Odisea*, con algunos elementos del canto IV, y pasajes de la *Ilíada*. *Od.* XI y el comienzo de *Od.* XXIV son recreados en la tercera pieza para teatro de títeres. Faltan la llamada “Telemaquia” (*Od.* I-IV) y los sucesos que tuvieron lugar en Ítaca después del regreso de Odiseo (*Od.* XIV-XXIV).

La técnica de composición está inspirada en la *Odisea*, pues al igual que ésta, el relato comienza *in media res* y en tiempo real con la llegada del sufrido héroe a Esqueria. Durante los cuatro días de su estancia en esa isla, en ambas obras, los sucesos anteriores son referidos en parte por el aedo Demódoco, en parte por el propio Odiseo. Después, el relato continúa nuevamente en tiempo real con su llegada a Ítaca.

El número de los capítulos de la novela, 34, personalmente, lo interpreto como un guiño al canto homérico y como el primer anuncio y ejemplo de la tónica general de esta desenfadada reescritura. Al igual que 34 recuerda el número 24, pero no lo es, también la forma y el contenido de *Der sechste Gesang* no pierden nunca el contacto con su modelo, aunque lo recrean de un modo fuertemente alterado, adulterado y sesgado. Son abundantísimas las diferencias frente al poema homérico, cuya correcta localización e interpretación – posibles solamente a quienes estén familiarizados con el modelo griego – a menudo producen un fuerte efecto cómico o irónico.

La modificación más evidente radica en la desmitificación o racionalización completa del relato. Toda la novela se ambienta y motiva en el plano humano, de modo que ya no tienen cabida los dioses griegos ni otros elementos mágicos y fantásticos.

Una de las innovaciones más significativas y logradas de esta reescritura es la presencia del propio Homero que aparece entre los huéspedes de Alcinoos. A punto de perder la vista, está recaudando el material necesario para pasar los venideros años sin luz dedicado a la épica en la apacible isla de Quios. Schnabel refleja y cuestiona aquí el proceso de transformación de las aventuras reales en material poético, introduciendo un interesante elemento metaliterario o de crítica literaria en la novela.

XI.3. FEDRA EN *DER SECHSTE GESANG*

Mientras que la presencia de Fedra en la pieza homérica se limita a una breve mención entre las heroínas con las que el héroe se encuentra en su bajada al Hades (*Od.*

⁴⁴ Para esta novela como reescritura de la *Odisea* de Homero, cf. Riedel 2000, 327; Penschorn 2004.

XI 321), el personaje recibe un tratamiento más amplio en las tres pequeñas piezas para teatro de títeres que se insertan en esta novela.

Cuenta Odiseo que Circe tenía un teatrillo de madera, para el que se inventaba pequeñas piezas dramáticas. Ella le explicó que tanto los títeres como el teatro eran obra de un tal Dédalo que había vivido cierto tiempo en su isla, procedente de Creta, de donde había huido junto a su hijo⁴⁵. Odiseo le pidió que le hiciera una demostración de su arte y ella representó para él una pequeña trilogía cuya gran protagonista es Fedra.

Debido a la expresividad y singularidad de estas piezas, ofreceré aquí una traducción española de las mismas, hecha por mí. El estudio mitográfico y comparativo se encuentra a continuación de la versión española.

XI.3.1. TRES PIEZAS PARA TEATRO DE TÍTERES (TRADUCCIÓN)

TRES PIEZAS PARA TEATRO DE TÍTERES

de Circe

I

Lugar: Cnosos (Creta)
Época: Período minoico o heládico tardío
Personajes: MINOS, rey de Creta
PASÍFAE, reina, esposa de Minos
FEDRA, princesa e hija
GLAUCO, príncipe e hijo

Una pequeña lámpara en la parte delantera ilumina el escenario. En el centro: un trono. En él, Minos, reinando cómodamente. A su derecha está sentada Pasífae, haciendo punto.

PASÍFAE, *contando puntos:* dieciséis... diecisiete... dieciocho...

Entra Fedra. Se arrima cariñosamente al lado de su padre.

FEDRA: Quisiera pedirte un favor, papaíto...

MINOS: Habla, Fedra, hija mía. Ya sabes...

FEDRA: Necesitaría un poco de dinero, papaíto...

MINOS: Eso es otra cosa.

FEDRA: ¡Pero si ni siquiera tendría que ser mucho, papaíto!

⁴⁵ Este episodio constituye un punto de contacto entre las novelas *Der sechste Gesang* e *Ich und die Könige*, publicada dos años más tarde.

MINOS: Sales a tu madre, Fedra. Ella tampoco sabe adaptarse a las circunstancias.

PASÍFAE, *contando puntos*: treinta y tres... treinta y cua... Para ser un rey siempre has sido tacaño, Minos.

MINOS: Eso no viene al caso.

PASÍFAE: Después de todo eres el rey más rico de toda la época minoica... treinta y cinco...

FEDRA: ... pero que de verdad no tendría que ser mucho.

MINOS: Tu madre me ha causado gastos.

FEDRA: ¿Te refieres otra vez al laberinto para mi hermano Minotauro?

MINOS: No le llames siempre Minotauro a Asterión.

PASÍFAE: cincuenta y un... Es un uso inapropiado del regio nombre de Minos.

MINOS, *enérgico*: Más bien pienso que es lo taurino lo que sobra en el nombre de un príncipe.

PASÍFAE: ... cincuenta y seis... no: dos..., ahora me he equivocado...

MINOS: A ver, Fedra, ¿cuánto necesitas?

FEDRA: Solo un poquito. Quiero irme a Atenas.

MINOS: ¡Tenía que ser Atenas!

PASÍFAE: Teseo le ha escrito.

MINOS: Y tenía que ser Teseo.

FEDRA: Quiere casarse conmigo.

MINOS: ¿Y no te importa lo que le pasó a Ariadna con él? Al fin y al cabo era tu hermana.

FEDRA: A Ariadna, él no le había prometido matrimonio.

MINOS: Ella tenía sus razones para así creerlo.

PASÍFAE: Razones insuficientes, como luego descubrimos.

MINOS: ¡Fedra, ten en cuenta que Teseo, por lo menos, te dobla la edad!

FEDRA: Pero sigue siendo un crío.

MINOS: Eso temo.

PASÍFAE: ¡Tendrías que leer su carta, Minos!

MINOS: Conozco ese tipo de cartas. – ¡Y piensa además que él tiene un hijo de tu edad, Fedra!

FEDRA: Eso me hace especial ilusión. Voy a ser para él como una hermana mayor.

MINOS: ¿Y si *él* no se comporta como un hermano?

FEDRA: Le daré un tirón de orejas.

MINOS: Así empieza siempre.

PASÍFAE: Deja que los niños hagan sus propias experiencias, Minos... dieciocho... dieci...

MINOS: Es una pérdida de tiempo. – Pero bueno, ¿cuánto necesitas?

La luz se apaga durante un breve espacio de tiempo. Cuando vuelve a encenderse, han pasado dos años. No hay cambios en el escenario. El rey y la reina. No han cambiado de postura. Solo el calcetín que está haciendo Pasífae ya es bastante largo.

PASÍFAE, *contando puntos*: ... ochenta y dos... ochenta y tres...

MINOS: ¿Todavía no ha llegado el correo?

PASÍFAE: Sí... ochenta y...

MINOS: ¿Y por qué no se me entrega?

PASÍFAE: Quería esperar hasta después de la comida... ochenta y cinco... hay malas noticias.

MINOS: Un rey está acostumbrado a ellas.

PASÍFAE, *llama*: ¡Glaucos, trae el correo!

Entra Glaucos, le entrega un paquete de cartas a su padre. Después se queda parado a cierta distancia de éste.

GLAUCOS: Buenos días, padre.

MINOS: Hola. *Hojea las cartas*: Todas bagatelas.

GLAUCOS: Fuera queda una.

MINOS: ¿Y por qué no se me entregan todas las cartas a la vez?

PASÍFAE: Quería esperar hasta después de la comida.

MINOS: Tonterías.

Sale Glaucos y vuelve a entrar con Fedra, llevándola de la mano. La coloca en la parte delantera del escenario, a la izquierda. Hace como si le entregara otra carta a su padre.

MINOS *lee el remite de la carta imaginaria*: ¿De Fedra? Qué bonito...

Saca la cartita imaginaria del sobre y empieza a leer. – Ahora Fedra lleva un velo blanco que le cubre parcialmente la cara. Dice:

FEDRA, *apagado*: ¡Querido papaíto!

MINOS: ¡Ay, mi niña! Desde que ella se fue, ya nadie me llama papaíto. A ver si otra vez...

FEDRA: Ojala te hubiera hecho caso, querido papaíto...

MINOS: ¿Lo ves? ¿No te lo dije yo? Pero aquí nadie...

PASÍFAE: Ochenta y nue... Yo quería esperar hasta después de la comida...

FEDRA: Teseo, querido papaíto, es de verdad ya bastante viejo, e Hipólito, su hijo, en absoluto se comportó como un hermano pequeño. Y no sirvió de nada que yo le diera un tirón de orejas, acordándome de nuestra conversación.

MINOS, *baja la carta*: Uno puede hablar y hablar... Pero tú querías que los niños hicieran sus propias experiencias...

PASÍFAE: Mejor sigue leyendo.

FEDRA: Entonces le dije a Hipólito que quería las cosas claras. Que o bien me viera como una hermana mayor o bien tendríamos que escaparnos juntos. – Te acordarás, querido papaíto, de que yo nunca quería hacer las cosas a medias...

MINOS: Es cierto. Esa incapacidad para los acuerdos razonables, los niños la han heredado de ti, Pasífae.

PASÍFAE: ... noventa y uno... noventa y dos...

FEDRA: ... y por ello ahora me voy a dar muerte. Estoy firmemente decidida, aunque sé que te va a afligir sobremanera, querido papaíto. Si encuentro el valor, lo haré esta misma noche; como tarde mañana por la mañana, porque dicen que regresará Teseo de su viaje. No quiero volver a verlo.

MINOS, *grita*: Hay que evitarlo. *Salta del trono*: ¡Rápido, mi abrigo, Pasífae!

PASÍFAE, *atareada; acaba de empezar una fila nueva*: Olvidas que la carta ha tardado al menos quince días en llegar desde Atenas. Es demasiado tarde.

MINOS, *se deja caer en el trono*: ¡Mi Fedra! Mi niña. Eras...

FEDRA: Saludos y besos – siempre tuya, Fedra.

MINOS: Ay, mi pobre niña.

PASÍFAE: ¡Pero léelo todo, Minos!

MINOS: ¿Hay más?

Busca la carta imaginaria que había dejado caer al suelo, la encuentra y la desdobra nuevamente:

Anda, aquí abajo...

FEDRA: Postdata: Para que me entiendas bien, mi querido papaíto: No lo hago por el chico. Él es como su padre. Nunca dejará de ser un crío. ¡La verdad es que simplemente *hay que quererlo!* – Lo hago por mi misma, porque yo no lo he amado. No de verdad. Pero no me di cuenta hasta que ya se había ido, porque se fue inmediatamente.

MINOS: Ya no la entiendo...

PASÍFAE: Me lo imaginaba.

FEDRA: Yo misma le había ordenado irse. E hice bien, pero actué sin razón, pues lo hice sin corazón, y por desgracia él lo tomó en serio. Tal vez sigas sin entenderme, papaíto, entonces escúchame otra vez: Hago lo que hago...

MINOS: ¿Tú lo entiendes, Pasífae?

PASÍFAE: ... veinte y seis... veinte y sie...

MINOS: ¡No lo puede entender nadie, Fedra!

FEDRA: Hago lo que hago porque no deberíamos vivir cuando no tenemos corazón o cuando nos damos cuenta de que tenemos un corazón que siempre se acuerda de lo necesario cuando ya es demasiado tarde. Siempre tuya, la arriba firmante.

MINOS: ¡Mi hija! ¡Mi querida Fedra!

PASÍFAE: Y lo peor de todo es que ni siquiera la entiendes.

Pasífae enrolla el calcetín y guarda las agujas. Se apaga la luz.

II

Lugar: Ribera del curso inferior del río Aqueronte
Época: Unos quince días antes de la segunda escena de la pieza anterior
Personajes: FEDRA, reina de Atenas, muerta repentinamente
TIRESIAS, adivino, igualmente muerto desde hace algunos días
CARONTE, barquero
De vez en cuando: la voz de CERBERO

El lado derecho del escenario está un poco elevado y representa la orilla. Atravesado en el río Aqueronte se halla una barca. En ella, Caronte – a la manera de todos los marineros mediterráneos – rema estando de pie y mirando hacia proa. – En la orilla, Tiresias, sentado en la hierba. – Desde el borde de la eternidad, una luz tenue y gris ilumina la escena.

TIRESIAS: Venga, Caronte, no seas así.

CARONTE: La ley es la ley.

TIRESIAS: ¡Pero no puedo quedarme aquí en la orilla para siempre!

CARONTE: Eso no es asunto mío, Tiresias.

TIRESIAS: Pero debe de haber una cláusula en tus normas para personas como yo, que se mueren de viaje y de las que no se ocupa nadie, porque nadie las conoce.

Entra Fedra, caminando despacio por la orilla se dirige hacia Tiresias. Los dos hombres todavía no la han visto.

CARONTE: Mi reglamento no prevé ningún caso así.

TIRESIAS: Te lo prometo: ¡En cuanto llegue al otro lado, te daré el dinero!

CARONTE: Eso es lo que dicen todos. Pero los de allí enfrente tampoco tienen más que lo que llevan puesto. Allí nadie te va a prestar ni un solo céntimo.

TIRESIAS: Te leo la mano, Caronte. No tienes que pagar por ello.

CARONTE: ¿Y qué me va a importar a mí el futuro? Me han hecho fijo. Además, ¿tú no eras ciego?

TIRESIAS: Para leer la mano aún veo suficiente.

Fedra se ha detenido y les ha escuchado.

FEDRA: ¿Por qué discutís?

TIRESIAS: Ése no quiere llevarme porque no tengo dinero. Llevo aquí ya tres días esperando.

FEDRA: Yo puedo dártelo.

CARONTE: ¡Pero necesitas tu óbolo para ti misma!

FEDRA: Da la casualidad que tengo dos.

CARONTE: Qué suerte tienes, Tiresias. Es la primera vez que pasa...

Fedra le da el dinero. Caronte muerde las monedas para comprobar que son auténticas.

Lo son.

CARONTE: *Va bene*⁴⁶. Subid.

FEDRA: ¿Acaso pensabas que mi marido me había dado dinero falso?

Fedra y Tiresias suben a la barca. Se sientan en una bancada en la popa. Zarpan.

FEDRA: ¿Es verdad que lees la mano, Tiresias?

TIRESIAS: Era mi oficio.

FEDRA: Un oficio bonito. Mi ex marido es rey.

TIRESIAS: Que también es un oficio muy bonito.

FEDRA: ¿Y ya sabías hacerlo cuando niño?

TIRESIAS: No, solo me convertí en vidente cuando perdí la vista. No es fácil la vida de ciego.

FEDRA: ¿Cómo te quedaste ciego?

TIRESIAS: Una infección. Contemplé el baño de la diosa Atenea.

FEDRA: Eso sin duda afecta los ojos.

TIRESIAS: Bueno, al principio reaccionó sensatamente. Pero luego quiso saber quiénes disfrutaban más en el amor, si los hombres o las mujeres. No le gustó mi respuesta y me echó agua en la cara. Así pasó.

FEDRA: ¿Pero qué le dijiste?

TIRESIAS: Le dije que las mujeres disfrutaban más.

FEDRA: Yo tampoco lo habría consentido.

TIRESIAS: Solo que el agua de tu baño probablemente no me habría hecho tanto daño.

FEDRA: Quién sabe. – ¿Me vas a leer la mano ahora?

TIRESIAS: Como quieras...

Fedra se sienta a su lado y le da la mano.

CARONTE: ¡Estaos quietos!

FEDRA: ¡Dios mío, qué tío más antipático!

TIRESIAS, *leyendo la mano*: Apenas veo nada.

FEDRA: ¡Es cierto, tienen una luz más mala aquí!

TIRESIAS: Me refiero a la mano. Apenas se ve nada en ella.

FEDRA: Pero la gente siempre me encontraba interesante, a veces incluso un poco demasiado complicada.

TIRESIAS: Eso desaparece rápidamente una vez que lo hayas superado. – Todavía se ve una cierta predisposición a la insensatez. Pero con un futuro muy tranquilo. Muy tranquilo. Casi diría que...

CERBERO, *entre bastidores*: ¡Guauguauguau!

⁴⁶ En italiano también en el original alemán.

FEDRA, *asustada*: ¡Dios mío, qué susto!

TIRESIAS: Es el perro que tienen aquí.

FEDRA: ¿Plutón? Yo...

CARONTE: Plutón es el jefe. El perro se llama Cerbero.

FEDRA: ¡Ay, qué cabeza la mía! A *Tiresias*: ¿Y tú crees que a partir de ahora tendré una vida más tranquila?

TIRESIAS: Seguro.

FEDRA: Me va a sentar bien después de tanto jaleo...

Se vuelve pensativa.

TIRESIAS: ¿Cómo es que te dieron dos óbolos?

FEDRA: Teseo mismo me los metió en la boca. Primero solo uno. Pero luego debió haberlo pensado mejor y cuando de repente noté como me metió otro por debajo de la lengua, casi rompo a llorar. Estaba emocionadísima. – Teseo era simpático. Demasiado simpático, tal vez.

TIRESIAS: Pero, ¿por qué te dio dos?

FEDRA: Creo que pensó que para mí podría ser más caro.

TIRESIAS: ¿Por qué? ¿Porque fuiste reina?

FEDRA: No, pero... es que lo hice yo misma.

TIRESIAS: ¿Qué cosa?

FEDRA: Yo misma me... quité la vida.

TIRESIAS: Qué fina te expresas. Me quité la vida... muy bien.

FEDRA: Pues, no sé. Si me miro ahora, creo que más bien me quité el alma.

TIRESIAS: Típico de las mujeres. – Pero, ¿por qué lo hiciste?

FEDRA: Uno hace muchas cosas sin pensarlas bien. – Pero dime, ¿por qué Atenea te preguntó, precisamente a ti, quién disfrutaba más en el amor?

TIRESIAS: Ella sabía que yo había pasado cierto tiempo de mi vida como mujer y que por ello estaba bien informado.

FEDRA: ¿Disfrazado?

TIRESIAS: No, como mujer de verdad.

FEDRA: ¿Y eso?

TIRESIAS: Mira, es un poco complicado de explicar. – Yo estaba enamorado, pero la joven dama prefería a otro. En mi desgracia me retiré al desierto. Y cuando vi en la arena a dos serpientes que estaban haciendo el amor, las aporreé con mi bastón.

FEDRA: ¡Pero si ellas no tenían la culpa de nada!

TIRESIAS: Y de hecho no pretendía castigar a las serpientes sino al amor que estaban haciendo.

FEDRA: Y ellas te mordieron.

TIRESIAS: No, las serpientes no. Me mordió algo, una cosa, y al punto me convertí en una mujer.

FEDRA: Anda...

TIRESIAS: Sí, yo también me sorprendí muchísimo. Pero lo más gracioso fue que de repente podía entender a la chica. Pues el otro era, de verdad, con mucho más guapo que yo. Fui corriendo...

FEDRA: ¿A probar tu propia suerte con él?

TIRESIAS: ¡Por supuesto! Pero ya era demasiado tarde. Mi antaño tan anhelada estaba sentada en sus rodillas, pues él había cambiado de opinión.

FEDRA: Qué mala pata, ¿no?

TIRESIAS: Sí, fue toda una desgracia. Y yo me retiré otra vez al desierto y cuando vi a las dos serpientes que seguían enroscándose la una en torno a la otra, volví a aporrearlas.

FEDRA: El amor es un asunto demasiado complicado para gente como nosotros.

TIRESIAS: No, esta vez mi ira ya no se dirigía contra el amor sino contra todos los hombres en general. Estaba cabreada.

FEDRA: ¿Y entonces te transformaste otra vez?

TIRESIAS: Exacto. Al instante volví a ser el de antes.

FEDRA: Me lo había imaginado. Pero...

CERBERO, *súbitamente y ahora mucho más cerca*: ¡Guauguauguau!

FEDRA: ¡Jolines con la bestia esa! Cada vez me da un susto de muerte...

TIRESIAS: Espero que lo tengan bien atado.

CARONTE: No te preocupes. Él sabe que las almas no tienen mucha chicha.

FEDRA: En eso lleva razón, el Caronte ese. Desde ayer me siento realmente miserable. Pero me tienes que decir una cosa, Tiresias: Todavía no entiendo muy bien por qué le dijiste a Atenea que las mujeres disfrutaban más. Después de todo lo que te había pasado...

TIRESIAS: En realidad le iba a decir que los hombres disfrutaban más, pero...

CARONTE: Yo también lo habría dicho.

FEDRA: Y yo.

TIRESIAS: Pero allí estaba ella, delante de mí, tenéis que imaginárosla, y no llevaba absolutamente nada, yo no tenía suficiente valor como para... ya sabéis qué cosa. Al fin y al cabo se trataba de Atenea. Entonces quería despertar un poco su curiosidad y le dije: Las mujeres disfrutaban muchísimo en el amor. ¡Oh, Atenea, cuánto disfrutaban las mujeres! ¡Más aún que los hombres! – Pero ella no captó la indirecta y simplemente me preguntó: ¿Por qué? – Entonces yo le contesté: Ellas tienen más oportunidades....

CARONTE: ¡Digo yo!

FEDRA: ¿Oportunidades para qué?

TIRESIAS: ¡Fedra!

FEDRA: ¿De verdad lo creéis?

CARONTE: ¡Claro que sí!

FEDRA: Pues, no sé. Si pienso en mi propio caso...

TIRESIAS: ¡Pero tú tal vez, de verdad, eras un poco complicada!

FEDRA: No creo. En ese aspecto siempre fui sencilla. Y fácil de comprender...

CERBERO, *ahora de verdad muy cerca*: ¡Guaugaugau!

Se apaga la luz.

III

Lugar: El Hades

Época: La pieza comienza aproximadamente una hora después del final de la anterior y dura 72 años.

Personajes: FEDRA, alma
TIRESIAS, alma
MINOS, alma funcionaria
AQUILES, alma
AGAMENÓN, alma

El escenario está empapelado de negro. En el centro, una mesa decorada de blanco, en ella, platos hondos, cucharas, vasos, una gran jarra. En la pared, un calendario... para varios milenios. La lámpara en la parte delantera baña el decorado en una luz suave y agradable. – Todavía no se ve a nadie, pero se oyen pasos y voces que provienen de detrás del escenario.

VOZ DE FEDRA: ¿Es ésta la puerta?

VOZ DE TIRESIAS: ¡Han dicho que todo recto!

VOZ DE FEDRA: Es que aquí nadie te indica por dónde ir...

Entran Fedra y Tiresias. Llevan la misma ropa que en la pieza anterior. Fedra se detiene sorprendida en la puerta, después se acerca corriendo a la mesa.

FEDRA: ¡Qué bonito! Parece que esperan a más convidados. ¿Somos los primeros?

TIRESIAS: Eso parece. Y de hecho todavía es bastante pronto.

FEDRA, *probando con el dedo el contenido de la jarra*: Oh, solo agua. Yo pensaba...

Del calendario de pared se caen silenciosamente dos, tres hojas.

FEDRA: ¿Crees que ya podemos sentarnos?

TIRESIAS: Digo yo. No creo que nos hagan esperar hasta que estén todos.

Se sientan en el extremo izquierdo de la mesa.

FEDRA, *jugando con la cuchara*: ¿Va a durar mucho?

TIRESIAS: ¿Qué cosa?

FEDRA: Me refiero a todo esto aquí. Hasta que haya terminado, quiero decir.

TIRESIAS: Las eternidades pasan volando una vez que formas parte de ellas.

FEDRA: Teseo siempre decía que había que ser muy activo en vida para que después tuvieras cosas que contar. Por eso empezó tan joven con sus hazañas.

TIRESIAS: Pero en tu casa en Creta tampoco os aburríais, a juzgar por lo que dice la gente.

Se caen más hojas del calendario.

FEDRA: La mayoría de las cosas, yo todavía no las entendía. De hecho, aún era casi una niña cuando me fui a la Hélade.

TIRESIAS: Donde te comportaste como una niña *de verdad*.

FEDRA: ¿Crees que lo hice todo mal?

TIRESIAS: Al menos tu final fue poco inteligente.

FEDRA: ¿Nunca vais a dejar de reprochármelo?

De nuevo, se cae una hoja del calendario. Enseguida entra Minos. Echa un rápido vistazo a su hija y el adivino, toma asiento en el centro de la mesa y se sirve de la jarra.

FEDRA, *en el momento en que ve a su padre*: ¡Oh!

Se dedica a comer con mucho empeño su sopa imaginaria y no levanta la vista.

MINOS, *quien no parece haberla reconocido*: Buenas tardes. ¿Todavía no han traído la comida! *Llama*: ¡Eh!

TIRESIAS: Nadie escucha. Da la impresión de que aquí solo te van a servir tus propios recuerdos.

MINOS, *bebe un poco, decepcionado*: ¿Agua?

TIRESIAS: Agua de Lete, creo. Dicen que es muy sana y también muy refrescante, sobre todo, si la comida viene demasiado condimentada. Te ayuda a olvidarlo todo.

MINOS, *vuelve a beber y se sacude*: Un brebaje insípido, y encima caliente. Yo no he hecho nada malo. Me morí de debilidad senil, con las cuentas pagadas. *Mira de reojo a Fedra*: Desearía que todos pudieran decir esto acerca de sí mismo...

Pasan un año tras otro. Algunos flotan un poco en el aire antes de llegar al suelo.

TIRESIAS: Yo tampoco puedo quejarme. Yo era vidente. Sabía la mayoría de las cosas desde el principio. Vives como de forma ambulante cuando conoces el futuro. Por cierto, me llamo Tiresias.

MINOS, *le saluda con la cabeza*: Minos. Mucho gusto.

TIRESIAS: ¿Eres el juez de aquí abajo?

MINOS: El juez supremo. Reservado a casos capitales.

TIRESIAS: Por supuesto, entiendo. Para jefes de estado, alta aristocracia y así, supongo.

MINOS: Esa era la idea. Pero me alegro de que todo lo que haya pasado antes de mi tiempo haya prescrito ya. Evidentemente, desde ahora reina aquí el orden más estricto.

Fedra sigue comiendo la sopa imaginaria, cada vez más rápido. De vez en cuando bebe un trago, pero parece que no ayuda.

TIRESIAS: Como ya he dicho... ¡uy!

Un fuerte viento pasa por el escenario. Se cae un puñado de hojas del calendario. Medio centenario cubre el suelo.

FEDRA, *asustada*: ¡Por Dios, cómo pasa el tiempo!

MINOS: Hace corriente, es desagradable.

TIRESIAS, *agitando la cabeza*: Un poco de corriente – y se te van cuarenta, cincuenta años en nada. La ventana debe de cerrar mal. – ¿Por cuál vamos?

Se levanta para mirar el calendario cuando se cae otra hoja. En ese momento se oyen pasos: Entra Aquiles. Está sudado y sucio, saluda con la cabeza a los presentes, sin sentarse, coge la jarra de agua y bebe apresuradamente.

MINOS, *escandalizado*: ¡Estas no son maneras!

TIRESIAS: Déjalo, es Aquiles. Tiene pinta de estar agotado...

AQUILES, *se limpia la boca con la mano*: Aaah. Qué buena.

TIRESIAS: Me lo imagino. Y es que la vida de héroe... – pues mira, cuanto más bebas de eso, más rápidamente podrás superarlo. Hasta lo más desagradable se olvida aquí en un santiamén.

AQUILES, *se sienta, vacila*: ¿Qué es lo que olvidas?

TIRESIAS: La vida. Todo. Ya lo verás...

AQUILES, *excitado*: ¡Pero yo no quiero olvidarla!

MINOS: ¡Pues no tenías que haberte tomado la jarra entera!

AQUILES, *se cubre los ojos con las manos*: Ah... sí... es verdad... *Olfatea el aire con los ojos cerrados*: ... ya ni me acuerdo de cómo olía la hierba...

MINOS: Bueno, si ésas son tus únicas preocupaciones...

AQUILES: Dios mío... *vuelve a olfatear*... ¿lo recordáis vosotros? Hierba... A qué olía...

Baja las manos y se vuelve hacia Fedra que le mira con grandes ojos.

FEDRA: Yo tampoco lo recuerdo, Aquiles...

AQUILES: Temo que en vida haya cuidado demasiado poco estas cosas.

TIRESIAS: ¿Pero por qué precisamente hierba, Aquiles?

AQUILES: Cuando me alcanzó la flecha...

TIRESIAS: ¿De París?

AQUILES: ¿De quién si no?

TIRESIAS: Me lo figuraba. Y por la espalda, supongo.

AQUILES: Naturalmente, estamos hablando de París. – Me disparó por la espalda y cuando me desplomé, me caí – ay, la hierba había crecido ya muy alta en los prados de aquella primavera...

MINOS: ¿La guerra ha terminado?

AQUILES: ¿Estaría yo aquí si no?

Se levanta deprisa y corre hacia el calendario de pared.

AQUILES, *pasando las hojas*: Pero ya no pueden tardar mucho...

FEDRA, *fascinada*: ¿Cómo era eso de la hierba, Aquiles?

AQUILES: La hierba, ah sí. Como ya os dije, me caí, me caí sobre la hierba y mientras iba cayendo, pensé: huélela – y en ese momento se acabó todo. Y ahora ya es demasiado tarde.

FEDRA, *solloza de repente*: ¡Ahora es demasiado tarde para todo!

MINOS, *conmocionado*: La verdad es que no tenemos mucha hierba aquí. – ¡Toma un trago, Aquiles!

AQUILES: Y los demás, los demás, allí arriba, están sentados en medio del prado y no se enteran de nada.

TIRESIAS: Disputan por tus armas. Según estaba previsto.

AQUILES: ¿Quién se las lleva?

TIRESIAS: Odiseo, si mal no recuerdo.

AQUILES: Me alegro. De siempre me había caído bien. – ¿Aún falta mucho hasta que vengan?

Levanta una hoja para ver la que hay debajo. De repente tiene una idea: arranca la hoja y mira hacia la puerta.

AQUILES: ¿Nadie viene? ¡Parece que no les va mal!

Arranca otra hoja.

AQUILES: ¿No? ¿Otra vez nadie? Están venciendo. No me lo esperaba...

TIRESIAS: ¡Pero si estaba decidido desde el principio!

FEDRA: ¡Pero quién sabe lo que está decidido y lo que no!

Aquiles arranca enérgicamente una tercera hoja del calendario. Al punto entra Agamenón por la puerta. Coge una silla, se deja caer en ella y oculta la cabeza entre los brazos.

TIRESIAS, *en voz baja*: Agamenón... Justo como decía el programa. Agamenón, el gran vencedor... ¡Miradlo ahora!

MINOS: ¿Y cómo es que viene por aquí si ha vencido?

TIRESIAS: Iba a ser matado por su esposa. Al menos era lo que habían ensayado.

Aquiles se ha colocado detrás de Agamenón y le pone la mano en el hombro. Agamenón la aparta bruscamente.

AQUILES: ¡Pues sí que le ha dado fuerte! Vaya...

MINOS: ¡Con las mujeres, toda precaución es poca!

AQUILES: Qué va. Si las atas bien corto desde el principio, no te pasan estas cosas. Pobre diablo. Pero la culpa fue suya. Yo ya le dije en Áulide...

MINOS: A mí, toda la vida me resultaba sospechosa. Comer y beber, sí, estaba bien. Pero todo lo demás me parecía una construcción bastante inestable.

AQUILES: Agamenón es una excepción. No arrojes la toalla solo por él. Yo por mi parte disfrutaba de la vida. Quisiera poder recuperarla...

FEDRA: Yo también. Debo admitirlo.

Minos la mira sorprendido.

FEDRA, *rompiendo a llorar*: ¡La vida es la única salida!

MINOS: ¡Fedra!

FEDRA, *llorando detrás de su pañuelo*: Papaíto... ¿Todavía me conoces?

MINOS, *conmocionado, traga saliva*: ¡Te había reconocido desde el primer momento, hija mía! Me alegro de que hayas entrado en razón...

FEDRA: Aquí sobra el tiempo para pensar. ¡Si la muerte fuese algo agradable, todos los dioses hace tiempo que se habrían muerto!

MINOS: Ahora exageras, hija. Te olvidas de la gran responsabilidad con la que cargan los dioses. No se permiten ni un minuto de descanso.

AGAMENÓN, *levanta la cabeza, aturdido*: Dadme un poco de Lete...

FEDRA, *se levanta deprisa, le lleva el vaso a la boca*: Pero despacito, Agamenón...

AGAMENÓN, *mira por encima del borde de su vaso*: ¿Acaso soy el primero?

TIRESIAS: Ya estaba aquí Aquiles.

AGAMENÓN: Claro que sí. ¿Pero, y los demás?

TIRESIAS: Eres el primero, Agamenón.

AGAMENÓN: Ay, esa mujer...

AQUILES, *en voz baja*: Tenemos que distraerle. ¿No va a venir nadie más para que pudiéramos hablar de Troya?

TIRESIAS, *piensa*: No, de momento no...

Silenciosamente se cae una hoja del calendario, después otra.

TIRESIAS, *ahora con ojos de adivino, con la mirada perdida*: Que sí... que viene uno...

AQUILES: ¿Quién?

TIRESIAS, *le hace señas para que no hable*: Tengo un presentimiento...

AQUILES: Que no es nada milagroso aquí. ¡Pues lo dice todo en el calendario!

MINOS: Aparecen solo los fallecimientos.

TIRESIAS, *en trance*: Viene Odiseo. Pronto. Como tarde en el otoño que viene...

AGAMENÓN: ¿Por fin también va a caer?

TIRESIAS: No, no muere. Todavía le queda mucho rato. Más bien creo que viene para preguntarnos qué debe hacer. Todavía está de viaje.

FEDRA: Ay, un reino por poder hacer un viaje...

AQUILES: Que viva, eso es lo que le voy a decir.

AGAMENÓN: Si me pregunta a mí, sobre todo le aconsejaré que no vuelva a su casa. O mejor aún, que vaya a la primera guerra que pueda encontrar y caiga, como Aquiles. Será enterrado por amigos, las generaciones venideras cantarán su fama. Aquiles tuvo mucha suerte.

AQUILES: Cállate, eres un pesimista.

AGAMENÓN: Tengo mis razones.

AQUILES: Tú eres una excepción.

AGAMENÓN: ¿Y qué pasa con Diomedes?

TIRESIAS: Diomedes sigue vivo.

AGAMENÓN: Pero solo porque logró escaparse en el último momento. El puñal ya estaba debajo de la almohada. – La vida es un infierno, y las mujeres también. ¿Y qué es la vida? ¡Mi hermano Menelao sigue vivo para que Helena lo pueda comparar cada noche con Paris!

AQUILES: Una comparación que a mí no me daría ningún miedo.

AGAMENÓN: Helena también estuvo con Deífobo. – Competir cada noche con enemigos invisibles. ¡Qué vida más triste!

AQUILES: La vida es la única salida. Fedra también lo dice. Odiseo debe vivir, dónde sea, cómo sea, pero que viva. Y aunque tuviera que pastorear vacas. – Agamenón, ¿tú te acuerdas del olor de la hierba?

AGAMENÓN: Déjame en paz con tu hierba. Yo solo quiero olvidarlo todo. *Apura su copa.*

MINOS: Entonces, ¿qué le vamos a decir a Odiseo?

AGAMENÓN: Que muera, como Aquiles. Aquiles tuvo mucha...

AQUILES: ¿Quieres dejarlo ya? – Fedra, ¿tú qué dices?

FEDRA: No sé, Aquiles. Si ahora miro a Agamenón... También creo que morir es la única salida.

AGAMENÓN, *entusiasmado*: ¡Fedra, déjame abrazarte!

AQUILES: ¿No te estarás pasando? Si a ti no te gustaban las mujeres, pensaba yo.

AGAMENÓN: ¡Me muero por las suicidas!

MINOS: Mira lo que has hecho, Fedra. – No quiero volver a escuchar eso, hija. Un poco de respeto, por favor. Y no olvides que yo soy el juez supremo de aquí.

AQUILES: Ahora no estás de servicio, querido Minos.

MINOS: En este aspecto no descanso nunca.

AQUILES: Como quieras. ¿Y qué le vas a decir tú a Odiseo?

MINOS: Le recomendaré tratar de llegar a su casa. Si lo peor que le puede pasar ya es que le maten.

AGAMENÓN: ¡Nada de soluciones intermedias ahora! Yo digo que debe morir.

TIRESIAS: ¡Pero Odiseo viene a preguntarnos cómo debe vivir y no cómo debe morir!

AGAMENÓN: Pues le decimos que no merece la pena vivir.

AQUILES: Eres un pesimista. – Yo sigo defendiendo mi opinión de antes. Y aunque tuviera que pastorear vacas.

MINOS: ¡Nada de vacas, por favor!

AQUILES, *en voz baja*: ¿Qué le pasa a tu padre con las vacas?

TIRESIAS, *que ha sacado un juego de naipes y empieza a descubrir las cartas*: Su mujer le puso los cuernos con un toro.

FEDRA, *mira las cartas por encima de su hombro, susurra*: ¡Era un dios bajo la apariencia de un toro!

AGAMENÓN: Vos veis dioses en todos los amantes, querida Fedra.

MINOS: ¿Qué estáis cuchicheando?

FEDRA: Deliberábamos si no le íbamos a aconsejar mejor a Odiseo que pastoreara ovejas, papaíto...

MINOS: Ovejas, sí, muy bien. Ovejas están mejor. ¿Lo apuntamos?

AQUILES: Yo voto que sí.

MINOS: Así pues, resumo...

Se levanta, apoya las manos en la mesa y declama en dirección al público.

MINOS: Querido Odiseo. Habiéndolo deliberado mucho hemos llegado a la conclusión de que...

AQUILES: ¡Pero si todavía no ha llegado!

MINOS: ¡Debe de llegar de un momento a otro!

FEDRA, *a Tiresias, que sigue ocupado con sus cartas*: ¿Por dónde anda ahora?

TIRESIAS: En Italia, creo. Me confieso un tanto flojo con la Geografía...

FEDRA: ¿Y no se sabe de él más nada?

TIRESIAS: Poco. Pero la dama de corazones, mira... la dama de corazones en línea recta. ¡Allí, mírala!

AGAMENÓN: Eso es típico de él. Nunca ha pasado de largo a ninguna falda.

FEDRA: ¿Es guapo?

AQUILES: Guapísimo. Un poco más bajito que yo, pero aun así muy mono.

FEDRA: En este caso, la falda, como ha dicho Agamenón, actuará sensatamente...

AGAMENÓN: ... y saldrá corriendo.

FEDRA: ¡Que no, Agamenón! ¡Si salir corriendo fue precisamente el error que cometí yo!

MINOS: Si mal no recuerdo, Fedra, Hipólito ni siquiera te cortejaba de verdad...

FEDRA: Y ese fue *su* error.

MINOS: Ya creía que habías entrado en razón, hija...

FEDRA: ¡Ay, papaíto, todavía no entiendes que actuar sensatamente no significa hacer lo correcto, sino lo conveniente!

TIRESIAS: No os peleéis. La cosa aún no está decidida del todo, según puedo ver en mis cartas.

FEDRA: ¿Cómo? ¿Ella no le quiere?

TIRESIAS: No es eso.

FEDRA: Entonces todo arreglado. Yo le diré a Odiseo que...

MINOS: ¡A ver qué le vas a decir tú!

FEDRA: El amor, le diré, busca el amor. El amor es la única salida.

MINOS: ¡Ya es la tercera salida que ves!

AQUILES: ¡Pero tiene mucha razón!

AGAMENÓN: El amor es todavía peor que la vida...

AQUILES: ¡Pues yo lo prefiero a toda la hierba del mundo!

AGAMENÓN: ¡Que muera!

AQUILES: ¡Que viva!

FEDRA: ¿Y por qué no ambas cosas?

AQUILES Y AGAMENÓN: ¿Cómo?

FEDRA: Yo siempre me sentía como en un columpio, como flotando en el aire, cuando estaba enamorada. Me desvanecía y ya no sabía si aún seguía viva o si ya me había muerto. ¡El amor es la única salida, papaíto!

AQUILES: Así pues, ¿qué le vamos a decir, Fedra?

FEDRA: Odiseo, le diré, el amor...

AQUILES: ... y que no se olvide de oler la hierba...

FEDRA: ... y que escuche, le voy a decir...

AQUILES: ... y que ya no piense en nada, nada, ni una palabra...

FEDRA: ... y el silencio – le diré...

MINOS: Me resigno.

Se cae una hoja del calendario.

TIRESIAS, *levanta la vista*: Ha llegado la hora. Está a punto de venir...

XI.3.2. LA TRILOGÍA DE SCHNABEL Y OTRAS VERSIONES DEL MITO DE FEDRA

Schnabel tenía unos amplios y profundos conocimientos del mito de Fedra así como de la mitología griega en general. Opino que conocía las versiones clásicas griega (Eurípides) y latinas (Ovidio, Séneca) y la francesa de Racine. Quizás había leído también las *Fedras* de D'Annunzio, Unamuno y von Brentano. Dudo que conociera los dramas de Marbach, Conrad, Lipiner, Limbach y Heider, debido al tiempo transcurrido desde su aparición y a la escasa difusión que tuvieron.

ASPECTOS FORMALES

Título: *Tres piezas para teatro de títeres* reza el título de la obra que me he propuesto analizar ahora. Observamos que a diferencia de los títulos de las demás versiones modernas del mito, no contiene ni el nombre de la heroína ni el de su hijastro.

Género literario: Como ya indica el título, se trata de unas pequeñas piezas para teatro de títeres. Hasta donde yo haya podido averiguar, no hay ninguna otra reescritura del mito de Fedra, ni clásica ni moderna, perteneciente a este género⁴⁷. Aunque el contenido y su presentación en forma de trilogía apuntan al género trágico, el atrezzo, las palabras y los movimientos de los personajes, así como el empleo de guiñoles, dotan a esas piezas de un aspecto ligero, ameno y divertido⁴⁸. Ahora bien, por debajo de ese aspecto desenfadado y lúdico, Schnabel consigue tratar gran cantidad de pensamientos y razonamientos filosóficos de validez universal.

Acotaciones: Según la tendencia general de los siglos XIX y XX, las piezas están ricas en acotaciones. Éstas se refieren tanto a los movimientos y gestos de los títeres y al decorado y la iluminación del escenario como a los tonos de voz y los estados anímicos de los personajes.

Época: En vez de optar por una ubicación temporal imprecisa en el pasado mítico de Grecia (Eurípides, Ovidio, Séneca, Racine, Marbach, Conrad, Lipiner, D'Annunzio, Limbach) o de trasladar los sucesos al mundo contemporáneo (Unamuno, Heider, von Brentano, Koeppen), Schnabel sitúa los hechos en un momento concreto de la Antigüedad griega: “época minoica o heládica tardía”. Considero que esa pretendida historicidad constituye otro factor de comicidad⁴⁹.

Lugar: Aunque en la primera pieza entrevemos que el lío amoroso entre Fedra e Hipólito tiene lugar en Atenas (como en Séneca y Conrad), las tres piezas de esta trilogía están ambientadas en los lugares en los que Fedra se halla con anterioridad y posterioridad a la desgracia, esto es en su casa natal en Creta y en el Hades,

⁴⁷ Frenzel 1976, 176 menciona un drama de guiñol japonés, titulado *Sesshu Gappo ga Tsuji* (s. XVIII), y cuyo autor es Suga Sensuke, que recrea una versión india del motivo de la mujer de Putifar.

⁴⁸ Aparte del trato irónico y paródico de los mitos griegos, entre los elementos cómicos cabrían citar también: el calcetín que está haciendo Pasiphae; la costumbre de Phädra de llamar a su padre “papaíto” y “querido papaíto”; la debilidad de Minos frente a las féminas de su casa; las dificultades de Phädra a la hora de suicidarse; el ladrido de Cerbero; la suspicacia y la tacañería de Caronte; el intento de Tiresias de seducir a Atenea; el calendario de pared; la sopa imaginaria; la preocupación de Aquiles por la hierba; la vergüenza de Agamenón por la traición sufrida; la aversión de Minos a las vacas; la discusión acerca de qué le van a aconsejar a Odiseo, etc.

⁴⁹ Recordaré que la presentación histórica de unos hechos ficticios es también frecuente en la obra literaria de Albert Heider.

respectivamente. Recordaré que ya Conrad ambientó el primer acto de su tragedia en Creta para contar las circunstancias que rodean la partida de Fedra de su isla natal.

Extensión argumental de la trama: Estrechamente relacionada con su ubicación es la extensión argumental de la trama. Como acabo de decir, los sucesos tienen lugar en Cnosos (I) y el Hades (II y III), antes y después del encuentro de Fedra con Hipólito. Mientras que la mayoría de los autores dedica solo pocas palabras a la llegada de Fedra al palacio de Teseo, Conrad invierte los tres primeros actos de su tragedia para narrar cómo Phädra abandonó Creta junto a su hermana y llegó hasta Atenas. Otro aspecto compartido por la trilogía de Schnabel y la tragedia de Conrad es el protagonismo incuestionable y absoluto de su Fedra, frente a la poca importancia que se confiere al personaje de Hipólito⁵⁰.

Poco frecuentes son también las informaciones acerca de la suerte de Fedra después de su muerte, aunque ya el primer testimonio literario que conservamos de ella la muestra en el reino de ultratumba (*Od.* XI 321). Algo nos indican los dramaturgos decimonónicos Marbach y Lipiner: la difunta sigue llamando a Hipólito desde el Hades; también en Conrad se anuncia el feliz reencuentro de los enamorados en el Más Allá. En Racine IV 6, Phèdre se imagina reencontrarse en el Hades con su padre, que se espantaría ante los crímenes de su hija y buscaría el castigo más severo para ella⁵¹. Mucho más concreta es la versión de Henze y Lehnert: tras suicidarse, Phaedra aparece convertida en pájaro en el bosque de Nemi para seguir acosando a su hijastro. Frente a la ópera, cuya segunda parte se centra en la suerte de Hippolyt, Schnabel no revela qué pasa con el joven después de la declaración de Phädra.

Extensión cronológica de la trama: Las tres piezas tienen duraciones muy diversas. La primera se escinde en dos partes entre las cuales distan dos años. La segunda parece contar los sucesos en tiempo real y la tercera abarca nada menos que 72 años. Conrad fue el primer tragediógrafo alemán que compuso una *Fedra* en la que ya no se respetaba la unidad temporal. El abandono de las tres unidades clásicas del drama se inició a lo largo del siglo XIX y se generalizó entre los autores modernos.

Personajes: También el reparto de los personajes corresponde a la particular ubicación espacio-temporal y a la configuración argumental de estas piezas. No aparecen en escena los dos personajes masculinos claves del mito de Fedra (Teseo e

⁵⁰ Hippolyt no aparece en los primeros dos actos de la tragedia de Conrad.

⁵¹ En Séneca (*Phaedr.* 149-152) es la nodriza quien le recuerda a Fedra que su crimen será juzgado por su padre.

Hipólito). En cambio, junto a Fedra actúan sus padres Minos y Pasífae y su hermano Glaucos (I), así como Caronte, Tiresias, Agamenón y Aquiles (II y III).

Fuentes: Para ampliar la historia de Fedra, Schnabel se basa en las informaciones clásicas que tenemos de ella, reelaborándolas con una fuerte dosis de fantasía e imaginación propias. Añade también una serie de motivos mitológicos que en principio poco o nada tienen que ver con el personaje de Fedra: el encuentro de Tiresias con Atenea, sus transformaciones en mujer y en adivino y su veredicto en la disputa acerca de los placeres en el amor⁵²; el barquero Caronte⁵³; el perro Cerbero⁵⁴ y la presencia de Minos como juez supremo en el Hades (así en *Od.* XI 568-571). La llegada de los difuntos al Hades y la idea de que las almas se dan la bienvenida entre ellos, interesándose por sus respectivas desgracias, ya se encuentra en *Od.* XXIV 1-202. La bajada al Hades de Odiseo y su conversación con los difuntos, a los que pide consejo, constituye el argumento principal de *Od.* XI. Aparte de ello, se aluden no pocos episodios tomados del gran ciclo troyano: la muerte de Aquiles a manos del Paris y su añoranza de vivir (cf. *Od.* XI 482-491), la relación de Helena con Menelao, Paris y Deífobo, el sacrificio de Ifigenia en Áulide, el asesinato de Agamenón por su esposa y su desconfianza frente a las mujeres (*Od.* XI 405-456), la suerte de Diomedes; etc.

⁵² Schnabel recoge y entremezcla aquí varios episodios de la compleja biografía del adivino, según es contada por Calímaco (*Hym V. Lav. Pal.* 57-136), Ovidio (*met.* III 316-338), Higino (*fab.* 57) y Apolodoro (*bibl.* III 6, 7), entre otros. Son los relatos de cómo se quedó ciego y adquirió el don de la profecía, de su sucesiva transformación en mujer y nuevamente en hombre y de su intervención en la disputa (entre Zeus y Hera) acerca de si los hombres o las mujeres disfrutaban más en el amor. La mayoría de los autores (Ovid., Hig., también Hesíodo y Flegonte), y así también Schnabel, afirman que el cambio de sexo se produjo cuando hirió o mató a dos serpientes copulando y que pudo recuperar su antiguo sexo golpeando nuevamente a una pareja de serpientes (acaso la misma). Cuentan que algún tiempo después, gracias a su experiencia en ambos sexos, fue llamado a dirimir la disputa entre Hera y Zeus con respecto a los placeres en el sexo. Por la razón que fuera, Tiresias afirma que la mujer goza con mucho más que el hombre, dictamen que disgusta a Hera (le castiga con la ceguera), mas le agrada a Zeus (le recompensa con el don de la profecía y normalmente también con una excepcional longevidad). Schnabel combina el episodio de la disputa con la versión que ofrece Calímaco, siguiendo tal vez a Ferécides (cf. Apollod. *bibl.* III 6, 7): Tiresias es cegado por Atenea por haber contemplado a la diosa bañándose. El don de la profecía (y la longevidad) le son concedidos por la misma diosa, en respuesta a los lamentos y ruegos de la madre del joven, la ninfa Cariclo. Así pues, en esta versión del s. XX, es Atenea la que quiere saber quién disfrutaba más en el amor y su enojo se debe no tanto a que Tiresias la haya visto desnuda (“*al principio reaccionó sensatamente*”) como a la respuesta de éste. De paso conocemos también las razones que tuvo para emitir semejante veredicto: “*quería despertar un poco su curiosidad*”. Como sea, también en esta ocasión, junto a la ceguera, Tiresias recibe el don de la clarividencia. Obsérvense también las circunstancias de su muerte (“*de viaje*”), cuando las fuentes clásicas la sitúan en el dramático contexto del asalto de Tebas por los epígonos. Para estas cuestiones, cf. García Gual 1975; Marcos Pérez 2000.

⁵³ La descripción del Hades y del barquero Caronte guarda gran parecido con el canto 6 de la *Eneida* de Virgilio. La costumbre de poner un óbolo debajo de la lengua de los difuntos se puede encontrar, por ejemplo, en Apul. *met.* VI 18. Cf. J. M. Pedrosa, “El óbolo de Caronte: Etnografía y literatura”, *Revista de folklore* 257 (2002), pp. 147-149. El autor demuestra la antigüedad y universalidad del rito.

⁵⁴ El perro es mencionado en *Od.* XI 623 s. Aparece por primera vez con el nombre de Cerbero en Hesíodo (*Teogonía* 311). Para más detalles acerca de este animal, cf. Apolodoro *bibl.* II 5, 12.

MOTIVOS TEMÁTICOS COMUNES A OTRAS VERSIONES

La ausencia de Theseus: Al igual que en las versiones de Eurípides, Séneca, Racine, Marbach, Conrad, Lipiner y D'Annunzio, la declaración de amor y el encuentro amoroso de Fedra e Hipólito tienen lugar mientras Teseo se encuentra fuera de casa. Aunque la causa de su ausencia es notablemente más sencilla que en los autores anteriores, Teseo está de viaje, Schnabel mantiene o recupera un motivo que había sido abandonado por varios de los autores del s. XX (Unamuno, Limbach, von Brentano).

La actitud de Fedra con respecto a su hijastro: Debemos pensar que todas las Fedras dramáticas sabían de la existencia de su hijastro antes de casarse con Teseo. Mientras que normalmente no conocemos sus sentimientos o su actitud al respecto, vemos que esta Fedra alemana tiene muchas ganas de conocer al joven y quiere ser como una hermana mayor para él. Está tan segura de sus sentimientos por Teseo que, al contrario que su padre, no cree que el joven pueda suponer algún peligro para ella.

El destino familiar de Fedra: Schnabel mantiene la costumbre, común a gran parte de los autores (Eurípides, Séneca, Ovidio Racine, Marbach, Conrad, Lipiner, D'Annunzio), de relacionar la pasión de Fedra con los amores desgraciados de otras parientes suyas, Pasífae y Ariadna, sobre todo⁵⁵. En Schnabel, estos amores ya no son considerados como un castigo divino contra su estirpe, sino más bien como una enfermedad hereditaria que afecta a todas las mujeres de la familia, incapacitándolas de atenerse a las buenas razones. Nuestro autor establece también una relación (implícita) entre la pasión de Fedra y el amor que Circe, su tía por vía materna, siente por Odiseo⁵⁶. En este sentido, el contenido de estas piezas debe entenderse como altamente autobiográfico, con respecto a su autora Circe, y se pueden trazar no pocos paralelos entre los sentimientos y el comportamiento de Circe y el de su sobrina.

Las causas para el amor de Fedra: Junto a una cierta predisposición genética, en esta versión, el amor de Fedra por su hijastro es presentado como el resultado de una combinación de diferentes factores. En primer lugar, parece que su matrimonio con Teseo no iba demasiado bien a pesar de la ilusión con que lo habían empezado. Pronto, los conyugues empezaron a distanciarse, a la vez que ella se sintió atraída por Hipólito.

⁵⁵ Ovidio añade también a la abuela paterna de Fedra: Europa, que fue raptada y seducida por Zeus, convertido en toro (Ovid. *her.* IV 53-62).

⁵⁶ Cf. Tschiedel, 1969, 98: "Im Roman kommt dem Spiel von Phädra die Funktion zu, dem Zuschauer Odysseus durch die Handlung hindurch Einblick in das Innere Circes zu verschaffen, die ja die Fäden führt und die als Heliostochter mit Phädra nicht nur bluts- sondern auch wesensverwandt ist".

Éste no solo era de la misma edad que Fedra⁵⁷, sino que también era “*de tal manera que simplemente había que quererlo*”.

La postura de Fedra con respecto a su amor: La actitud de esta Fedra con respecto a su amor, en nada recuerda a las madrastras que sufrían a causa de sus sentimientos (Eurípides, Marbach), así como tampoco encontramos indicios de la exaltación que le producía a lo largo del s. XIX (Conrad, Lipiner). En realidad, lo que más le preocupa de su nueva pasión no es que ésta haya recaído en su hijastro, sino sus propios sentimientos al respecto. Pronto Fedra descubre que lo que ella siente por él no se corresponde con el ideal del amor que tenía. Descontenta con su comportamiento, desilusionada incluso, decide quitarse la vida.

La declaración de amor de Fedra: En la mayoría de las obras, una de las escenas clave es cuando Hipólito llega a conocer el amor de su madrastra, bien sea por medio de su nodriza (Eurípides, Marbach), bien sea por parte de Fedra misma (Séneca, Racine, Conrad, Lipiner, D’Annunzio, Limbach, von Brentano). Entrevemos que también la Fedra de Schnabel le habló de su pasión a Hipólito. Pero él no se comportó como es debido y se fue inmediatamente; también ella salió corriendo, considerando malograda no solo su romance sino su vida entera.

La correspondencia de Hipólito al amor de Fedra: Los autores alemanes del s. XIX inventaron el motivo del amor de Hipólito por su madrastra. La versión de Schnabel trata ese aspecto con una pretendida ambigüedad: el joven “*no se comportó como un hermano*” (I), aunque tampoco la “*cortejaba de verdad*” (III)⁵⁸. Apunta Fedra que “*se fue inmediatamente*” (I), aunque no especifica si fue inmediatamente después de su declaración o después de un encuentro amoroso. Ahora bien, la reacción del joven es lo de menos para esta Fedra cuyo gran descontento y enfado se dirige contra su propia incapacidad de amar de verdad.

El suicidio de Fedra: La escasa importancia de Hipólito en estas piezas y su poca influencia en los actos de Fedra se constata nuevamente al analizar las causas para su suicidio. Advierte explícitamente que no lo hace por el chico, sino por sus propios sentimientos, cuya imperfección le inspiran gran descontento y vergüenza.

⁵⁷ La diferencia de edad entre Teseo y Fedra (que es de la misma edad que su hijastro) juega un papel importante en los dramas de Racine, Lipiner y Unamuno y en las novelas de Schopenhauer y Hermann. Recordaré la idea de Boccaccio de que Teseo había raptado a Fedra para casarla con su hijo (Bocc. *de casibus* I, X, 14).

⁵⁸ Según Dédalo, en *Ich und die Könige* (p. 194), Phädra tenía costumbre de engañar a su marido con su hijastro.

En estas piezas, al igual que en Eurípides y Marbach, inmediatamente después de su conversación con su hijastro, Fedra se quita la vida, antes de que su marido vuelva a casa. Más importante que el suicidio en sí, del cual ni siquiera conocemos la forma en que lo llevó a cabo, son la actitud y los pensamientos de Fedra al respecto. Aunque firmemente decidida, expresa también sus dudas. Asegurar que *“si no esta noche, como tarde mañana por la mañana”*, en este contexto suena ciertamente infantil y hasta cómico. Una vez en el Hades, Fedra ya no está tan contenta con su acción: *“Uno hace muchas cosas sin pensarlas bien”*. Finalmente reconoce que fue un error y desearía recuperar la vida. No creo que Schnabel haya querido escribir un alegato contra el suicidio, sino que más bien intentó plasmar de forma directa y desenfadada el dramatismo que encierra el acto suicida.

ELEMENTOS QUE FALTAN

Frente a todos estos elementos que esta versión de Schnabel comparte con las demás versiones del mito de Fedra, no debemos olvidar el gran número de motivos que están ausentes. Se trata de motivos sustanciales o incluso claves del mito en su versión clásica, aunque empiezan a faltar en las versiones latinas y son frecuentemente omitidos en las obras de los siglos XIX y XX. En este sentido, nada ha quedado de la misoginia de Hipólito que era la causa principal del conflicto en la versión de Eurípides. También el papel de la nodriza ha sido eliminado, junto a la presencia de los dioses. Tampoco hay calumnia del hijastro por parte de Fedra o su nodriza y no se produce ningún enfrentamiento entre padre e hijo, ni la siguiente acusación y maldición del joven. Es más, en estas piezas de Circe, Teseo queda completamente al margen de la acción, pues es a su padre a quien escribe Fedra antes de morir. Aunque nada sabemos de la ulterior suerte de Hipólito, parece que el joven no sufre accidente alguno ni muere al final de la trama. El resultado es una presentación parcial de los hechos con un marcado protagonismo del personaje femenino, muy acorde con la autora de las piezas, Circe.

CARACTERES

De los múltiples personajes que intervienen a lo largo de estas tres piezas son tres los que examinaré y analizaré ahora con más de detalle: Fedra y sus padres Minos y Pasífae. Es ciertamente escasa la información que obtenemos acerca de Teseo⁵⁹, y aún

⁵⁹ Según Fedra, Teseo aunque ya bastante viejo, sigue siendo un “crío”. Tiene un carácter demasiado condescendiente y benévolo y piensa demasiado bien de este mundo y de quienes le rodean. Siente gran

menos es lo que sabemos de Hipólito⁶⁰. Ahora Fedra es la gran protagonista de las obras y la descripción y el análisis de su carácter son una de las funciones y razones principales de las mismas. Advertiré que los caracteres aquí trazados guardan gran similitud con sus recreaciones posteriores en la novela *Ich und die Könige*.

Pasífae: La presencia de Pasífae en el mito de Fedra suele limitarse al recuerdo de su amor indecoroso y desgraciado por un toro y el nacimiento monstruoso del Minotauro. La imagen que se da de ella es la de una mujer enloquecida, digna de compasión y lástima. Schnabel, en cambio, concibe a una Pasífae que vela por el bien de su familia y que conoce perfectamente los vicios y virtudes de cada uno de sus miembros. Ama sinceramente a su esposo y ha aprendido a vivir con sus defectos, a menudo se ríe de él y goza con conducir su débil carácter. Con una visión muy romántica del amor, solo se unió al toro porque pensaba que se trataba de un dios disfrazado⁶¹. Con respecto a sus hijos, defiende su libertad y autonomía y entrevemos que su relación con Fedra es muy buena. Esta Pasífae tiene un carácter despreocupado y alegre, ingenuo e iluso, al que no afligen el abandono y la muerte de Ariadna ni el suicidio de Fedra, pues quiere ante todo que “*los niños hagan sus propias experiencias*”.

Minos: Afectado y dolido por la desgracia de Ariadna, preocupado por su querida hija Fedra y constantemente criticado por su esposa, este Minos alemán no tiene mucho que decir en su casa. Frente a la imagen clásica del fiero y cruel tirano, Schnabel ha diseñado un personaje débil, maleable y algo melancólico, que parece haberse rendido ante las mujeres de su familia. Si actúa así movido por el gran cariño que siente por ellas, por la consciencia de su propia inferioridad o por la combinación de ambas razones, es difícil de saber y carece de importancia.

En el Hades, a pesar de haber sido nombrado juez supremo y “alma funcionaria”, la situación de Minos tampoco ha mejorado. Tiene que estar con los delincuentes aunque no ha cometido crimen alguno, tiene que beber un agua que no le

amor por su esposa, a la que antaño le había enviado una seductora carta de amor, luego le perdonó continuamente todos sus caprichos y excentricidades y no le guardó rencor alguno por haberse suicidado.

⁶⁰ Hipólito se caracteriza por su extrema timidez, inseguridad e inmadurez, por lo que también de él asegura Fedra que sigue siendo un “crío”. Llega a sentir algo más que cariño fraternal por su madrastra, pero no es capaz de cumplir los elevados ideales y expectativas de su madrastra.

⁶¹ De la Villa Polo 1999, 83 advierte explícitamente que, frente a otros mitos en los que un dios adopta la apariencia de algún animal para acercarse a una mujer humana, “el toro que constituye el objeto amoroso de Pasífae no es producto de ninguna metamorfosis”. Pienso que Schnabel no apunta aquí a las escasísimas fuentes clásicas que dicen que el toro blanco era un dios disfrazado (cf. Ruiz de Elvira 1975, 369), sino que se inspira en la metamorfosis del dios Zeus en su aventuras amorosa con Europa.

gusta, aguantar una desagradable corriente de aire y respetar los horarios de la comida. El rey ha conservado la misma sensibilidad y empatía emocionales que tenía ya en vida, de modo que se duele con las desgracias de Aquiles, Agamenón y Fedra. Descubrimos nuevamente su acusada falta de fuerza de carácter cuando trata desesperado de poner orden en las distintas propuestas que se hacen para la visita de Odiseo.

El Minos de Schnabel se aleja conscientemente del modelo clásico. Los cambios en su carácter se hacen especialmente patentes para el lector familiarizado con las imágenes clásicas del personaje, convirtiéndose en elementos irónicos y cómicos. Opino que nos encontramos también con una severa crítica socio-política, en cuanto que se pone en entredicho la falta de aptitud y preparación de los gobernadores y funcionarios.

Fedra: En las tres piezas, Fedra es presentada como “princesa e hija”, “reina de Atenas, muerta repentinamente” y “alma”, sucesivamente. Aunque podemos observar pequeñas diferencias o desarrollos en su carácter a lo largo de la trilogía, en términos generales, se presenta como una joven cariñosa y sincera, impulsiva y espontánea, ingenua y despreocupada, a la vez que inteligente, pensativa y exigente consigo misma.

Poco ha quedado de la gravedad moral y la grandeza de espíritu tan características de muchas de las Fedras anteriores (Eurípides, Racine, Marbach). Tampoco estamos ante una mujer tan desesperada como en los autores latinos (Ovidio, Séneca), ni tan fuerte e independiente como en Lipiner D’Annunzio o Limbach. Para esta Fedra, aunque prácticamente carente de modelos, se impone nuevamente la comparación con la Phädra de la tragedia de Conrad. Ambas mujeres acusan una cierta inmadurez en su carácter y una actitud demasiado liviana frente a la vida y los sentimientos humanos. Pero mientras que su hermana decimonónica se cree un ser superior y juega sin reparos con quienes la rodean, la Fedra de Schnabel se hace querer tanto en este mundo como en el venidero.

XI.3.3. LUGAR Y FUNCIÓN DE LA TRILOGÍA DRAMÁTICA EN LA NOVELA DE SCHNABEL

Dentro de la novela *Der sechste Gesang*, estos opúsculos dramáticos están pensados para perfilar el carácter de Circe. Debemos pensar que la “dama de corazones”, como se refiere a sí misma en la tercera pieza, ha plasmado en el personaje de Fedra no pocos de sus propios anhelos, miedos, pensamientos y sentimientos.

De forma implícita, pero evidente, el amor que ella siente por Odiseo es comparado con el amor que Fedra sintió por Hipólito. Con estas piezas y para que no se

repita la misma historia de siempre, Circe le exhorta a Odiseo a no “comportarse como un hermano” y a “cortearla de verdad”, y se recuerda a sí misma que hay que “amar de verdad” y que no debe “salir corriendo”.

XI.4. CONCLUSIONES

La forma y el contenido de esta *Fedra* se alejan conscientemente de todas las versiones anteriores, aunque la inclusión de múltiples elementos y alusiones mitológicas revela el alto conocimiento que tenía su autor de la mitología y literatura griegas.

El encanto, aunque también la dificultad, de estas piezas, como de toda la novela en conjunto, radica en que solo pueden ser entendidas en su totalidad, y valoradas en su justa medida, por el lector familiarizado con la mitología clásica, capaz de reconocer las múltiples historias ensambladas y las desviaciones más importantes frente a sus versiones consagradas. El tratamiento del mito de Fedra revela la misma intención desmitificadora que el resto de la novela, pues una y otra vez, Schnabel banaliza, ironiza o parodia a los personajes y motivos mitológicos. Los grandes héroes y heroínas actúan, piensan, sueñan y sufren como gente de hoy en día, por lo que le parecen cercanos y simpáticos al lector contemporáneo y son una ingeniosa y atractiva alternativa para quienes conocen sus modelos clásicos.

Entre las innovaciones más llamativas y logradas caben citar el género elegido y el tono desenfadado y directo con el que se reelabora aquí el legado clásico. Muy conseguidas considero también la ampliación de las extensiones argumental y temporal y la atención que recibe el personaje de Fedra como protagonista única y absoluta de su mito. Atractiva es también la inclusión de pensamientos más profundos y de reflexiones de tipo filosófico-moral (la vida, la familia, el amor y la muerte) en un contexto de apariencia lúdico-cómica.

Opino que la novela *Der sechste Gesang* constituye una de las mejores obras de ficción de Schnabel y que *Las tres piezas para teatro de títeres* deben considerarse entre las adaptaciones más destacadas del mito de Fedra en la literatura moderna.

CAPÍTULO XII

EL PERSONAJE DE FEDRA EN DRAMAS QUE NO REESCRIBEN EL MITO DE FEDRA

En este capítulo estudiaré tres piezas teatrales en las que aparece el personaje de Fedra aunque ésta no puede considerarse la protagonista de las mismas ni se cuenta su mito propiamente dicho. En este sentido, estos dramas se diferencian de la tragedia *Die zwöllf argen königin* de Hans Sachs, en la que Fedra, aunque aparece junto a otras once reinas desgraciadas de las que ninguna puede considerarse su protagonista, sí hace una exposición completa y detallada de su historia¹. Por las mismas razones, las tragedias que vamos a ver en este capítulo se diferencian también de las *tres piezas para teatro de títeres* que se insertan en la novela *Der sechste Gesang* de Ernst Schnabel². El hecho de que Fedra misma aparezca sobre el escenario diferencia estas piezas de otros dramas, en los que su mito es aludido a modo de símbolo o metáfora³.

Los años 70 del siglo pasado vieron la publicación y el estreno de dos piezas dramáticas en las que nos encontramos con el personaje de Fedra: *Die Amazonen* (1974) de Stefan Schütz y *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei. Ein Greuelmärchen* (1976) de Heiner Müller. Mientras que la primera de ellas relata un episodio anterior a su encuentro con Hipólito, esto es, su boda con Teseo, en la segunda se aprovecha su mito para perfilar el carácter de su protagonista.

Quince años más tarde, el dramaturgo Carl Ceiss, inició una trilogía cretense con el drama *Minotaurus Automat* (1988/91). En la segunda parte (*Naxos Prozessor*, 2002), Fedra aparece como personaje secundario, aunque con una función clave para el desarrollo de la pieza y un carácter cuidadosa y habilidosamente delineado. Será la

¹ Cf. el apartado II.3.3. de esta tesis.

² En Schnabel, Fedra es la protagonista y se revelan importantes detalles de su mito. Cf. XI.3.

³ Mencionaré la pequeña pieza lírico-dramática *Idylle* del poeta, dramaturgo y ensayista austriaco Hugo von Hofmannsthal (1874–1929), publicada en 1892 (Leipzig, Insel-Verlag). Inspirándose en el dibujo de un vaso antiguo que muestra a un centauro con una mujer herida en la orilla de un río y en el mito de Heracles, Deyanira y Neso (cf. Hyg. *fab.* 34) recrea la vida diaria, monótona y estática de una mujer frente a sus sueños de evasión. El mito de Fedra es aludido a modo de metáfora para expresar que el amor, si bien suele debilitar y atormentar a los humanos, es precisamente lo que da sentido y placer a sus vidas. Cf. Riedel 2000, 272-276; K. Müller, “‘Mir mahndendes Gedenken andern Lebens bleibt...’ Notizen zu Hugo von Hofmannsthals *Idylle*”, en G. Labrousse – D. van Stekenburg (eds.), *Das Sprach-Bild als textuelle Interaktion*, Ámsterdam/Átlanda, Rodopi, 1999, pp. 175-188.

protagonista de la última parte de esta trilogía (prevista para 2012, aproximadamente), que contará su mito propiamente dicho.

Todas estas obras nos vienen de la mano de autores procedentes de la Alemania Oriental, donde, a diferencia de lo que ocurría en la República Federal de Alemania, la Tradición Clásica constituía un componente principal y omnipresente en la producción literaria⁴. Los autores de la RFA aprovecharon los mitos clásicos para vehicular, a la vez que camuflar, sus críticas y denuncias de la sociedad contemporánea en general y del gobierno socialista en particular. Observaré que la incidencia de los motivos clásicos es mucho menor en la obra de Ceiss, ya que la mayoría de sus trabajos vieron la luz después de la caída del muro de Berlín y la reunificación alemana en 1990⁵.

En cuanto que plantean el lugar del individuo en la sociedad, la influencia recibida de su pasado y su dependencia del mundo que le rodea, estos autores vuelven también a plantear la cuestión del determinismo, tan en boga durante el Naturalismo.

Aparte de estas coincidencias en el argumento y la finalidad de las obras, las tragedias que estudiaré en este capítulo presentan también varios paralelos formales, entre los que destacan la división en cuadros o escenas, en vez de actos, y el empleo del habla de la calle. El lenguaje es crudo, a menudo grosero, y abundan las palabrotas, los insultos y las alusiones más o menos directas a los órganos y el acto sexuales.

A continuación, haré un breve estudio de estos dramas con respecto al tratamiento que en ellos reciben el personaje y el mito de Fedra así como otros mitos clásicos. Ofrezco también unas breves pinceladas acerca de sus autores (vida y obra), para facilitar y mejorar la comprensión e interpretación de los dramas.

XII.1. STEFAN SCHÜTZ: *DIE AMAZONEN* (1974)

El personaje de Fedra hace una breve aparición en la tragedia *Die Amazonen* (*Las amazonas*, 1974)⁶ del actor, dramaturgo y novelista Stefan Schütz. La pieza, compuesta por diez cuadros, forma parte de un grupo de obras teatrales, en las que el autor recrea argumentos mitológicos para hacerse eco de problemas socio-políticos

⁴ Cf. Seidensticker, 1991, 424-427, 446-452. Véase también VII.2. de esta tesis.

⁵ Para el tratamiento de la mitología clásica en Schütz y Müller, cf. también H.-P. Preußner, *Mythos als Sinnkonstruktion. Die Antikenprojekte von Christa Wolf, Heiner Müller, Stefan Schütz und Volker Braun*, Colonia/Weimar/Viena, Böhlau Verlag, 2000.

⁶ Schütz, Stefan, *Die Amazonen* (1974) en id. (1992), *Wer von euch: Stücke nach der Antike*, Fráncfort/Meno, Fischer, 1992, pp. 67-121.

contemporáneos: el abuso del poder, los abusos y vicios sexuales, violencia de género, la guerra, la infidelidad y la traición, el desprecio de los sentimientos humanos, etc.⁷. Escribe de, sobre y para el presente, aunque ha de remontarse al pasado mitológico para eludir el atento ojo de la censura ideológica del país⁸.

XII.1.1. STEFAN SCHÜTZ: VIDA Y OBRA

Schütz nació en Klaipeda, hijo de una pareja de actores que se trasladó a Berlín Este en 1950⁹. Allí ingresó en 1965 en la escuela de arte dramático y pronto consiguió sus primeros contratos en los teatros de Neustrelitz y Halle. En 1968 volvió a Berlín donde compuso sus primeras obras dramáticas (*Zurück zum Herzen*, 1968, inédito). Durante los años 70 compaginó su actividad de actor teatral y televisivo con una cada vez más fructífera producción dramática (18 piezas hasta 1980). Debido a los inevitables roces con el gobierno socialista, la mayoría de sus piezas solo pudieron publicarse y estrenarse en la Alemania occidental, donde gozó de gran reconocimiento y fue condecorado con varios premios literarios, entre ellos el prestigioso *Premio Gerhart-Hauptmann* (1979). En 1980 emigró a la RFA donde vivió en Wuppertal, Hannover y Oldenburg. A lo largo de los años 80 su producción dramática iba disminuyendo a favor de la novelística. En 1986 obtuvo el *Premio Alfred Döblin* por su novela *Medusa*. En 1987, una serie de invitaciones como ponente y profesor temporal le llevaron a través de varias universidades y ciudades de Canadá y los Estados Unidos. Muchas de sus vivencias y experiencias de ese viaje hallaron cabida en su novela *Schnitters Mall. Eine kanadische Erzählung* (1994)¹⁰.

En la vasta obra literaria de Schütz, que abarca ya más de treinta trabajos pertenecientes a varios géneros literarios (drama, novela, ensayo literario¹¹), encontramos muchas piezas de clara inspiración clásica¹². Entre los dramas destacan: *Séneca* (1971, inédito), *Odysseus' Heimkehr* (*El regreso de Odiseo*, 1972, estreno en

⁷ En la colección *Wer von euch: Stücke nach der Antike* (1992) encontramos también *Odysseus' Heimkehr*, *Laokoon*, *Spectacle Cressida*, *Die Bakchen nach Euripides*, *Orestobsession*, *Wer von euch*.

⁸ Cf. Schulze-Reimpell 1997, 13: "Gleichwohl sind sie mitnichten historische oder mythologische Dramen, sondern der Gegenwart entnommen und auf sie zielend in verfremdendem Gewand. Den vorgegebenen Stoffen und Figuren wurde lediglich Material entnommen, mit dem er versuchte, die aktuelle Thematik seiner Stücke an der DDR-Zensur vorbei zu transportieren (was ihm allerdings kaum einmal gelungen ist)".

⁹ Para la vida y obra de Schütz, cf. Schnell 1997; Schulze-Reimpell 1997.

¹⁰ *Schnitters Mall. Eine kanadische Erzählung*, Fráncfort/Meno, Suhrkamp, 1994. Esta novela recrea un infierno dantesco ambientado en un centro comercial (*Mall*). De paso y de compras, allí se encuentran e interactúan dioses, diablos, ángeles, asesinos, demonios y humanos. Cf. Schnell 1997, 6-10.

¹¹ *Schwierigkeiten beim Schreiben eines Stückes*, 1978; *Auf der Suche nach neuem Denken*, 1980.

¹² Para la Tradición Clásica en Schütz, cf. Riedel 2000, 354 s.

Wuppertal en 1981), *Laokoon* (1979, estreno en Gotinga en 1983), *Iokaste Felsen Meer* (*Yocasta Rocas Mar*, 1984, inédita), *Spectacle Cressida* (1984), *Orestobsession* (1988, estreno en Luxemburgo en 1991), *Die Bakchen nach Euripides* (*Las Bacantes según Eurípides*, 1988)¹³, *Wer von Euch* (*Quien de vosotros*, 1992); y entre las novelas: *Ikarus und Daedalus und kein Ende* (*Ícaro y Dédalo y sin fin*, 1980) y *Medusa* (1986).

XII.1.2. LA TRAGEDIA *DIE AMAZONEN* (1974) DE STEFAN SCHÜTZ

“Para él, recurrir a la Antigüedad es también buscar las raíces de nuestras desgracias, de nuestro sufrimiento causado por el estado actual del mundo y por los excesos de la civilización, cuyos fundamentos, según Schütz, ya entonces fueron echados” (Werner Schulze-Reimpell)¹⁴.

La tragedia *Die Amazonen*, publicada en 1974 y estrenada en 1977 en Basilea, es una de las primeras obras literarias de Schütz. El argumento está constituido por la guerra contra las amazonas y la unión de Theseus con Antiope, reina de las amazonas¹⁵. Con un lenguaje coloquial, duro y directo y una abrumadora carga de escenas violentas y erótico-sexuales (ambos aspectos, generalmente, aparecen unidos: violaciones, prostitución, necrofilia), Schütz presenta al hombre reducido a sus necesidades básicas: comer, beber, orinar, defecar, vomitar y aparearse. Al dominio de las necesidades carnales se opone el amor verdadero de Antíope y Teseo. Pero su unión no es comprendida ni aprobada por los suyos, que acaban por destruirla. Toda la tragedia viene a ser un canto al amor y una dura crítica al mundo moderno que no respeta los sentimientos del individuo frente a las necesidades y dictámenes del Estado. Según Münster, “lo que queda es un mundo distópico en el que las mujeres siempre pierden la lucha desigual. [...] El amor permanece sometido a la ley del oro o es aniquilado”¹⁶.

Veamos el contenido de la tragedia:

Theseus acompaña a Herakles, que debe hacerse con la armadura de Antiope, en su expedición contra las amazonas (cuadros 1-3). Durante la contienda, Theseus se enamora de Antiope y la lleva consigo a Atenas (4). Mientras que la amazona corresponde a los sentimientos del héroe, su pueblo, liderado por su hermana Oreithyia,

¹³ Se trata de una adaptación de las *Bacantes* de Eurípides, siguiendo una traducción de G. Stubenrauch.

¹⁴ Schulze-Reimpell 1997, 13.

¹⁵ Un primer título de la obra rezaba: *Theseus und Antiopi*.

¹⁶ Münster 2004, 455.

quiere vengar la afrenta y liberar a su reina, y se alía con los escitas para marchar contra Atenas. Mientras tanto, el pueblo de Atenas, descontento con que el único botín de la costosa guerra haya sido una amante para su rey (5), prepara una alianza con Deukalion, el rey de Creta, que promete ser un fuerte aliado en la guerra y ofrece una cuantiosa dote. Para sellar la alianza, Theseus debe casarse con la hija de Deukalion, Phaidra (6). En vano le pide Antiope a Theseus que se case con ella, y sin éxito trata de impedir el enfrentamiento bélico entre su pueblo y los atenienses (7 y 8). Atenas vence gracias a la ayuda de los cretenses (9). Antiope ataca durante la boda de Theseus y Phaidra y es asesinada por éste (10).

En esta tragedia, Schütz recrea la guerra contra las amazonas, un pasaje importante y clave en la biografía de Teseo y de particular importancia también para el mito de Fedra, en cuanto que Hipólito es presentado como el hijo de Teseo con una amazona. Entre sus fuentes clásicas destacan las versiones de Apolodoro (*epit.* I 16 s.) y Plutarco (*Thes.* 26-28), aunque el autor las adapta con algunas importantes modificaciones. En primer lugar, mientras que la mayoría de los autores clásicos afirma que Teseo había ido solo al país de las Amazonas, Schütz se hace eco de una versión minoritaria según la cual el héroe participa en la expedición de Heracles¹⁷, que debe conseguir el cinturón de la reina de las amazonas (considerado un regalo del dios Ares) para la princesa Admete, hija de Euristeo, que desea poseerlo. Se trata del noveno de los doce trabajos de Heracles.

Para la amazona, las fuentes clásicas ofrecen varios nombres, siendo Antíope e Hipólita los más frecuentes¹⁸. Varían también las opiniones acerca de su posición dentro del pueblo de las amazonas: unos la consideran su reina, otros la presentan como una amazona cercana a esta y escogida de entre su séquito¹⁹. En las fuentes clásicas, Teseo suele obtener a la amazona o bien mediante un rapto o un engaño, o bien como reconocimiento a su valentía en la guerra²⁰. Según Schütz Antiope, se va voluntariamente con el héroe, debido al gran amor que ha surgido entre ellos.

¹⁷ Para las diferentes versiones, cf. Plut. *Thes.* 26, 1. Para la lucha de Teseo contra las amazonas, su relación con una amazona y el final de la misma, cf. también Moya del Baño 1969, 22 s.; Ruiz de Elvira 1975, 375-377.

¹⁸ Cf. Apollod. *epit.* I 16, Herter 1940, 277 (nota 6) e id. 1973, 1150 s. Los nombres que se indican para la amazona son Antíope y Melanipa, sobre todo, pero también Hipólita y Glauca.

¹⁹ Higino (*fab.* 30, 10) trata de conjugar las distintas versiones acerca de su nombre y posición: “[Heracles] mató a la amazona Hipólita, hija de Marte y de la reina Otrera, y le arrebató el cinturón a la reina de las Amazonas. Entonces regaló la cautiva Antíope a Teseo”. Traducción de S. Rubio Fernaz.

²⁰ Cf. Apollod. *epit.* I 16; Plut. *Thes.* 26, 2.

Antiope llega a Atenas donde convive felizmente con Theseus, quien no considera necesario formalizar su unión mediante el matrimonio. Fiel a las fuentes clásicas, las demás amazonas atacan en misión de venganza y de rescate, iniciando la conocida guerra de las amazonas²¹. Es llamativo que los autores clásicos no mencionen la alianza con los escitas, aunque es frecuente la relación o incluso la identificación de ambos pueblos²². Con respecto a la alianza de los atenienses con Creta, ésta suele hacerse con posterioridad a la guerra contra las amazonas²³. Y si bien no se indican las causas o los detalles del pacto, éste habitualmente exige el matrimonio de Fedra, la hermana del rey de Creta, Deucalión²⁴, con Teseo.

Con respecto al momento y el autor de la muerte de Hipólita/Antíope, la mayoría de las fuentes aseguran que durante la boda de Teseo con Fedra, Hipólita/Antíope fue detenida y matada, acaso accidentalmente, por el séquito de Teseo, aunque desde la Antigüedad existían también versiones que afirmaban que había muerto a manos del propio rey²⁵. Así lo afirman también Ovidio (*her.* IV 119) y Séneca (*Phaedr.* 226 s., 927-929), buscando una caracterización lo más negativa posible de Teseo.

Con respecto a la Phaidra de esta obra, lo primero que observaré es que se trata de un personaje mudo cuya presencia en el escenario se limita a los dos últimos cuadros. En cuanto a su mito, esta pieza narra cómo Phaidra llegó a Atenas y por qué se casó con Theseus, unos aspectos apenas aludidos en las demás versiones de su mito.

Mientras que nada sabemos acerca de los sentimientos de ella, se revelan interesantes datos del carácter de Teseo. Por amor y fidelidad a Antiope, se opone inicialmente a ese matrimonio que su pueblo le impone, e incluso piensa mantener su relación con Antiope cuando esté casado con Phaidra. Mas la amazona no se presta a semejante acuerdo y lo ataca durante el convite de boda. Mientras luchan con la espada, tanto Theseus como Antiope libran también una ardua lucha interna entre la razón (aceptar la nueva situación) y su fuerte pasión (el amor que aún sienten el uno por el otro). Tras herir a Theseus, Antiope arranca un trozo de tela de su vestido para vendar la herida: “*¡Vendadlo, demasiado cara me es su sangre!*” (cuadro 10). Poco después,

²¹ Para los detalles del ataque de las amazonas, cf. Apollod. *epit.* I 16; Plut. *Thes.* 27 y Ruiz de Elvira 1975, 376 s.

²² De la enemistad de las amazonas y los escitas, cuya relación hostil acabó en una unión de ambos pueblos, habla Heródoto (IV 110-117). En Sen. *Phaedr.* 660 advierte Fedra: “*en tu rostro de griego aparece la rudeza de un escita*”, traducción de J. Luque Moreno. También en Racine I 3 y III 1, Hippolyte es llamado escita.

²³ Cf. Apollod. *epit.* I 16 s.; Plut. *Thes.* 27 s.

²⁴ En las versiones clásicas (Diod. IV 62, 1; Apollod. *bibl.* III 1, 2), Fedra es la hermana de Deucalión.

²⁵ Cf. Apollod. *epit.* I 17.

Theseus la alcanza mortalmente con su espada, y la sostiene en sus brazos, tratando en vano de detener la hemorragia. Tras comprobar su muerte, Theseus “*se levanta y en silencio vuelve a la mesa*”, y allí exclama: “*Música, a tocar, que estamos de boda*”.

Mientras Schütz nos ofrece interesantes detalles acerca de la unión de Teseo con la amazona y de su boda con Fedra, es llamativo que no menciona hijo alguno de la pareja. Los funestos sucesos que rodean el matrimonio de Fedra y Teseo, por el lector entendido, fácilmente son interpretados como augurios de las desgracias por suceder.

XII.2. HEINER MÜLLER: *LEBEN GUNDLINGS FRIEDRICH VON PREUSSEN LESSINGS SCHLAF TRAUM SCHREI. EIN GREUELMÄRCHEN* (1976)

Dos años más tarde, escribió Heiner Müller (1929, Eppendorf/Sajonia – 1995, Berlín) el drama *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei. Ein Greulmärchen* (*Vida de Gundling Federico de Prusia sopor de Lessing sueño grito. Una historia de miedo*, 1976)²⁶ que se estrenó en Fráncfort/Meno en 1979.

XII.2.1. HEINER MÜLLER: VIDA Y OBRA

Actualmente Müller²⁷ es considerado como una de las figuras más destacadas del panorama literario de la desaparecida República Democrática Alemana y uno de los dramaturgos y críticos literarios más importantes después de Bertolt Brecht. Junto a éste, es también una de las figuras centrales de la Tradición Clásica de la RDA. Müller echa mano del mito para expresar y ejemplificar problemas actuales como la guerra, el terror, la traición, la violencia o la compleja relación del individuo con la sociedad²⁸.

Su autobiografía se titula *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen* (*Guerra sin combate. Vida entre dos dictaduras*, 1992)²⁹ en alusión a los complejos acontecimientos socio-políticos e históricos que presencié. Tras una infancia en el complicado contexto del *Tercer Reich* nacionalsocialista, su adolescencia se vio marcada por la Segunda Guerra Mundial, en la que tuvo que participar activamente a

²⁶ La primera edición apareció en 1977 en Berlín (Henschel). La versión consultada es: Müller, Heiner, *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei. Ein Greulmärchen* (1976) en id. (1983), *Herzstück*, Berlín, Rotbuch, 1983, pp. 9-41.

²⁷ Para la vida y obra de Müller, cf. Arnold (ed.) 1982; Schulz 1997.

²⁸ Para la Tradición Clásica en la obra de Müller, cf. Riedel 2000, 352-362.

²⁹ *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*, Colonia, Kiepenheuer & Witsch, 1994.

pesar de su extrema juventud. Regresó a casa justo a tiempo para presenciar la creación del estado socialista de la RDA.

Tras concluir la educación secundaria, Müller trabajó en una librería y como periodista en revistas literarias y culturales de la RDA. Durante toda su vida hizo de crítico literario y teatral y conservamos gran número de artículos, entrevistas, discursos y piezas radiofónicas con sus valiosas e interesantes observaciones.

En 1954 ingresó en la Asociación de Escritores Alemana (deutscher Schriftsteller-Verband), con la que colaboró activamente a partir de 1957, en la sección “Drama”. De estos años datan sus primeros trabajos teatrales: *Zehn Tage, die die Welt erschütterten* (*Diez días que estremecieron el mundo*, 1957), *Der Lohndrücker* (*El que hace bajar los salarios*, 1956/7) y *Die Korrektur* (*La corrección*, primera parte: 1957, segunda parte 1958). La forma y finalidad de estas piezas muestran una clara dependencia del teatro de Brecht, pues en todas ellas “los conflictos de la vida diaria reflejan el pasado alemán más reciente en su relación con la futura construcción del Socialismo”³⁰. La claridad y firmeza con las que Müller expresa sus mensajes, desde el principio, exigieron también el posicionamiento por parte de su público, dividiéndose éste en apasionados seguidores y fervientes detractores. A pesar de su tensa relación con la autoridad estatal, en 1959, Müller obtuvo junto a su mujer Ingeborg el *Premio Heinrich Mann* de la RDA por sus trabajos *Lohndrücker* y *Korrektur*³¹. Pronto se agravaron los problemas con el gobierno, alcanzando su punto máximo después del estreno del drama *Die Umsiedlerin* (*La colona*, 1961), interpretado como crítica de la política agraria del país y por tanto objeto de censura. Le siguieron la expulsión de Müller de la Asociación de Escritores ese mismo año y la prohibición de representar o publicar sus obras literarias, por lo que la mayoría de sus textos posteriores vieron la luz por primera vez en la Alemania occidental.

Durante los años siguientes, Müller optó por evitar nuevos enfrentamientos traduciendo obras de Shakespeare (*Macbeth*, *Hamlet*, *Como gustéis*) y de Molière (*Don Juan*, *El médico a palos*) y trabajando sobre tragedias de Sófocles (*Ödipus Tyrann*, 1966 y *Philoktet*, 1967³²) y de Esquilo (*Prometheus* y *Die Perser*). La selección de las

³⁰ Schulz 1997, 403 b.

³¹ Tras la muerte de su primera esposa Rosemarie Fritsche en 1955, ese mismo año Müller contrajo matrimonio con la poeta Ingeborg Schwenkner. El suicidio de ésta en 1965 dejaría una profunda huella permanente en la obra de Müller. En 1968 comenzó una relación con la directora de teatro búlgara Ginka Tscholakowa, con la que se casó en 1980. En 1991, Müller inició un romance con la fotógrafa Brigitte Maria Mayer.

³² Sobre una primera versión de 1958.

tragedias griegas no fue fortuita, ya que “los temas de la guerra, la exclusión del individuo y el intento de recuperarlo para la guerra, la culpa y la ‘necesidad’ de matar, en el fondo, contienen la discusión de un poder terrorista (el Estalinismo)”³³.

Esas mismas cuestiones se plantean también en sus obras originales posteriores: *Der Horatier* (*El Horacio*, 1968), *Mauser* (*Muda*, 1970), *Germania Tod in Berlin* (*Germania Muerte en Berlín*, 1971³⁴), *Zement* (*Cemento*, 1972), *Herakles 2 oder die Hydra* (*Heracles 2 o la Hidra*, 1972), *Die Schlacht* (*El combate*, 1974)³⁵ y *Traktor* (*Tractor*, 1974)³⁶. En 1974, la editorial de Rotbuch, en la RFA, inició una edición de su obra completa, que en 1989 comprendía once volúmenes.

En 1975 se le concedió a Müller el prestigioso *Premio Lessing* de la RDA, como reflejo de una progresiva, aunque siempre parcial, vuelta al entendimiento con el poder central. Gracias a ello consiguió también la publicación de algunas de sus obras³⁷. En 1976 vio la luz el drama que aquí nos interesa y el año siguiente, *Die Hamletmaschine* (*La máquina Hamlet*), que sería su mayor éxito dramático a nivel nacional e internacional, especialmente después de su estreno en Nueva York en 1986.

Durante los años 70, Müller consiguió varios permisos para abandonar el país, lo cual le permitió trabajar con compañías de teatro de Alemania Occidental, y dirigir el estreno de algunos de sus trabajos más conocidos. Pudo realizar también dos largas estancias en Norteamérica (1975 y 1978), donde trabajó como docente y ponente invitado en varias universidades. En 1982 publicó su *collage* dramático *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* (*Ribera despojada material de Medea paisaje con argonautas*) y fue nombrado miembro de la Academia de las Artes de Berlín Oeste. Durante la segunda mitad de los años 80, Müller publicó el drama *Wolokolamsker Chausee* (*El camino a Wolokolamsk*), que comprende cinco partes: *Russische Eröffnung*, *Wald bei Moskau*, *Das Duell*, *Kentauren*, *Der Findling* (*Obertura rusa*, *Bosque junto a Moscú*, *El desafío*, *Centauros*, *La roca errática*) y muestra que la utopía revolucionaria y socialista solo lleva al terror y la destrucción. En 1985 se le concedió el prestigioso *Premio Büchner*.

³³ Schulz 1997, 404 a.

³⁴ Sobre una primera versión de 1956.

³⁵ Sobre una versión anterior de 1951.

³⁶ Sobre una versión de 1955.

³⁷ En 1975 consiguió publicar en Berlín Oriental los dramas *Der Lohndrucker*, *Die Bauern*, *Der Bau*, *Herakles 5*, *Philoktet*, *Der Horatier*, *Weiberkomödie*, *Macbeth* y *Zement*. Y en 1977: *Die Schlacht*, *Traktor* y *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei*.

Gracias a su creciente fama internacional Müller consiguió también una aceptación más amplia en su patria, la Alemania Oriental. En 1984 fue admitido en la Academia de las Artes de la RDA. En 1988 se le readmitió en la Asociación de Escritores Alemana y trabajó como director artístico en Berlín Este. Después de la reunificación alemana, Müller se convirtió en presidente de la Academia de las Artes de la antigua RDA (1990-1993) y obtuvo algunos importantes premios más: el *Premio Kleist* (1990), el *Premio Europeo de Teatro* (1991) y el *Premio de teatro de Berlín*, concedido póstumamente en 1996.

Durante los últimos cinco años de su vida, Müller estuvo continuamente viajando por Alemania y Europa para promover y supervisar las representaciones de sus obras. Si bien escribió algunos dramas nuevos³⁸, se produjo un incremento significativo de su actividad lírica, llegando ésta incluso a aventajar la teatral³⁹. También su diván poético contiene muchas piezas inspiradas en los mitos o la historia de la Antigüedad clásica, así, entre otros: *Herakles 13* (*Heracles 13*, 1992), *Mommsens Block* (*El cuaderno de Mommsen*, 1993), *Senecas Tod* (*La muerte de Séneca*, 1993), *Ajax zum Beispiel* (*Áyax, por ejemplo*, 1994). Müller murió el 30 de diciembre de 1995 en Berlín.

Durante los casi cuarenta años que abarcó su actividad literaria, Müller tuvo también una pequeña producción de escritos en prosa, importante sobre todo por su contenido, cargado de vivencias, experiencias y recuerdos personales: *Bericht vom Großvater* (*Reportaje del abuelo*, 1951), *Der Vater* (*El padre*, 1958), *Todesanzeige* (*Esquela*, 1975/76, sobre la muerte de su segunda mujer Inge) y la ya mencionada autobiografía *Krieg ohne Schlacht, Leben in zwei Diktaturen* (1992).

Con respecto a la obra literaria de Müller, ésta sorprende no solo por su larga duración y la variedad de géneros cultivados sino también por la pluralidad de las corrientes literarias que en ella hallaron cabida, desde el Realismo socialista hasta el Surrealismo, y la multitud de fuentes en las que se inspiró. Junto a una constante y considerable influencia de la mitología e historia clásicas, podemos detectar también numerosos elementos del teatro francés, inglés y alemán⁴⁰.

³⁸ Su último trabajo dramático es *Germania 3 Gespenter am toten Mann* de 1995.

³⁹ Las primeras creaciones líricas de Müller datan de principios de los años 50, hay algunas más de los años 60 y 70.

⁴⁰ Cf. Schulz 1997, 403 b.

Que sus escritos gozaran y sigan gozando de gran popularidad y fama lo muestra el hecho de que, tres años después de la muerte del autor, la editorial de Suhrkamp (Fráncfort/Meno) iniciara una edición de la obra completa de Müller⁴¹.

XII.2.2. EL COLLAGE DRAMÁTICO *LEBEN GUNDLINGS FRIEDRICH VON PREUSSEN LESSINGS SCHLAF TRAUM SCHREI. EIN GREULMÄRCHEN* (1976) DE HEINER MÜLLER

“Hay que bombardear al público con imágenes contra las que apenas puede defenderse y que le enseñan con la mayor intensidad posible las crueles experiencias del pasado. Müller idea fantasmagorías surrealistas, intensifica sus dramas hasta llegar a escandalizantes pesadillas anacrónicas” (Uwe Wittstock)⁴².

Müller escribió el drama *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei. Ein Greulmärchen* en 1976, esto es, después de varios años dedicados al teatro clásico (Sófocles y Esquilo), cuando de nuevo le sobrevinieron los recuerdos de la muerte de su esposa Inge, y al tiempo que logró una progresiva reintegración en el ambiente literario de su país de residencia. Construida a modo de *collage* dramático, la pieza se compone de nueve (o diez) cuadros de muy variada temática⁴³. Obsérvese que ya el título, intencionadamente sin signo diacrítico alguno, anuncia esa pluralidad de personajes y argumentos que serán desarrollados en el texto.

El primer sintagma (*Leben Gundlings*), sin duda hace referencia a Jacob Paul Gundling (1673-1731)⁴⁴, un personaje ambiguo y controvertido de la corte prusiana de Federico Guillermo I de Prusia (1688-1740)⁴⁵. Pues aparte de, y a pesar de, su función de consejero, historiógrafo e intelectual de la corte (con notables publicaciones sobre la historia, la legislación y la geografía alemanas), tuvo que servir también de bufón y hazmerreír en el llamado “Tabakskollegium”, unas reuniones informales del rey y sus

⁴¹ Müller, Heiner, *Werke*. Ed. de Frank Hörnigk, Fráncfort/Meno, Suhrkamp, 12 volúmenes, 1998-2008.

⁴² Wittstock 1982, 15.

⁴³ No he podido averiguar con certeza si la última parte de la tragedia forma parte de la misma, y por tanto ha de representarse sobre el escenario, o si, en cambio, es un mero añadido para el lector culto y curioso. Kirsch 2008 defiende esta última hipótesis, ya que habla de “ein Stück, das in neun Szenen das frühe Bürgertum und die Katastrophe des aufgeklärt absolutistischen Preußenstaates behandelt”. (El subrayado es mío.)

⁴⁴ Para Gundling, cf. S. Isaacsohn, “Gundling, Jacob Paul Freiherr v.”, en *Allgemeine Deutsche Biographie (ADB)*, Leipzig, Duncker & Humblot, 1879, vol. 10, pp. 126-129.

⁴⁵ Para Federico Guillermo I de Prusia, cf. G. Oestreich, “Friedrich Wilhelm I., König in Preußen”, en *Neue Deutsche Biographie (NDB)*, Berlín, Duncker & Humblot, 1961, vol. 5, pp. 540-545.

generales en las que el consumo desmesurado del alcohol y el tabaco llevaba a todo tipo de groserías y actos de violencia. Por ello, Gundling desarrolló numerosas úlceras gástricas e intentó en dos ocasiones fugarse de la corte. Cuando finalmente había muerto a causa de sus dolencias físicas, su entierro – en un barril que fue arrastrado por cerdos – rayó la profanación de cadáveres y la blasfemia.

El segundo nombre propio del título (*Friedrich von Preußen*) está estrechamente relacionado con el primero, siendo Gundling una de las figuras más importantes de la infancia y adolescencia del príncipe, conocido posteriormente como Federico II de Prusia, el Grande, 1712-1786⁴⁶. Veremos que la figura de Federico de Prusia es el hilo conductor, el “mínimo común denominador”, que une y relaciona las distintas historias de este *collage*.

El primer cuadro de la tragedia, titulado “Leben Gundings”, muestra una escena de vejaciones y humillaciones de Gundling por parte de los generales de Federico Guillermo I. El joven Friedrich es obligado a contemplar el vergonzoso espectáculo, pues su padre quiere “*que le sirva de ejemplo de lo que hay que pensar de los sabios*” y “*que se convierta en un hombre*”.

El segundo cuadro se titula “Preußische Spiele” (juegos prusianos). Veremos que el término “juegos” se usa de forma intencionadamente ambigua y polivalente, haciendo referencia al juego infantil, erótico y escénico y también, en sentido irónico-sarcástico, a una ejecución. El cuadro se escinde en tres escenas. La primera escena, a su vez, consta de dos partes. La primera, sin parlamento alguno y a modo de pantomima⁴⁷, presenta a Friedrich y su hermana Wilhelmine, quienes apenas se esfuerzan por disimular su relación amorosa, jugando a la gallina ciega. Les acompaña Hermann von Katte (1704-1730)⁴⁸ y se perciben claramente las vibraciones amorosas entre el príncipe y el joven teniente⁴⁹.

Después los jóvenes deciden representar alguna escena teatral (segunda parte de la primera escena). Teniendo en cuenta la predilección del príncipe por la cultura

⁴⁶ Para Federico II de Prusia, cf. L. von Ranke, “Friedrich II. (König von Preußen)”, en *Allgemeine Deutsche Biographie (ADB)*, Leipzig, Duncker & Humblot, 1877, vol. 7, pp. 656–685; Hergemöller 2001, 248 b-251 b.

⁴⁷ Aprovecho para advertir sobre el gusto de Müller por las escenas de pantomimas, frecuentes en sus obras dramáticas y cargadas de significado y simbolismo. Cf. H. Vormweg, “Sprache – die Heimat der Bilder. Vorschläge zur Annäherung”, en Arnold (ed.) 1982, pp. 20-31.

⁴⁸ Para Hans Hermann von Katte, Hergemöller 2001, 411 a-412 a.

⁴⁹ Aunque existen algunos incidios acerca de la presunta homosexualidad de Federico II, no disponemos de datos concluyentes al respecto. Para la veracidad y el alcance de los rumores de su homosexualidad y pederastia (creados, difundidos y fomentados por Voltaire), cf. Hergemöller 2001, 251 a.

francesa en general y la tragedia clásica francesa en particular, no es de extrañar que opten por la escena II 5 de la tragedia *Phèdre* de Racine⁵⁰. En ella Phèdre le declara su amor a Hippolyte, es rechazada por éste y le arrebató su espada. Comienza así un drama dentro del drama, en el que los personajes dramáticos son tomados por reales para interpretar, a su vez, a otros dramáticos. La confusión se ve incrementada aún más, si cabe, por el género de los distintos personajes, pues Friedrich, según indicaciones explícitas del autor interpretado por una mujer, hace de Fedra, mientras que Wilhelmine interpretará a su propio padre. Katte hace de Hipólito, de modo que la declaración se produce a dos planos simultáneamente: dramático (Fedra a Hipólito) y real (Friedrich a Katte). En la obra de Müller, tras hacerse con la espada, Fedra (=Friedrich) quiere suicidarse, pero es detenida por su padre (=Friedrich Wilhelm, interpretado por su hermana). En ese punto, la acción abandona sus moldes clásicos para recrear un conflicto personal de sus actores y se produce una ruptura parcial de la ilusión escénica: Friedrich deja de ser Fedra para volver a ser Friedrich y, sin mediar palabra, encadena a su padre contra una silla y lo apuñala con la espada de Hipólito/Katte.

Los primeros dos cuadros se hacen eco de las diferencias entre Federico y su padre⁵¹. El joven príncipe había crecido bajo la influencia de su madre Sofía Dorotea de Hannover, que le proporcionó una educación al estilo francés, muy afín al carácter del joven. Casaban mal su modo de vida y sus intereses con los valores y costumbres tradicionales que predicaba su padre y la dura disciplina militar que éste le quería inculcar. Federico Guillermo I, llamado también el “Rey Sargento”, airado y preocupado porque pensó que su futuro sucesor no sería capaz de conservar y mantener sus logros, se volvió cada vez más duro y estricto con él. La relación entre padre e hijo, conflictiva desde siempre, alcanzó su momento más dramático cuando Federico conoció al teniente Katte, probablemente en 1729⁵². Intentaron fugarse en la primavera de 1730, pero fueron interceptados incluso antes de abandonar el país. Federico fue encarcelado, Katte fue condenado a muerte y el príncipe fue obligado a presenciar la ejecución. Ese acontecimiento es recreado en la segunda escena del segundo cuadro del drama. No quedan dudas acerca de las verdaderas intenciones y preocupaciones de Federico

⁵⁰ Müller incluye en su texto cuatro versos del final de la escena II 5 de Racine (en traducción de Schiller): [Phèdre:] “*Oui, prince, je languis, je brûle pour Thésée ... Se serait avec vous retrouvée ou perdue*”. [Hippolyte:] “*Dieux! Qu’est-ce que j’entends?...*”. [Phèdre:] “*Au défaut de ton bras prête-moi ton épée; Donne*”. El texto entero del pasaje aludido es reproducido (en traducción de Schiller) al final del drama (¿escena 10?).

⁵¹ Para la relación de Federico Guillermo I y Federico II, cf. Hegemann 1983, 112-118.

⁵² Para la relación de Federico II con von Katte, cf. Hergemöller 2001, 411 a-412 a.

Guillermo: “*Yo le voy a quitar esa manía de dar por el culo y parlotear en francés. [...] Quiero convertirlo en un hombre y un rey. Aunque para ello tenga que romperle todos los huesos de su cuerpo*”.

La tercera escena muestra a Federico de Prusia, ya adulto, en el campo de batalla: Vomitar a causa de los horrores que debe presenciar (“*Quisiera ser mi padre*”, comenta), le da la espalda a la matanza y prefiere leer las tragedias de Racine.

Los cuadros 3-6 presentan diferentes momentos de la biografía de Federico: Cruels eran sus juegos de la infancia (3), cruel se muestra con su pueblo (4). Sus palabras, más allá de ofender a sus víctimas, encierran también toda la desgracia de su propia existencia: “*Si fuese otro el rey de los prusianos, el más feliz de todos ellos, ése sería yo. Cómo envidio a mis víctimas por su muerte, ellos pueden morir, pero yo tengo que matar*”. Federico, a pesar de querer ser mejor rey que su padre, ha sido marcado y manipulado por éste hasta el punto de perder su verdadero carácter.

Con un rey así, no es de extrañar que en el pueblo se cometan todo tipo de aberraciones y barbaridades, que son reflejadas en el cuadro 5, ambientado en un psiquiátrico. En oposición a estas desgracias, se recuerdan, no sin ironía y sarcasmo, los méritos del rey, considerado generalmente como un gran protector y fomentador de la Ciencia, la cultura y la Filosofía (cuadro 6). El rey muere en el siguiente cuadro.

Le sigue un cuadro (8) dedicado al héroe *Michael Kohlhaas* de la novela homónima de Heinrich von Kleist. Se trata de un personaje ficticio inspirado en un tal Hans Kohlhase del s. XVI, que se rebeló contra la arbitrariedad y los abusos del poder, a la vez que defendió y socorrió a los más desfavorecidos. Fue capturado y condenado a muerte⁵³. El cuadro noveno se titula “*Lessings Schlaf Traum Schrei*” y se escinde en tres escenas simultáneas (tríptico). La figura del dramaturgo, crítico literario y pensador ilustrado Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781)⁵⁴ estaba estrechamente relacionada con el rey Federico el Grande. El título alude al proverbial sueño de Lessing, capaz de dormirse voluntariamente en cualquier momento, aunque afirmaba no haber soñado nunca. En la primera escena, Lessing reflexiona sobre su vida y reconoce la inutilidad de sus enseñanzas. Para corroborar sus palabras, en la segunda escena hace un viaje en el espacio (a Estados Unidos) y en el tiempo (al siglo XX) donde es confrontado con una democracia que aún aplica la pena de muerte, robots que asesinan a los hombres, y

⁵³ Para Kohlhase, cf. W. Ribbe, “Kohlhase, Hans”, en *Neue Deutsche Biographie* (NDB), Berlín, Duncker & Humblot, 1980, vol. 12, pp. 427 a-428 a.

⁵⁴ Para Lessing, cf. C. Ch. Redlich, “Lessing, Gotthold Ephraim”, en *Allgemeine Deutsche Biographie* (ADB), Leipzig, Duncker & Humblot, 1884, vol. 19, pp. 756–802.

coches que truncan las alegres excursiones en mortales accidentes. En la tercera escena, Lessing es introducido en una estatua de bronce y ya solo se oye su grito.

En último lugar (¿y como décimo cuadro?) se reproduce la parte final de la escena II 5 de la *Phèdre* de Racine en su traducción de Schiller⁵⁵.

La forma de esta singular pieza es la de un *collage* dramático, muy difundido en las creaciones literarias de la segunda mitad del s. XX. Consiste en la combinación de escenas más o menos independientes, aunque relacionadas por sus personajes y/o su temática, para conseguir una imagen final nueva que igualmente guarda algún tipo de conexión con las imágenes originarias. Visto así, este drama es una crítica y denuncia de los vicios de la sociedad y el gobierno político contemporáneos. El público y los lectores de Müller fácilmente detectarían y comprenderían ese mensaje “oculto”, cuyos pormenores no es éste el lugar de detallar.

Entre los distintos motivos que aquí son ensamblados por Müller, detectamos tanto mitos clásicos⁵⁶ como sucesos y personajes de la historia alemana, sazonados con algo de crítica literaria, religiosa y filosófica y sin que falten tampoco las alusiones a la edad contemporánea. Elemento aglutinador es la compleja biografía de Federico II, que es presentado como víctima de su padre. Considerado generalmente como superior a su progenitor en los campos intelectual, artístico y moral, Müller demuestra que tampoco era tan bueno ni tan inocente, sino que continuó muchos de los vicios que él mismo había condenado⁵⁷.

En este contexto, el mito de Fedra, más allá de simbolizar la francofilia de Federico, en cuanto que es la versión de Racine la que se cita, se carga de significado y representa una amplia variedad de problemas, entre los que destacaré las relaciones homosexuales e incestuosas y el conflicto entre padre e hijo. Con respecto a este último,

⁵⁵ Para la relación de esta pieza con la *Phèdre* de Racine, cf. también Kirsch 2008. La comparación de Kirsch se basa en el análisis del empleo y las funciones de la visualidad (ver) y la textualidad (hablar y escuchar) en los dramas de Racine y Müller.

⁵⁶ Aparte del amor de Fedra, en este drama, encontramos algunos mitos clásicos más: En el cuadro 1, Gundling relata la dramática escena en la que Pirro mata a Príamo en presencia de Hécuba, inspirándose en Verg. *Aen.* II 469-559. Observaré que Príamo es asesinado tanto en calidad de rey como de marido y padre, ya que muere en presencia de su esposa y sus hijas. La cuarta imagen tiene como fondo el cuadro *Leda y el cisne* de Rubens. El título de la sexta escena (“Et arcadia ego: die Inspection”) contiene un verso de Horacio.

⁵⁷ Así opina también Kirsch 2008 quien cree que la intención principal de este Friedrich Wilhelm I es la de quitarle todo tipo de pudor o vergüenza (*Scham*) a su hijo. Cf. Kirsch 2008, apartado VI.

el mito es interpretado de un modo inusual y novedoso, como la historia de un hijo que triunfa sobre su padre⁵⁸, y ha de pagarlo con el destierro y la muerte.

XII.3. CARL CEISS: *MINOTAURUS AUTOMAT* (1991) Y *NAXOS PROZESSOR* (2002)

XII.3.1. CARL CEISS: VIDA Y OBRA

El dramaturgo Carl Ceiss, hijo de actores de origen alemán-austriaco, nació en 1959 en Leipzig⁵⁹. Tras concluir la educación secundaria y sus estudios universitarios en Berlín, trabajó durante la segunda mitad de los años 80 como dramaturgo, director artístico y asesor teatral en distintas ciudades de ambas Alemanias. En 1989 fue miembro co-fundador de la agencia de teatro *Autoren-Kollegium* en Berlín⁶⁰, con la que colaboró activamente hasta 1993. En 2000 fundó la agencia *Seismocorder Verlag* en Berlín. Desde 2009 es miembro del consejo de la “Dramatiker Union”, la asociación de autores más antigua de Alemania (fundada en 1871). Actualmente vive y trabaja en Berlín y Viena.

La actividad de Ceiss abarca un amplio campo de trabajo en torno a la literatura y el teatro. Además de dramaturgo, director artístico y asesor teatral es también crítico literario y teatral en diferentes revistas y periódicos y lector en distintas editoriales. Ejerce también de profesor de arte dramático, asesor de autores, redactor de textos publicitarios y traductor de textos literarios y científicos del inglés, ruso, francés o español al alemán.

El primer drama de Ceiss se titula *Zerstörtes Triptychon* (*Tríptico destruido*, 1978) y anuncia ya algunos de los rasgos más recurrentes y característicos de su obra. Es una especie de ensayo psicológico que analiza las consecuencias de una dictadura sobre los jóvenes que ya no conocen otros valores o modelos de vida distintos. *Despot oder die bunten Schuhe. Gräuelkomödie* (*Déspota o los zapatos de colores. Comedia de miedo*), escrita el año siguiente (1979), es una parábola surrealista de la dictadura

⁵⁸ En la escena en cuestión (Racine: *Phèdre* II 5), Phèdre introduce su declaración con una larga comparación de Hippolyte con su padre Thésée, remarcando la superioridad del hijo en todos los aspectos: fidelidad, orgullo, pudor, juventud, belleza.

⁵⁹ Para la vida y el trabajo de Ceiss, cf. <http://www.ceiss.de/Vita%20Carl%20Ceiss.htm> (consultada el 10 de diciembre de 2010). Para la obra literaria de Ceiss, cf. <http://www.seismocordermedia.de/Seismocorder%20Verlag.htm> (consultada el 10 de diciembre de 2010).

⁶⁰ Se trata de una agencia que promueve y organiza la representación de piezas teatrales y se encarga de la gestión de los derechos de autor, etc.

militar de Stalin. Arranca desde entonces una ininterrumpida y muy prolífica producción dramática de Ceiss, que a menudo responde a encargos de particulares, teatros o compañías de actores. De este modo vieron la luz más de cuarenta piezas dramáticas, piezas radiofónicas, libretos para ópera⁶¹ y guiones de cine (películas de humor)⁶². Escribió también algunos relatos, poemas y un fragmento de novela (*Samdt im Labyrinth*, 1984/85).

Centrándonos en su producción dramática, sorprenden la cantidad y variedad de los argumentos, que abarcan motivos desde la Antigüedad clásica hasta la Edad Contemporánea, pasando por la Edad Media. Los sucesos contemporáneos predominan sobre las demás fuentes de inspiración y todos los argumentos, independientemente de su procedencia, son abordados desde un punto de vista moderno y para vehicular cuestiones de la sociedad actual. Trata de la supervivencia del individuo en el mundo moderno, en medio de un cúmulo de problemas y peligros: las dictaduras y regímenes de terror, las guerras y el terrorismo, el aislamiento social, el envejecimiento de la población, el desempleo, el maltrato animal, la ingeniería genética, la contaminación del medio ambiente y el cambio climático, la prostitución, la violencia de género, el conflicto generacional, las drogas, la crisis económica, la corrupción, el fanatismo religioso, etc. La función del teatro, según Ceiss, se limita no solo a comunicar y exponer los problemas desde un punto de vista objetivo e imparcial, sino que también los debe cuestionar, discutir y analizar⁶³. Pretende que sus espectadores adquieran “competencia social”, que tomen consciencia y que asuman responsabilidades para luchar activamente por el bien propio y ajeno, el comunitario y el público⁶⁴.

La forma, el contenido y la finalidad del teatro de Ceiss presentan numerosos paralelos y coincidencias con el de Müller, quien a menudo le sirvió de modelo o fuente de inspiración y al que homenajea con nada menos que dos obras⁶⁵.

⁶¹ *Das Grammophon. Libretto für eine Kinderoper* (1979); *Persephone oder der Ausgleich der Welten. Libretto* (1990); *Das Reh, die Liebesbriefe, die Teezeremonie. Libretto für eine Oper frei nach R. L. S.* (2006); *Hot Dogs or Bull Shit. Libretto für ein Musical* (1995/2009).

⁶² *Himmelfahrt. Drehbuch für einen Spielfilm* (1998); *Die Spekulanten. Drehbuch für eine Filmkomödie* (2004); *Der Jungbrunnen. Drehbuch für eine Filmkomödie* (2005/08).

⁶³ Cf. Ceiss 2000.

⁶⁴ Cf. Ceiss 2000: “Solche soziale Kompetenz erwerben die Zuschauer durch die Beobachtung des Verhaltens der Theaterfiguren in ihren Konfliktsituationen”.

⁶⁵ En el drama *Unwucht* (2003) habla de la vida y obra de Müller. Reelabora gran cantidad de fuentes e informaciones e incluye numerosas citas de las obras de Müller. *Schwarze Pumpe Korrektur Drei. Frei nach I. und H. Müller* (2008) está inspirado en el drama *Die Korrektur* del matrimonio Müller (1957). Reescribe la obra introduciendo en ella las figuras de sus autores. Combina la crítica literaria con la política (alcances y fallos del Socialismo).

En cuanto al género dramático, detectamos un claro predominio de la comedia, con sugestivos subgéneros, como, por ejemplo, “Gräuelkomödie” – comedia de miedo (*Despot oder die bunten Schuhe*, 1979), “Tragikomödie” – tragicomedia (*Masaniello*, 1986), “serielle Komödie” – comedia en serie (*Himmelfahrt*, 1994), “Horror-Groteske” – pieza grotesca de horror (*Hans Wurst oder das Ende der christlichen Seefahrt*, 1997; *Fleischwolf, Americ. System*, 2008), “soziale Komödie” – comedia social (*Der Yeti oder der Anteil der Arbeitslosigkeit an der Affewerdung des Menschen*, 2002), “kabarettistisches Mosaik aus Deutschland” – mosaico cabaretístico de Alemania (*Der innere Krieg*, 2004) o “Travestiekomödie” – comedia travestida (*Lucretias Rache. Nach Shakespeare*, 2004).

De momento hay solo cinco tragedias: *Don Juan und Faust. Tragödie von Christian Dietrich Grabbe* (1984/94), *Campanella* (1983/88)⁶⁶, *Ophelias Geheimnis* (2005)⁶⁷ y las dos piezas que aquí nos interesan: *Minotaurus Automat. Tragödie. Variant* (1988/91) y *Naxos Prozessor. Ein Trauerspiel* (2002). Otras formas dramáticas cultivadas por Ceiss son el *collage*⁶⁸, la composición de prólogos o epílogos para dramas preexistentes y la reescritura de escenas aisladas, pensadas para sustituir determinados pasajes de otros dramas⁶⁹.

Son frecuentes también las adaptaciones más o menos libres de dramas de autores conocidos, así, por ejemplo: *Don Juan und Faust* (1984/94), *Masaniello* (1986) y *Viel Lärm um nichts* (1995) de Shakespeare. *Rost* (1983/88) es una parodia de la tragedia *Der gute Mensch von Sezuan* de Brecht. En 2007, Ceiss reelaboró los *Caballeros* de Aristófanes: *Ritter Sprudel, Komödie nach Aristophanes* (*El caballero Gaseosa, comedia según Aristófanes*).

Aparte de esa comedia, la tradición clásica se hace particularmente patente en *Herostratos* (1982/86), tanto en lo referente a su contenido⁷⁰, como en su forma⁷¹. Otras piezas de clara inspiración clásica son el libreto para ópera *Persephone oder der*

⁶⁶ Inspirada en la figura histórica de Thomas Campanella (finales del s. XVI), esta tragedia es un debate atemporal y universal acerca de la religión (la inquisición) y el Estado (utopías socialistas).

⁶⁷ Esta tragedia es una variación sobre la *Ophelia* de Shakespeare.

⁶⁸ Un *collage* dramático es, por ejemplo, *Das fahle Pferd* (*El caballo pálido*, 1979-81), que a partir de motivos de la novela *El caballo pelirrojo o las intenciones humanas* (1953) de Elsa Triolet, dibuja el escenario terrorífico y desolador (dantesco) de una guerra nuclear.

⁶⁹ *Lemurenszenen* es la recreación de la danza de los elfos en el *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare, interpretada ahora por lémures. Escrito para el *Berliner Ensemble*, 2001.

⁷⁰ La tragedia recrea la historia del sacerdote de Éfeso que en julio del 356 a. C. incendió el templo de Ártemis, considerado una de las siete maravillas del mundo antiguo.

⁷¹ Elementos formales clásicos son: unidad de lugar, tiempo, personas y argumento; el metro (versos yámbicos); el coro. Cf. Borowitz, "Terrorism for self-glorification - the Herostratos syndrome" en *The Kent State University Press*, Kent/Londres, 2005, p. 147 s.

Ausgleich der Welten (Perséfone o el equilibrio de los mundos, 1990) y las dos tragedias que aquí nos ocupan.

XII.3.2. LA TRAGEDIA *MINOTAURUS AUTOMAT* (1988/91) DE CARL CEISS

“¿El siempre recurrente final de la juventud como precio para la perpetuación de la sociedad?” (Dädalus en *Minotaurus Automat* de Carl Ceiss).

La primera parte de la trilogía se titula *Minotaurus Automat* y vio la luz en un momento de grandes agitaciones y cambios socio-políticos. La versión primera data de 1988 (titulada *Urminos bzw. Minotaurus Libido Automat*) y fue reelaborada un año después de la reunificación alemana⁷².

La pieza consta de quince cuadros o escenas, solo ligeramente relacionados. La acción se divide en dos planos: por un lado, conocemos a un grupo de jóvenes, de los que una (Dode) afirma tener trece años, que viven en un barrio de chabolas europeo; por otro, nos encontramos en el palacio de Minos en Creta, en una época poco definida, aunque con claras alusiones al mundo moderno (teléfono, ordenador, bomba atómica, incubadora, etc.). Los dos hilos argumentales son desarrollados de forma intercalada, en estricta alternancia entre uno y otro, aunque confluyen en las escenas 6, 8 y 9.

En la primera escena, Minos le ruega al dios Poseidón que le mande un toro blanco como *“confirmación en el puesto de tirano”* y *“milagrosa señal de privilegios futuros”*. Al contemplar el hermoso animal, Pasiphae, madre ya de tres hijos: (*“Fedra, Andrógenos y Ariadna, salidos de mí contra mi propia voluntad, el resultado de una lujuria sin amor”*), se llena de deseo y decide acudir a Dédalo para que le ayude (3). Éste primero fabrica una vaca de madera para que la reina pueda aparearse con el toro (5) y más tarde es obligado por Minos a construir el laberinto para ocultar al monstruo que ha nacido fruto de esa relación (7).

Mientras tanto, en la ciudad europea, Dode (una chica) y Ekke (un chico) se adentran en una casa en ruinas para buscar algo aprovechable. Inician un extraño juego erótico, cuyos preocupantes pormenores son advertidos por Dode: *“atrapados en lazos familiares... con trece años... violada”*. Durante el acto sexual, Dode se debate entre el rechazo (*“¡Animal! Lo que tú quieres son cuerpos de mujeres, no el mío. [...] Tu cuerpo, pesado como una roca”*) y el deseo (*“Deseo. ¡Acaríciame!”*), para finalmente

⁷² Solo he podido consultar la versión definitiva de 1991.

quejarse: “¿No pudiste ser cariñoso?” (escena 2). Algo más tarde, Dode se encuentra con su amiga Hexa, que ha sido víctima de abusos durante un interrogatorio policial: “El protocolo en la comisaría, un campo de batalla de la ortografía y el derecho” (4).

El primer encuentro de ambos mundos tiene lugar en la escena 6: en un museo de arte antiguo, Rombus compete con la estatua de Theseus en lo que a virilidad se refiere: [Theseus:] “La mía se levanta varios metros”. [Rombus:] “¡La mía rasca las nubes! ¡Aviones se estrellan contra ella cuando no me controlo!”. Mito y actualidad vuelven a encontrarse en la escena 8: Dode llega a casa de Ariadne, muerta de frío y triste porque no consigue llegar al orgasmo. Fantasean con una sociedad matriarcal en la que las mujeres explotan y violan a los hombres. Excitadas se acuestan en la misma cama.

En la siguiente escena (9), los diez personajes que integran la tragedia se encuentran en un laberinto de espejos, sin que se conozcan entre ellos ni apenas se reconozcan cada uno a sí mismo. Es ésta la escena central y angular del drama: llega la noticia de la muerte de Andrógeos a manos de los atenienses y Minos decreta el funesto tributo: “Siete doncellas y siete jóvenes de Grecia. Ese anual tributo de sangre, se lo doy de comer a mi gourmet, el devorador de jóvenes internacional”. La exclamación de Dädalus explica el título de la pieza: “¡Producen carne en cadena de fabricación, completamente automáticamente para el Minotauro!”⁷³.

La muerte no se hace esperar y en la escena 10, Hexa, embarazada aunque no sabemos de quién, se entera de que Ekke ha caído a las vías del metro y ha muerto arrollado por un tren. Mientras tanto, en Creta, Theseus y Ariadne entran en el laberinto y Ariadne consigue matar al Minotauro (11). El siguiente que tiene que morir es un anciano que se siente manipulado y engañado por el estado y el sistema social (12). También los jóvenes Dode, Hexa y Rombus se sienten traicionados por la sociedad: [Hexa:] “La juventud siempre exprimida como una naranja” (13). A su vez Pasiphae, repudiada por su esposo y huérfana de tres de sus hijos (Andrógenos, Minotauro, Ariadna), se suicida introduciendo la plancha encendida en el agua de su bañera (14). Dädalus intenta sin éxito escapar con ayuda de unas alas. Junto a su inservible invento tiene una visión del porvenir: la muerte de Ikarus y su llegada a Sicilia (15).

⁷³ De modo parecido se expresa Dode en la escena 14: “Der Automat der Libido läuft auf Hochtouern, im Kreislauf den Nachschub ausstoßend für den Minotaurus”. Recuérdese también el primer título de la pieza: *Minotaurus Libido Automat*.

La forma de esta pieza es tan concentrada y desconcertante como su contenido. El lenguaje es enigmático, lleno de alusiones y a menudo las frases quedan inconclusas. Las acotaciones se han reducido al máximo, y solo indican las entradas y salidas de los personajes y los sonidos de fondo⁷⁴.

Ceiss recrea en este drama la primera parte del ciclo cretense, esto es, el regalo del toro blanco a Minos, el amor de Pasífae, la ayuda de Dédalo, el nacimiento del Minotauro y la construcción del laberinto. Sigue con la llegada de Teseo a Creta, debido al sangriento tributo que Minos instauró contra Atenas a causa de la muerte de su hijo Andrógeos. El héroe mata a la bestia con la ayuda de Ariadna. Entre las principales fuentes clásicas que relatan estos sucesos caben destacar Ovidio (*met.* VIII 152-182); Diodoro Sículo (IV 60,4-61,4); Higino (*fab.* 39-42); Plutarco (*Thes.* 15-22) y Apolodoro (III 15, 8 s.; *epit.* I 7-15)⁷⁵. Ceiss, si bien recoge y elabora gran número de motivos clásicos, hace un uso libre y novedoso de los mismos. Especialmente interesante es el hecho de que aquí es Ariadne quien mata al Minotauro, cuando, generalmente, su intervención se limita a la de proporcionarle a Teseo los conocimientos e instrumento/s (el hilo, ocasionalmente algún arma) necesarios para tal empresa⁷⁶.

En *Minotaurus Automat*, el mito clásico se une a sucesos contemporáneos para transmitir un contenido de interés y validez universales en el espacio y en el tiempo: la sobrecogedora e inexorable auto-destrucción de la humanidad, particularmente de los jóvenes. Las necesidades del individuo son despreciadas, sus sentimientos, pisoteados, y la única forma de salvaguardar o recuperar la dignidad radica en la fuga – bien figurativa (el amor sincero, la libertad de sentimientos), bien real (Dädalus) – o el suicidio (Pasiphae).

XII.3.3. LA TRAGEDIA *NAXOS PROZESSOR* (2002) DE CARL CEISS

“Perdona la crueldad. No quisiera renunciar a mi suerte” (Phädra en *Naxos Prozessor* de Carl Ceiss).

La segunda tragedia se llama *Naxos Prozessor* y consta de catorce escenas o cuadros. Ambientada en la isla de Naxos, en una época sin definir, pero carente de

⁷⁴ La primera versión no contenía ningún tipo de acotaciones ni se indicaba la distribución del texto entre los distintos actores.

⁷⁵ Para las diferentes versiones clásicas de esta serie de relatos mitológicos, cf. Poland 1932 a, 1911-1915; Moya del Baño 1969, 95-117; Ranke Graves 1974, 305-312; Ruiz de Elvira 1975, 365-374; De la Villa Polo 1999.

⁷⁶ Según Diod. Sic. IV 61, 4, Ariadna entra con Teseo en el laberinto y matan juntos al Minotauro.

elementos modernos, cuenta la típica historia de un triángulo amoroso, complicado por unas relaciones de parentesco. Nos encontramos con dos hermanas (Ariadne y Phädra) que rivalizan por el amor de un hombre (Theseus). El lenguaje es más claro que el de la pieza anterior y el contenido consta de un único hilo argumental, que es desarrollado de forma continua, lineal y cronológica.

La pieza comienza con un monólogo de Ariadne: Theseus y ella acaban de llegar a Naxos, después de que Theseus matase al Minotauro en Creta⁷⁷. Ahora huye con el héroe, que ha prometido casarse con ella (escena 1). Eufórica a causa de la nueva libertad, Ariadne despierta a Theseus para entregarle su virginidad (2). Después le presenta a Phädra, su hermana menor, a la que había introducido en la nave a modo de polizón. Theseus se enamora al instante: *“Déjame abrazarte, Fedra, tiemblo en tu presencia”* (3). No tarda en declararle su amor a Phädra, cuya respuesta es decididamente negativa, a pesar de todo: *“No pienses que a una mujer joven como yo no le gustaría esa oferta por parte del héroe más grande de Grecia. No nos hemos encontrado libres de ataduras y por ello no hay lugar para sentimientos entre nosotros”* (4). En un largo monólogo, Theseus nos hace partícipes de su gran amor por Phädra y de su enfado con Ariadne. Son varias las razones que encuentra para deshacerse de ésta última: su ayuda en el laberinto mermaría su propia fama, ella se mareó mucho en el barco y no sobreviviría la travesía hasta Atenas, y además Phädra es con diferencia más joven, más guapa y más alegre (5). Quiere romper su relación con Ariadne (6). Ésta se irrita sobremanera y envuelve a Theseus con su hilo rojo mientras éste duerme (7). Al despertarse y descubrir su delicada situación, Theseus se llena de enfado (ha sido vencido por una mujer), vergüenza (por si alguien casualmente le encontrara) y pavor (por las bestias del lugar y el implacable sol) (8). Phädra lo encuentra la primera y lo libera. Decide luchar por su amor, enfrentándose a Ariadne (9). Pero al cabo de una larga discusión con su hermana, Phädra se conmueve por la aflicción de ésta y finalmente cede por el bien de su relación fraternal: *“Es extraño, pero tus palabras me conmueven. Hay incontables hombres en la tierra, de modo que no merece la pena pelearse por uno en concreto. Quédate con Teseo, quiero conservar nuestra amistad”* (10). Poco más tarde, Phädra vuelve a cambiar de parecer: *“Tengo que tomar plena conciencia de mi amor. [...] Aunque para ello tenga que romper en mil pedazos a mi querida hermana Ariadna”* (11). Mientras tanto, Theseus ha encontrado la

⁷⁷ En oposición a la primera parte de la trilogía, Ariadne cuenta ahora que fue Theseus quien mató al Minotauro. Deducimos de sus palabras que ella ni siquiera entró en el laberinto.

solución a todos sus problemas y corre feliz a exponérsela a Ariadne: “¿Tal vez podrías romper con tus ideales demasiado rígidos acerca de la vida en pareja?”. Ella no puede y él acaba fingiendo una reconciliación (12). Pero esa misma noche zarpa con Phädra, no sin seguir dándole vueltas al tan estrecho, anticuado y pudibundo carácter de Ariadne: “Me he equivocado con ella, la creía libre de las costumbres tradicionales, capaz de desprenderse de su imagen determinante de la monogamia” (13). A la mañana siguiente, Ariadne despierta y descubre el engaño. La pieza se cierra con un largo monólogo en el que maldice a Theseus y a Phädra (14).

La Phädra de esta tragedia, a pesar de que es el personaje con menos presencia sobre el escenario, aparece en nada menos que siete de las catorce escenas y juega un papel clave para el desarrollo de la trama. Se convierte en antagonista de la protagonista, igualando su posición con la de Theseus o incluso desplazando a éste a un tercer lugar. Aparte de ello, el personaje de Phädra es el único que presenta una importante evolución de su carácter.

La tragedia guarda llamativos paralelos con la primera parte (actos I y II) de la tragedia *Phädra* (1864) de Georg Conrad⁷⁸. El parecido radica tanto en la construcción de la trama como en su vinculación con el mito de Fedra, el cual, recordaré, es narrado en los siguientes tres actos de la tragedia decimonónica y será el argumento principal de la tercera parte de la trilogía de Ceiss. Los parecidos se observan tanto a nivel formal como de contenido: Ambas tragedias comienzan con un monólogo de Phädra, en la playa (de Naxos, en Conrad; de Creta en Ceiss), en el que expone los sucesos anteriores. Y ambas tragedias⁷⁹ terminan con un monólogo a cargo de Ariadna, que después de ser abandonada por su amante y traicionada por su hermana, lanza funestas maldiciones sobre la pareja de fugitivos⁸⁰.

Con respecto a las fuentes clásicas de Ceiss, parece que, al igual que Conrad, se basa principalmente en la *Heroida X* de Ovidio y la parte central del *poema LXIV* de Catulo (vv. 50-266)⁸¹. Ceiss, aunque acorta y simplifica la acción reduciendo el número

⁷⁸ Cf. V.2. [*Phädra. Ein Trauerspiel* (1864) de Georg Conrad] de esta tesis.

⁷⁹ La “tragedia de Ariadna”, en el caso de Conrad, esto es, los actos I y II de su *Phädra*.

⁸⁰ No obstante, obsérvense las diferencias de ambas maldiciones: En Conrad II 5, el odio de Ariadna se dirige solamente contra Phädra: invoca a los dioses para que maten o hagan desgraciada a Phädra, pero pide, en cambio, su protección para Theseus. En Ceiss, Ariadna maldice a ambos: que Theseus se haga culpable de la muerte de su padre y que sufra la oposición de su pueblo; y Phädra, que sea infértil. Obsérvese que las maldiciones de Ceiss, nada tienen que ver con el mito de Fedra propiamente dicho. Cf. también Catulo LXIV 192-201: Ariadna pide a las Euménides que persigan y acosen a Teseo, y Nono de Panópolis (*Dion.* XLVIII 357-363): que Teseo tenga que enfrentarse a vientos desfavorables en la mar.

⁸¹ Cf. también Nono *Dion.* XLVII 245-475. Para Ariadna, cf. también Wagner 1895. Para la Tradición Clásica del mito, cf. S. Köhn, *Ariadne auf Naxos. Rezeption und Motivgeschichte von der Antike bis*

de los personajes a los tres imprescindibles, mantiene los rasgos fundamentales del mito con respecto a la ayuda que Ariadna le prestó a Teseo en Creta y su huida con el héroe, que había prometido casarse con ella. Coincide con Conrad en los detalles no clásicos de que Fedra participa en la fuga de su hermana⁸² y de que el abandono de Ariadne se debe más a sus propias faltas que a una intervención divina o el desamor de Teseo⁸³.

También los caracteres guardan no poco parecido con los de Conrad: Ariadne pierde a su amado por hallarse excesivamente vinculada y anclada en la tradición, esto es, el respeto hacia su padre en Conrad y su ideal del matrimonio en Ceiss.

El Theseus de Ceiss, al igual que la mayoría de los Teseos dramáticos clásicos y modernos, se caracteriza por una acusada irreflexión e imprudencia, pues sin reparar en las consecuencias se deja arrastrar por sus arrebatos e impulsos espontáneos. Siempre preocupado por la imagen que da de sí y frustrado porque nunca consigue perfilarla según sus ideales soñados, y buscando siempre la satisfacción de sus propios deseos y necesidades sin reparar en los demás, comete un error tras otro desatando una auténtica cascada de desgracias. En esta pieza, Theseus es muy consciente de que ha nacido para ser un gran héroe, pero su fama y gloria se ven comprometidas cuando debe aceptar la ayuda del sexo débil (de Ariadne en el laberinto, de Phädra en la playa). A la preocupación por su renombre, se unen sus deseos amorosos, con respecto a los que tampoco puede conseguir el objetivo deseado (Ariadne y Phädra a la vez). Para disimular el fracaso y salvar lo que pueda, tal vez la solución sea abandonar a Ariadne. Dicho y hecho, Theseus zarpa con Phädra rumbo a Atenas.

Con respecto a Phädra, en Ceiss asistimos a su ruptura con el pasado (la infancia) y el despertar de su consciencia y sentimientos de mujer. Su Phädra abandona la casa de su padre y se libera también de la influencia de su hermana, para convertirse en una mujer fuerte y emancipada que lucha por sus propias necesidades. Esta Phädra coincide con la de Conrad en lo que a su egocentrismo y agresividad respecta, aunque falta el motivo de su ascendencia divina.

1600, Múnich, 1999; id. "Ariadne", en Walther 2003, 52-58. Hunger 1988, 72 s. cita gran número de versiones modernas del mito.

⁸² Cf. la nota 70 del capítulo V de esta tesis.

⁸³ Las faltas de la Ariadne de Conrad son su inseguridad y falta de decisión, las de la Ariadne de Ceiss, su incapacidad de imaginarse un trío amoroso. Entre las razones que aducen los clásicos para el abandono de Ariadna, encontramos: algún dios así se lo ordena a Teseo (Ferécides, Servio), Teseo ya no la ama (Ovidio), ella sería una deshonra para él en Atenas (Catulo, Higino). Se cuenta también que Dioniso rapta a la muchacha (Apolodoro). Moya del Baño 1969, 117-122 y Ruiz de Elvira 1975, 372 s. recogen la mayoría de las versiones sobre el abandono de Ariadna y la llegada de Dionisos; Plutarco, *Thes.* 20 añade algunas variantes más.

En este drama, Ceiss trata de responder a la milenaria preocupación de los autores por cómo Fedra llegó a casa de Teseo y el papel que su hermana Ariadna pudiera haber jugado en ello. Al igual que en la *Phädra* de Conrad, también en *Naxos Prozessor*, la relación de Phädra y Theseus comienza en medio de engaños, traiciones y maldiciones, con clara función premonitoria de las desgracias por suceder.

XII.3.4. LA TRILOGÍA CRETENSE DE CARL CEISS

Según informaciones del propio autor, la tercera parte de la trilogía versará sobre el mito de Fedra e Hipólito propiamente dicho⁸⁴. Su composición y publicación no tendrán lugar antes de 2012, ya que Ceiss quiere que diste un espacio de al menos diez años entre cada una de las tres tragedias. Sin embargo, ya ha fijado el título y el género dramático: *Muschi Moters Orbit Orkus. Eine fatale Farce*⁸⁵.

En esta trilogía, Ceiss ensambla tres momentos clave del encuentro y cruce de las sagas cretense y ateniense, que, hasta donde yo haya podido averiguar, no han sido tratados en ninguna trilogía clásica griega.

Debido a su estadio inacabado, es pronto para aventurar una interpretación global de la trilogía, por lo que me limito a apuntar aquí algunas pinceladas generales acerca de su forma y contenido, especialmente con vistas a su relación con el drama clásico:

- Ceiss recupera la forma clásica de la trilogía. Al igual que en el teatro clásico, se presentan tres tragedias independientes, aunque estrechamente relacionadas entre ellas. Falta, eso sí, el drama satírico que constituía el cierre de las trilogías clásicas, convirtiéndolas en tetralogía.
- Con respecto a la forma, mientras que la primera tragedia presenta numerosos e importantes cambios frente al teatro clásico, éstas vuelven a respetarse en la segunda. En ambas piezas faltan elementos como el prólogo o el coro.
- Frente a la tendencia generalizada de los dramas del s. XIX y XX, con acotaciones cada vez más detalladas, Ceiss limita las acotaciones a las estrictamente necesarias.

⁸⁴ La trilogía proyectada de Ceiss guarda gran parecido formal y argumental con la trilogía *The Agonists. A Trilogy of God and Man* (1911) del inglés Maurice H. Hewlett. Para esa trilogía, cuyas partes se titulan *Minos King of Crete*, *Ariadne in Naxos* y *The Death of Hippolytus*, cf. Tschiedel 1969, 89 s.

⁸⁵ Acerca de las fechas de composición de las tragedias de esta trilogía comenta Ceiss: “Beabsichtigt war von mir, beim Schreiben zwischen den Stücken zehn Jahre vergehen zu lassen”. Y con respecto a su *Fedra*: “Wann ich beginne, steht noch nicht fest”. (En un correo electrónico del 2 de diciembre de 2010).

- Con respecto a la configuración de los argumentos, Ceiss trata el legado clásico con suma libertad y variedad. Tan pronto ambienta un mito griego en la sociedad contemporánea y lo inserta en un *collage* junto a otros argumentos, como lo reescribe con relativa fidelidad y dependencia de las versiones clásicas.
- Las primeras dos partes de la trilogía revelan una gran preocupación por los jóvenes en su sinuoso y peligroso camino hacia la madurez. Los adolescentes toman consciencia y asumen responsabilidades con respecto a los grandes problemas del mundo actual (Dode, Hexa, Rombus) y en lo referente a las relaciones interpersonales y el amor (Phädra, Dode, Hexa). Algunos se quedan en el camino porque no saben adaptarse a los nuevos tiempos (Ekke, Ariadne).

XII.4. CONCLUSIONES

Si bien no he podido localizar más dramas alemanes en los que el personaje y el mito de Fedra sean tratados de modo parecido a los que acabamos de ver, pienso que estas piezas de Schütz, Müller y Ceiss, seguramente, no sean las únicas de este tipo. Ahora bien, en ellas hemos conocido no solo diferentes formas de recreación de dramas clásicos (fiel-arcaizante, libre-modernizante, como metáfora en un contexto nuevo y no-clásico), sino también algunos de los tratamientos, interpretaciones y funciones tan dispares a los que se prestan el mito y el personaje de Fedra.

Las piezas estudiadas en este capítulo demuestran la actualidad del mito clásico y su gran capacidad de amoldarse a mensajes y temas contemporáneos, al tiempo que dan fe también de la actualidad de Fedra, cuyo personaje y desgracia aún no han perdido nada de su atractivo y dramatismo.

PARTE 3:

EL MITO DE FEDRA EN LA ÓPERA, LÍRICA Y
NARRATIVA ALEMANAS

CAPÍTULO XIII

HANS WERNER HENZE – CHRISTIAN LEHNERT: *PHAEDRA* (2007, ÓPERA)

El 6 de septiembre de 2007 se estrenó en la Ópera Estatal *Unter den Linden* de Berlín la *Konzertoper* (ópera-concierto) *Phaedra* del compositor y director de orquesta Hans Werner Henze y su libretista Christian Lehnert¹, considerada por Abenstein como “una obra cumbre de las adaptaciones modernas”² del mito de Fedra.

A pesar de las dificultades que reviste el estudio de un género tan complejo como la ópera, pues un análisis filológico es siempre parcial e incompleto, haré en este capítulo una breve presentación de esta versión moderna del milenar mito de Fedra. Junto a la vida y obra de Henze y Lehnert y al análisis estructural y mitográfico de la pieza, se prestará especial atención a su proceso de creación, según ha sido documentado por los autores en su diario de trabajo *Phaedra. Ein Werkbuch*³.

XIII.1. HANS WERNER HENZE. VIDA Y OBRA

Hans Werner Henze nació el 1 de julio de 1926 en Gütersloh, primero de los seis hijos del maestro Franz Henze (1898-1945) y su mujer Grete⁴. Su infancia y juventud trascurrieron entre las localidades de Bielefeld y Dünne, y fueron marcadas por el nacionalsocialismo y la Segunda Guerra Mundial, así como por la conflictiva relación con su padre. Cuando descubrió la orientación homosexual de su hijo (en torno a 1940), Franz Henze juzgó que “algo así hay que meterlo en un campo de concentración”⁵.

Muy pronto, Hans Werner había mostrado una gran afición y extraordinario talento para la música y, tras abandonar prematuramente el instituto en 1942, ingresó en el Conservatorio Estatal de Brunswik donde estudió piano y percusión. En 1944 fue llamado a filas, pudiendo entrar en el cuerpo de los radiotelegrafistas gracias a su fino

¹ El libreto de la ópera se puede encontrar en: *Phaedra. Programmbuch zur Uraufführung an der Staatsoper Unter den Linden am 6. September 2007*, Hamburgo, Wilhelm Hansen, 2007.

² Abenstein 2008, 27.

³ Henze, Hans Werner – Lehnert, Christian, *Phaedra. Ein Werkbuch*, Berlín, Klaus Wagenbach, 2007.

⁴ Para la vida y obra de Henze, cf. Henze 1982, 15-23; Brachmann 2006; Petersen 2006; Siemes – Spahn 2006; “Zeittafel-Phaedra” en *Phaedra. Programmbuch*, 2007, pp. 53-59; Noltze 2009.

⁵ Citado en Petersen 2006.

oído. Trabajó también como actor en documentales falsos y en películas propagandísticas.

Tras un breve cautiverio británico, en 1946 retomó sus estudios musicales en Heidelberg, Darmstadt y París. Durante estos años escribió también sus primeras composiciones, de las que algunas actualmente deben considerarse perdidas. En 1948 trabajó en el teatro de Constanza y publicó su primera pieza dramática: la “ópera para actores” *Das Wundertheater*, sobre *El retablo de las maravillas* de Miguel de Cervantes. Después trabajó como director del ballet del Teatro Estatal de Hesse (Wiesbaden), donde adquirió importantes conocimientos y experiencias en la expresión corporal, danza y coreografía. En 1952 se estrenó su primera ópera: *Boulevard Solitude*, que le consagró como uno de los más grandes compositores del momento.

La pieza *Apollo et Hyacinthus* (1949), concebida sobre el poema *Im Park (En el parque)* del lírico expresionista Georg Trakl, es el primer trabajo de Henze con claras influencias de la Tradición Clásica⁶. La Antigüedad clásica atrae y fascina a nuestro compositor, que logra captar y recrear toda su esencia y dramatismo. A partir de ese momento, los motivos y personajes de la mitología grecorromana aparecen de forma recurrente en su producción. Y en palabras de Cortés Santamarta “hasta se podría decir que en su trayectoria artística, ningún otro tema se ha repetido con semejante constancia una y otra vez como ese su interés por la mitología clásica”⁷.

En junio de 1953, Henze se trasladó a Italia. En 1965 adquirió una finca en los Montes Albanos, llamada *La Leprara*, donde aún vive y trabaja en la actualidad. La construcción, diseño y cuidado de la finca corrieron a cargo de Fausto Moroni (1944-2007), hijo adoptivo y amante de Henze durante más de cuatro décadas⁸. Diré que a pesar de su emigración, Henze no perdió el contacto con la vida socio-política y artístico-cultural de Alemania, que visitó en múltiples y frecuentes viajes.

Su postura y actividad políticas (a favor del Comunismo) constituyen una parte importante de la vida y obra de Henze y le valieron el desprecio y duras críticas por parte de sus compatriotas⁹. La crítica política en la obra musical de Henze alcanzó su punto culminante y final en 1976 con el estreno de la ópera *We Come to the River*. En sus trabajos posteriores, Henze adopta una postura más comedida y menos polémica,

⁶ A una fuerte influencia de la tradición clásica apunta también el título de la ópera perdida *Die Leier des Palamedes*, compuesta como tarde en 1943, año de la muerte de su libretista Erich Jüngst.

⁷ Cortés Santamarta 2007, 88.

⁸ Para la relación de Henze con Moroni, cf. Siemes – Spahn 2003.

⁹ Para las tendencias y actividades políticas de Henze y para la influencia y el tratamiento de la política en su música, cf. Henze 1982.

aunque siempre con fuertes implicaciones y preocupaciones socio-políticas. Así, por ejemplo, en su *Réquiem* (1990) o en su *Sinfonía n° 9* (1995–1997).

Actualmente, Henze es considerado por la crítica como el mejor compositor alemán contemporáneo y como uno de los mejores compositores vivos del momento a nivel internacional. Se trata de un artista muy prolífico, cuya incesante producción abarca ya más de seis décadas y comprende diez sinfonías (1947-2000), más de veinte óperas y un ingente número de piezas para orquesta sinfónica, orquesta de cámara o grupos de instrumentos, así como también de música coral o vocal, música teatral, bandas sonoras para obras radiofónicas y cinematográficas, ballet, canciones, etc.

Su obra musical presenta una gran variedad estilística, cuyas principales influencias son el Dodecafonismo de Arnold Schönberg, el Serialismo, los estilos de Igor Stravinski, Béla Bartók, Paul Hindemith y el Neoclasicismo. A ello debemos sumar una constante influencia de la Atonalidad, el Jazz y el Rock, de las músicas populares asiáticas y europeas (italiana, española, francesa) y de la música sacra protestante. De ello deriva un estilo muy personal y característico, que seduce sobre todo por la hábil combinación de elementos de tan gran disparidad geográfica y temporal. El compositor no se preocupa solo de los aspectos y efectos sonoros (auditivos) de sus creaciones, sino también de los visuales, particularmente en el caso de las óperas, teatros, ballets y danzas, dando muestra de su avanzado sentido dramático.

También los argumentos que trata se caracterizan por su gran variedad e internacionalidad. Hay temas bíblicos lo mismo que sucesos tomados de la actualidad, cuentos árabes igual que leyendas europeas (británicas, italianas, españoles, alemanes, etc.). La Tradición Clásica está presente en su obra desde sus creaciones más tempranas y es tratada de forma frecuente y recurrente hasta la actualidad¹⁰.

En agosto de 2003 se estrenó en el Festival de Salzburgo la ópera *L'Upupa o el triunfo del amor filial* (*L'Upupa und der Triumph der Sohnesliebe*), basada en un cuento de hadas sirio. Aunque el propio Henze reconoce que la composición de esta ópera, en la que se estrenó como libretista, le costó no pocos esfuerzos, inmediatamente después continuó su incesante producción con los conciertos *Fünf Botschaften für die Königin*

¹⁰ A este respecto citaré las piezas para canto y música instrumental *Chor gefangener Trojer* (1948); *Apollo et Hyazinthus* (1948/9); *Orpheus Behind the Wire* (1981–83); *Minotauros Blues* (1996). También los ballets *Le Tombeau d'Orphée* (1950); *Labyrinth* (1951); *Orpheus* (1978). La *Sinfonía N° 3* (1949/50) consta de tres partes: invocación de Apolo, ditirambo y danza de conjuro. En 1955, Henze compone la banda sonora para la novela *Der sechste Gesang* de Ernst Schnabel. Su ópera *Die Bassariden* (1964) es una adaptación de las *Bacantes* de Eurípides. Entre 1993 y 95 escribe la ópera *Venus und Adonis*. Mencionaré también algunas piezas para música de cámara: *Mänadentanz* (1965); *Apollo trionfante* (1979); *Arien des Orpheus* (1979); *Dramatische Szenen aus 'Orpheus' I* (1979); *Euridice* (1981)

von Saba (Cinco mensajes para la reina de Saba, 2004) y *Sebastian im Traum* (Sebastián en sueños, 2004). Adaptó su *Sinfonía n.º 1* para orquesta de cámara: *Kammerkonzert 05* (2005), y compuso la versión tercera de la ópera *Das verratene Meer* (sobre una primera versión de 1989).

Las composiciones más recientes de Henze son la *Konzertoper* (de nuevo ese extraño género) *Opfergang* (Procesión-ofrenda, 2010) y el teatro musical *Gisela! Oder: Die merk- und denkwürdigen Wege des Glücks* (¡Gisela! O: los admirables y memorables senderos de la suerte, 2010), en el que vuelve a colaborar con Lehnert.

La labor de Henze fue reconocida y condecorada a nivel internacional con premios como el *Premio Robert Schumann* de Düsseldorf (1951), *Premio de Música de Westfalia* (1995)¹¹, *Praemium Imperiale* (2000) y el *Classical Award* (categoría: *Best Living Composer*) de Cannes (2001). En 2010 recibió el *Premio de Cultura Europeo*. Henze es miembro de varias academias artísticas y musicales en Europa y EEUU y posee tres títulos de doctor *honoris causa*.

XIII.2. CHRISITAN LEHNERT. VIDA Y OBRA

El sacerdote y escritor Dietrich Christian Lehnert nació el 20 de mayo de 1969 en Dresde¹². Estudió Ciencias de la Religión, Filología Oriental y Teología Protestante, realizó varias estancias prolongadas en Israel y España, y en la actualidad vive y trabaja en un pequeño pueblo cerca de Dresde. Combina su labor de sacerdote con la de jefe de estudios en los ámbitos Teología, Historia Contemporánea y Cultura en la Academia Protestante de Sajonia-Anhalt en Wittenberg. Aparte de ello, es un talentoso y prolífico poeta que ha publicado ya cinco colecciones líricas: *Der gefesselte Sänger* (El cantor encadenado, 1997), *Der Augen Aufgang* (El abrir de ojos, 2000), *Finisterre* (2002), *Ich werde sehen, schweigen und hören* (Veré, callaré, oiré, 2004), *Auf Moränen* (En las morrenas, 2008). Es el libretista de dos obras musicales de Henze: *Phaedra* (2007) y *Gisela! Oder: Die merk- und denkwürdigen Wege des Glücks* (2010) y es coautor del diario de trabajo *Phaedra. Ein Werkbuch* (2007). Ha obtenido varios premios literarios, entre ellos el *Premio lírico* de Dresde (1998), *El Lessing-Förderpreis* (2003) y el *Hugo-Ball-Förderpreis* (2005).

¹¹ En 2001, este premio fue rebautizado como *Hans Werner Henze-Preis*.

¹² Para la vida y obra de Lehnert, cf. Braun 2003; *Phaedra. Programmbuch*, 2007, pp. 56-60.

En cuanto al contenido, su poesía es muy personal e íntima, con una fuerte impronta místico-religiosa. El autor se pregunta por los orígenes más arcaicos de la humanidad, y partiendo de estadios pre-humanos como la existencia en el agua o en el espacio astral, una y otra vez vuelve sobre la creación y las fuerzas creadoras. Reflexiona también acerca del encuentro del hombre con la divinidad, el lugar del hombre en el mundo y acerca de la muerte, el Más Allá y la resurrección. En sus versos aparecen tanto motivos y lugares de la Biblia y de la religión cristiana como otros mitos, particularmente de creación y ctónicos, de las más diversas culturas y épocas.

Desde un punto de vista formal, Lehnert presenta una acusada preocupación por la forma, recuperando y cultivando géneros tan exigentes como el soneto. Su lengua se inspira en los clásicos y románticos alemanes, recreándolos con gran autonomía. El resultado es, en palabras de Henze, un “alemán lírico (eso no puede llamarse romántico), tal vez con una ligera inspiración de Hölderlin (si puede decirse)”¹³. También el texto de *Phaedra*, compuesto en verso suelto, se caracteriza por una gran perfección formal, con un profuso y hábil empleo de los recursos estilísticos más diversos, especialmente la metáfora y el símbolo.

XIII.3. *PHAEDRA. EIN WERKBUCH* (2007) DE HANS WERNER HENZE Y CHRISTIAN LEHNERT

Al igual que en ocasiones anteriores, Henze documentó el proceso de creación de su *Phaedra* en un diario de trabajo (*Werkbuch*)¹⁴, que contiene también los recuerdos, vivencias, reflexiones y sueños que acompañaron su composición. En el caso de *Phaedra*, aquí cabe mencionar unos recuerdos de su infancia y juventud, su propio deterioro físico y la muerte de Fausto.

En 2003, Henze recibió por parte de la Ópera Estatal de Berlín la proposición de componer una ópera cuyo estreno tendría lugar en 2006 ó 2007 con motivo del 80º cumpleaños del compositor. Aunque poco antes había anunciado que ya no escribiría

¹³ Henze en *Phaedra. Ein Werkbuch*, 2007, p. 20.

¹⁴ Otros diarios de trabajo de Henze son *Undine - Tagebuch eines Balletts* (Múnich, 1959); *Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen 1926–1995* (Fáncfort/Meno, Fischer, 1996); *Wie 'Die Englische Katze' entstand* (Fráncfort/Meno, Fischer, 1997); *L'Upupa. Nachtstücke aus dem Morgenland. Autobiographische Mitteilungen* (Berlín, 2003).

más óperas¹⁵, no dudó en aceptar la propuesta que era un gran honor para él y una bienvenida ocupación y distracción frente al aburrimiento y la monotonía que había empezado a sufrir¹⁶.

Poco es lo que los autores revelan acerca de los factores que motivaron la elección del argumento: Lehnert habla de una serie de cuestiones prácticas, comentarios y encuentros fortuitos. Alude también a un cierto gusto de Henze por la temática de los celos. Henze destaca la cercanía geográfica del mito, cuya última parte transcurre en “Aricia, junto al lago de Nemi, al lado de mi propia casa”¹⁷. Se trata de un pequeño lago volcánico, situado en los Montes Albanos y rodeado de una vegetación exuberante. El bosque de Nemi esconde un antiguo santuario en honor a Artemis, que es donde el Hipólito latino vive después de su resurrección, rebautizado como Virbio.

Henze y su libretista se familiarizaron con el mito de Fedra por medio de las versiones consagradas de Eurípides, Ovidio, Séneca y Racine, en su magistral traducción alemana de von Schiller, y las modernas de D’Annunzio y Kane. Nada revelan acerca de una posible consulta o inspiración en las versiones alemanas del mito, de modo que los paralelos que se observan, particularmente con las tragedias *Phädra* de Conrad y *Minotaurus Automat* de Ceiss, probablemente se deban a desarrollos paralelos independientes¹⁸. Lehnert apunta que consultaron también gran número de estudios en torno a este mito, especialmente el “análisis fulminante” de James G. Frazer quien abre su “obra maestra en materia de Ciencias de la Religión”¹⁹, *La rama Dorada*, con la historia y el análisis de los complejos ritos en el bosque sagrado de Nemi.

El diario comienza a finales de abril de 2004, y las primeras dos entradas esbozan ya algunas ideas claves como, por ejemplo, la eliminación o abreviación del prólogo de Afrodita, un mayor aprovechamiento de la figura del Minotauro y la inclusión de los acontecimientos previos en Creta y posteriores en el bosque sagrado de Nemi. Sin embargo, afirma Henze: “todavía no sé cómo incluirlo en la obra”²⁰.

¹⁵ Cf. Siemens – Spahn 2003: [S. – S.:] “Sie werden ganz bestimmt keine Oper mehr schreiben?” [Henze:] “Nein, es langt. Ich denke, ich werde auch keine Sinfonie mehr komponieren”.

¹⁶ Cf. Henze en Notze 2009. La ópera surgió como encargo y coproducción de la *Staatsoper Unter den Linden*, el *Théâtre Royal de la Monnaie Bruxelles*, y de la *Alten Oper Frankfurt*. Colaboraron también los eventos *Wiener Festwochen* y *Berliner Festspiele*.

¹⁷ Henze en *Phaedra. Ein Werkbuch*, 2007, p. 19.

¹⁸ Recordaré que Henze conoce al menos la versión de Schnabel, para cuya novela radiofónica *Der sechste Gesang* compuso la banda sonora.

¹⁹ Lehnert en *Phaedra. Ein Werkbuch*, 2007, p. 60.

²⁰ Henze en *Phaedra. Ein Werkbuch*, 2007, p. 19.

Primero fija el tipo de orquesta que quiere para su ópera: colaborará con el *Ensemble Modern* de Fráncfort, una orquesta de cámara, compuesta por unos veinticinco músicos, con la que ya había trabajado anteriormente.

Pronto da con una de las modificaciones más logradas de la pieza: partiendo tal vez de Séneca *Phaedr.* 1169-1172²¹, identifica el toro-monstruo que causa el accidente de Hipólito, “Hippie”, como él le llama, con el Minotauro. Otra idea clave es que madrastra e hijastro morirán simultáneamente al final del primer acto.

Justo cuando Henze, que desearía escribir nuevamente él mismo el libreto, debe reconocer la excesiva carga de trabajo que ello supondría, lee unos poemas líricos del alemán Christian Lehnert. Fascinado contacta con él y tras un primer encuentro en Berlín durante la primavera del 2004, le encarga la composición del libreto. Lehnert, aunque dudoso y reticente, sobre todo porque hasta el momento había compuesto casi exclusivamente piezas líricas, finalmente se deja convencer por Henze quien confía plenamente en su capacidad dramática. El hecho de que, desde el principio, el compositor acepte todas las propuestas de su libretista sin apenas modificación alguna, demuestra el excepcional entendimiento entre ambos artistas. A esa compenetración espontánea se unió una estrecha e intensa colaboración, de modo que el texto guarda perfecta correspondencia con la música²².

Mientras tanto, en junio de 2004, Henze recibe a tres representantes del *Ensemble Modern* en su casa en Marino. Fijan el número de los músicos y los instrumentos que emplearán²³. El compositor quiere una música vitalista, intensa, voluptuosa y sugerente, en la que se alternen lo moderno con lo antiguo, lo disonante con lo sonante, lo lírico con lo grotesco; que sea “cretense, marítima, prehistórica”²⁴ en el primer acto y latino-italiana, en el segundo.

²¹ Teseo, al recomponer el cuerpo de su hijo identifica al monstruo marino con el Minotauro: “*membra [...] aut quis Cresius, / Daedalea vasto claustra mugitu replens, / taurus biformis ore cornigero ferox / divulsit?*” (“¿O qué toro de Creta, animal híbrido que llena la prisión de Dédalo de enormes mugidos, los ha desgarrado ferozmente con su cornuda testuz?”). Cf. también Sen. *Phaedr.* 1066 s.: Hipólito exclama frente al monstruo: “*haud frangit animum vanus hic terror meum: / nam mihi paternus vincere est tauros labor*” (“No quebranta mis ánimos este vano terror, pues conozco, por herencia de mi padre, la tarea de vencer a los toros”. Las traducciones son de J. Luque Moreno), comparándolo con el toro de Maratón y con el Minotauro, vencidos y matados por Teseo.

²² Cf. Abentsein 2008, 27: “überwältigend dazu Henzes luzide, den Einzelszenen ideal angepasste Musik mit ihrem kammersmusikalischen Gestus und dem punktgenauen Wechsel zwischen lyrischen, scharf artikulierten und grotesken Momenten”.

²³ Para el reparto de los instrumentos, cf. *Phaedra. Ein Werkbuch*, 2007, pp. 49 s. Para los aspectos musicales de la ópera, especialmente las tesituras y los instrumentos que los acompañan, cf. Petersen 2007, 82 s.

²⁴ Henze en *Phaedra. Ein Werkbuch*, 2007, p. 21.

Aunque inicialmente pensó en tres cantantes, pronto Henze tiene que ampliar el reparto a cuatro tesituras. Para reflejar su superioridad, las tesituras de las diosas son ligeramente más altas que las de sus correspondientes humanos: soprano (Aphrodite) – mezzosoprano (Phaedra); contratenor o alto (Artemis) – tenor (Hippolyt). Finalmente, Henze decide incluir una quinta voz: un barítono bajo como Minotauro. Su voz grave y profunda expresa su vinculación con los fondos de la tierra y el mar, con los abismos de la mente y consciencia humanas y con los orígenes más arcaicos y primitivos de la vida.

En junio de 2004, Lehnert le envía unas primeras propuestas a Henze, quien reacciona entusiasmado. Fijan el número de actos en dos y proyectan una composición anular (*Ringkomposition*), de modo que la primera y la última escena estarían ambientadas en el laberinto de Creta. Aunque Lehnert apunta que “esa estructura anular, que al principio tanto le agradó a Henze, se desvaneció conforme iba avanzando nuestro trabajo”²⁵, mi análisis mostrará los abundantes vestigios formales y argumentales que aún quedan de ella.

A finales del verano, Lehnert pasa unos diez días en casa de Henze y juntos hacen importantes progresos con el texto del primer acto. Con vistas al segundo acto, visitan también el bosque y lago de Nemi y el santuario de Diana que allí se encuentra. Pero del antiguo templo no queda más que un edificio descuidado y ruinoso, semienterrado entre los matorrales y la basura: “Fue grotesco dar vueltas por allí, en busca de una historia antigua, cuando la actual pérdida de memoria podía tocarse con las manos”²⁶, comenta Lehnert.

A continuación, se produce un largo silencio en el diario de trabajo, que abarca desde el 4 de octubre de 2004 hasta julio de 2005, cuando anuncia una nueva visita de Lehnert. Poco antes (primavera de 2005), Henze se rompió el brazo izquierdo, con las correspondientes molestias físicas y dificultades prácticas que conlleva. Al llegar el verano, el primer acto se encuentra prácticamente acabado, y en agosto de 2005, Henze comienza con la segunda parte. Ésta no será concluida hasta la primavera de 2007, debido, por un lado, a las dificultades inherentes al proyecto, y por otro, y sobre todo, a una serie de circunstancias adversas en su vida personal.

En octubre de 2005, Henze cae gravemente enfermo, con peligro de muerte. La recuperación es lenta y penosa. A ello se unen un gran desconcierto y desasosiego con

²⁵ Lehnert en *Phaedra. Ein Werkbuch*, 2007, p. 55.

²⁶ Lehnert en *Phaedra. Ein Werkbuch*, 2007, p. 61.

respecto al texto: “La nueva versión de Lehnert está llena de cosas insospechadas y presenta una visión del drama que hasta ahora no había hecho nadie anterior a él. [...] Cuando pienso en el segundo acto de la *Phaedra*, no puedo evitar un cierto sentimiento de falta de recursos y de falta de tranquilidad”²⁷.

Pese a todo, poco a poco, se va perfilando el carácter de Phaedra, cargándose de atributos negativos: “Entretanto, la señora Phaedra ha resultado ser un auténtico monstruo. Actúa también como traidora, hipócrita y asesina”²⁸. Para el segundo acto, Lehnert ha propuesto la transformación de la protagonista (y acaso también de las diosas Afrodita y Ártemis) en pájaro, un recurso muy atractivo, aunque añade también nuevas dificultades a la composición. Durante la segunda mitad de 2006, Henze consigue trabajar casi a diario, aunque la falta de fuerzas físicas y mentales, a menudo también la falta de inspiración y motivación, le obligan a un ritmo lento, de tan solo unas tres horas diarias.

Apenas concluido el segundo acto, en abril de 2007, muere repentinamente Fausto Moroni. Henze subraya su gran papel en la composición de la *Phaedra*, la cual re-interpreta ahora como un homenaje a Fausto y a su gran amor mutuo²⁹

XIII.4. LA *KONZERTOPER PHAEDRA* (2007) DE HANS WERNER HENZE Y CHRISTIAN LEHNERT

Me centraré ahora en los detalles formales y argumentales de la ópera y su relación con sus fuentes clásicas y modernas³⁰. Aunque los autores no mencionan ninguna de las *Fedras* alemanas anteriores, voy a incluirlas en mi análisis comparativo debido al enfoque y el método de trabajo de la presente tesis doctoral. Debemos suponer que Henze conocía al menos la novela *Der sechste Gesang* de Ernst Schnabel, puesto que compuso la banda sonora para su versión radiofónica. De hecho se detectan algunos paralelos importantes entre su ópera y los opúsculos de Schnabel, particularmente en la extensión del argumento, la caracterización de Fedra y la descripción del Hades.

²⁷ Henze en *Phaedra. Ein Werkbuch*, 2007, pp. 37 s.

²⁸ Henze en *Phaedra. Ein Werkbuch*, 2007, p. 42. La entrada data del 11 de junio de 2006.

²⁹ Cf. Henze en *Phaedra. Ein Werkbuch*, 2007, p. 48: “Meine Musik, wann und wo immer sie das Vokabular der Lobgesänge in Anspruch nimmt, tönt, als gelte sie ihm, als spräche sie von ihm und als danke sie unserem Schöpfer, dass er im Herbst 1964 in Rom in der Via Borgognona die Begegnung zwischen Hans und Fausto arrangiert hat”.

³⁰ Una breve presentación y estudio de la ópera puede leerse también en Rubino 2008, 113-117. La versión italiana de la ópera (en traducción de Franco Serpa) se estrenó en Firenze (Teatro Goldoni) el 5 de mayo de 2008.

ASPECTOS FORMALES

Título: El título de esta ópera, apunta a dos de las intenciones principales de sus autores: el tratamiento de la heroína en calidad de protagonista, por un lado, y su relación con las versiones anteriores con el mismo título (Séneca, Racine, D'Annunzio, también Kane), por otro. El vínculo con los autores latinos es potenciado por la grafía del nombre³¹. Sin embargo, mi análisis pondrá de manifiesto que junto a las *Fedras* citadas, se detecta también una fuerte influencia del *Hipólito* de Eurípides. Veremos también que el papel de Fedra es notablemente inferior al de Hipólito. De hecho, todo el mito queda en un segundo plano frente a la temática principal que no es sino la eterna pregunta por la vida y la muerte, el amor y la resurrección.

Género: Henze llama su *Phaedra* una “ópera-concierto”, un nuevo subgénero de la ópera, en el que los efectos visuales reciben la misma atención e importancia que los auditivos. Contamos ya con una larga lista de óperas del mito de Fedra, entre las que destacan particularmente las adaptaciones del drama de Racine³².

Estructura: La ópera se divide en dos partes, claramente diferenciadas por el cambio de tiempo (por la mañana – por la tarde) y de lugar (Grecia – Italia). A ello se añaden unos cambios de escenario dentro de cada acto, siendo el más importante el que afecta la escena primera (I 1: en Creta) frente al resto del primer acto (Atenas)³³. No conservan, pues, ni la unidad de lugar ni de argumento aunque sí la de tiempo, pues parece que toda la acción se desarrolla a lo largo de un solo día.

La versión final de la ópera muestra claros vestigios de la inicialmente pretendida *Ringkomposition*: Tanto la primera como la última escena contienen un baile y canto coral en el que intervienen los cinco personajes-voces. Ambas escenas tienen lugar en un lugar laberíntico³⁴: pétreo, frío, estático y muerto en I 1 (una cueva), orgánico y vivo en II 4: el bosque junto al lago de Nemi. Se detectan incluso paralelos textuales, que además establecen una sugestiva comparación entre Theseus e Hippolyt: “[Theseus] bebió la frescura, estaba tumbado bocabajo y bebió ávido el rocío en lo más profundo de la cueva” (I 1) – “[Hippolyt] bebe la frescura, está tumbado bocabajo y bebe ávido el rocío sobre las hojas de helecho” (II 4).

³¹ La grafía alemana habitual del nombre de la heroína es “Phädra”.

³² Cf. Reid – Rohmann 1993 (pp. 883-888); Harrauer – Hunger, 2008, 338. Para las óperas del s. XVIII, cf. Ph. Lautenschläger, *Konzepte der Leidenschaft. Phädra-Vertonungen im 18. Jahrhundert und das Gattungssystem der tragischen Oper*, Schliengen im Markgräflerland, Edition Argus, 2008.

³³ Muy parecidos son también el argumento y los escenarios en Conrad, cuya tragedia *Phädra* (1864) se escinde en dos partes que cuentan los sucesos previos al mito (actos I y II: ambientados en Creta y Naxos) y el mito propiamente dicho (III-V: en Atenas).

³⁴ Inicialmente, se proyectó la ambientación de ambas escenas en el laberinto de Creta.

Personajes: Esta ópera recupera a las diosas Afrodita y Ártemis como personajes dramáticos, dotándolas de una importancia y fuerza renovadas y poco habituales. Mientras que su presencia en Eurípides se limita al prólogo y la última escena, en Henze – Lehnert están presentes a lo largo de toda la pieza. Parten de la idea de que Fedra e Hipólito forman una unidad con sus respectivas diosas y de que éstas no son sino el *alter ego* de los protagonistas humanos: “Dioses y humanos, así pues, como dos niveles distintos de la consciencia o del dominio verbal”³⁵.

La presencia de las diosas sobre el escenario es doble, ya que no solo aparecen físicamente, como personas “de carne y hueso”, sino que también sus estatuas adornan el fondo de la cueva en la que Hippolyt se esconde en el segundo acto. La misma duplicidad se encuentra también en Eurípides, Lipiner y D’Annunzio³⁶.

Sin embargo, echamos en falta no solo a la nodriza o a una joven amante para Hippolyt, sino también a Teseo, quien no aparece sobre el escenario. En cambio, aparece la figura del Minotauro en las tres escenas más destacadas de la pieza: el monstruo es matado por Theseus en I 1, vuelve para matar a Hippolyt en I 5 y se une a las alabanzas del nuevo día en II 4.

Llamativa es también la caracterización de los personajes a nivel sonoro y visual. En ese sentido, se indica explícitamente que Artemis, contratenor, ha de ser interpretada por un hombre, caracterizado de mujer. Opino que se busca no tanto imitar la manera del teatro griego clásico, que no admitía la intervención de actrices, cuanto simbolizar y fomentar el aspecto híbrido, andrógino, de la diosa y su protegido. Esta Artemis rivaliza con Afrodita en el amor de Hippolyt, combinando el motivo del amor de la diosa por el joven³⁷, con el de su homosexualidad (Eurípides, Marbach, Conrad/tragedia, Lipiner).

En el segundo acto, Phaedra aparece convertida en pájaro, tal vez en recuerdo de tantas otras heroínas míticas desgraciadas que se vieron convertidas en ese animal³⁸, tal

³⁵ Lehnert en *Phaedra. Ein Werkbuch*, 2007, p. 58. Recordaré que la identificación de las diosas con sus paralelos humanos es una de las posibles vías de interpretación para su presencia en la pieza de Eurípides y que esa interpretación cobra particular importancia en la tragedia de Lipiner. Cf. la nota 135 del capítulo IV (El *Hippolyt* de Oswald Marbach) y el capítulo VI: Siegfried Lipiner: *Hippolytos* (1899 ?).

³⁶ Eurípides: ambas diosas aparecen sobre el escenario en el que se encuentran sendas efígies de las mismas. Lipiner: se oyen las voces de Afrodita y Ártemis, cuyas estatuas adornan el escenario del primer acto. D’Annunzio: Fedra dialoga con Afrodita (invisible) y ataca la estatua de la misma.

³⁷ El amor de Artemis por Hipólito también es aludido, de un modo ciertamente ambiguo y suspicaz, por la Afrodita de Eurípides *Hipp.* 15-19. A partir de época helenística, la relación entre Ártemis e Hipólito fue abordada en clave amoroso-erótica (así también en Lipiner y Heider). Cf. Tschiedel 1969, 101.

³⁸ Así por ejemplo las hermanas Filomela y Procne, cuyo mito es contado por Ovid. *met.* VI 424-674 e Hyg. *fab.* 45. Cf. también Grimal 1979, “Filomela” (p. 201 a).

vez también como desarrollo del lamento del Teseo euripídeo: “*Como un pájaro te has escapado de mis manos, lanzándote con salto veloz a la morada de Hades*” (Hipp. 828 s.). Veremos también que los pájaros constituyen un motivo simbólico muy expresivo y recurrente a lo largo de esta ópera.

Lugares: La primera parte se desarrolla en Creta y Atenas, la segunda, en el bosque de Nemi. Siendo Atenas uno de los escenarios habituales para los amores de Fedra (Séneca, Conrad/tragedia), y Creta el de los sucesos previos, el bosque de Aricia es el paradero del Hipólito redivivo designado por Virgilio y Ovidio³⁹.

Extensión del argumento: Esta *Phaedra* cuenta no solo los sucesos previos que tuvieron lugar en Creta, sino también, y sobre todo, los sucesos posteriores a su mito propiamente dicho. Mientras que Schnabel se centra en la ulterior suerte del personaje de Fedra, Henze y Lehnert recrean “la continuación romana”⁴⁰ del mito, esto es, la segunda vida de Hipólito, aunque sin perder de vista a su heroína.

CONTENIDO

Aunque Lehnert afirma explícitamente que su modelo principal han sido las tragedias de Racine y Eurípides, ya se han apuntado algunas diferencias frente a estos modelos (lugar, personajes)⁴¹. El desarrollo del mito sigue principalmente a Eurípides, alejándose notablemente de la versión francesa, pero con claras influencias también de Ovidio y Séneca. Veremos que el argumento principal ocupa tan solo cuatro escenas: I 2- I 5. Es recreado de forma resumida y concentrada, aunque completa y con prácticamente todos los motivos consustanciales de las versiones consagradas.

La primera escena de la ópera narra uno de los sucesos previos más importantes, que generalmente apenas es aludido en las recreaciones del mito de Fedra: la muerte del Minotauro a manos de Theseus. Observaré que no se menciona el personaje de Ariadna.

³⁹ La tradición de la resurrección de Hipólito probablemente arranca desde el s. VI a. C., pues Pausanias (X 38, 11) refiere que el poema épico *La Naupactia* habla de un tal Hipólito, muerto por el amor de su madrastra y resucitado por Asclepio (cf. López Salvá 1994, 106). Para la resurrección del joven, cf. Verg. *Aen.* VII 761-782; Ovid. *met.* XV 531-546; *fast.* III 263-265 y VI 737-762; Paus. II 27, 4; II 32, 4, entre otros. Cf. también Moya del Baño 1969, 32-36. Para el santuario y bosque sagrado de Diana en Nemi y las dos divinidades menores que allí se encuentran (la ninfa Egeria y Virbio), cf. Frazer 2001, 23-28. Para su relación con el mito de Hipólito, cf. *ibidem*, pp. 28-31.

⁴⁰ Lehnert titula así la segunda parte del resumen del mito de Fedra e Hipólito que ofrece en *Phaedra. Ein Werkbuch* (pp. 7-9): resurrección de Hipólito, traslado a Italia, rebautizo, encuentro con la ninfa Egeria, nueva función como divinidad del bosque. La primera parte (titulada “Die griechische Sage”) contiene el mito según Eurípides, con el elemento latino de que Fedra misma le revela su pasión a Hipólito.

⁴¹ Eurípides y Racine ambientan el mito en Trecén y confieren particular importancia a los personajes de la nodriza y Teseo, que no intervienen en esta ópera.

El tránsito a la acción principal – repentino, escueto y algo forzoso, como tantas otras veces en esta ópera – aúna efectos visuales con otros acústicos: Theseus, con la cabeza del monstruo en la mano⁴², “*aparece como un nombre, grabado en piedra, en una lengua muerta, en un texto nuevo. Ecos resuenan en los pozos abandonados y destruidos: Fedra. Ecos revolotean sobre las ruinas del laberinto: Hipólito*” (I 1).

En la siguiente escena, I 2, al igual que en Séneca (vv. 1-53), Hippolyt sale a cazar, consciente de la presencia y compañía de su diosa predilecta: “*Corro por la pradera y siento que la diosa me persigue con su mirada*”. Al mismo tiempo aparece Phaedra, errante y delirante, seguida, o perseguida, por Aphrodite, en una escena que guarda un claro paralelo con las escenas en las que la heroína, enferma y lánguida, conversa con su nodriza: Eurípides 176-430, Séneca 360-405, Racine I 3 y Marbach I 2. A esta Phaedra, le bastan quince versos para expresar sus habituales quejas de la luz (“*¿Brilla la luz con demasiada intensidad o es demasiado tenue? [...] ¿Es el sol, lo que me vislumbra? No, pues es de noche*”) y de su peinado y atuendo (“*el pelo peinado, como a una difunta, me han adornado con joyas y flores*”). Lamenta también su estado físico general (“*Mirad estos brazos: víboras, frías, blanquecinas. [...] He arrojado mi rostro a una corneja hambrienta que lo ha destrozado*”) y sueña con salir de caza (“*Oigo el viento del este pasar por encima de las acacias como si fuese el fino silbido de una flecha, y no puedo ver: ¿Dónde está el cazador?*”). La única razón que aduce para todo ello es un tal “*anhelo*”, para el que es fácil encontrar remedio: “*simplemente es cuestión del instrumento y de la anatomía*”. Dicho y hecho, intenta abrirse las venas de las muñecas con un trozo de cristal.

Al igual que la nodriza Philine de Marbach II 1, ahora es Aphrodite quien la detiene, recordándole su deber de vivir por y para su amor: “*¿Te has olvidado de quién eres tú?*”⁴³. Puesto que Phaedra desconoce el origen de sus sentimientos, Aphrodite explica: “*Yo amo a Hipólito, y Fedra ama con mi anhelo, con mi rencor*”. Pronuncia a continuación un parlamento que imita el prólogo de la diosa euripídea (vv. 1-57), descubriendo su odio contra el joven. Mientras que Eurípides plantea el conflicto desde un punto de vista religioso-teológico general (no se debe despreciar a ningún dios),

⁴² La descripción invoca la imagen de Perseo alzando la cabeza de la Medusa, según es representado en múltiples estatuas y cuadros.

⁴³ Obsérvese el guiño metaliterario: la Phaedra de Henze – Lehnert debe acordarse de todas las Fedras que le precedieron.

Lehnert – Henze lo convierten en una cuestión personal de la diosa: la actitud de Hippolyt es particularmente dolorosa para ella, porque está enamorada del joven⁴⁴.

El arrullo de una paloma es interpretado por Phaedra como señal de esperanza, y en la escena siguiente (I 3) atraviesa el bosque en busca de Hippolyt⁴⁵. Al igual que en Séneca y Racine, ella misma le revela sus sentimientos al joven, pues cuando lo encuentra, haciendo caso omiso de los consejos de Aphrodite (“*No mires y huye*”), se le acerca en actitud amorosa. También las sorprendidas palabras de Hippolyt: “*¿Fedra? ¿Madrastra?*” recuerdan a Séneca 608-610⁴⁶. Ella le asegura que están “*olvidados los límites de mi nombre, olvidado todo lo que me obligó a guardar silencio*” y le cuenta cómo se enamoró de él (“*Una vez, tu mirada me alcanzó, en el templo, al alzar la víctima al fuego*”)⁴⁷ y que trató en vano de luchar contra su pasión⁴⁸. Alude también a su particular historial familiar (“*Vivo sobre la escombrera, sobre los despojos de de mi estirpe*”) y finalmente exclama: “*Te amo, soy tu luna que gira alrededor de ti*”⁴⁹ y le abraza fuertemente. Siguiendo las recomendaciones de Artemis, Hippolyt la aparta enérgicamente, para explicarle que solo le interesa la caza y nada más. Antes de irse, promete no contarle a Theseus nada de lo sucedido⁵⁰.

Aparece entonces Aphrodite para planear junto a Phaedra la perdición del joven, a la vez que rivaliza con Artemis por la atención del mismo. Hippolyt elige a Artemis y Phaedra le arrebató su cuchillo de caza para perpetrar otro intento de suicidio. Nuevamente es detenida por Aphrodite que reaviva sus esperanzas: “*No solo el amor une la carne a la carne: ¡Ten paciencia con la muerte!*”.

⁴⁴ Cf. Eur. *Hipp.* 20: Afrodita advierte explícitamente que no está enamorada de Hipólito ni celosa de Ártemis: “*¿Yo no estoy celosa por ello. ¿Por qué iba a estarlo?*”. Traducción de A. Medina González. No obstante, algunos interpretan el nombre de Fedra como un sobrenombre de la diosa Afrodita, de modo que en una versión originaria del mito, la diosa misma se enamoraría del joven (Herter 1940, 276).

⁴⁵ La descripción del bosque y de la búsqueda de Phaedra presenta llamativos paralelos con la escena I 1: Al igual que Theseus, Phaedra está prácticamente desnuda (con el vestido hecho harapos) y avanza con dificultades las raíces, ramas y enredaderas.

⁴⁶ Cf. también Ovidio *her.* IV 129 s. La designación de Fedra como “madre” de Hipólito tiene gran importancia también en los dramas de Limbach y de Unamuno.

⁴⁷ En I 2 anuncia que ello tuvo lugar “a principios del otoño”. La idea de que Fedra se enamorara de Hipólito durante una ceremonia religiosa (concretamente, los misterios de Eleusis, celebrados a finales de septiembre), se encuentra también en Eurípides 24-28, Ovidio *her.* IV 67-72 y Diodoro Sículo IV 62, 2. Aunque la indicación temporal parece referirse a la fecha concreta en la que Phaedra se enamoró de Hippolyt, tal vez podemos ver aquí también una alusión a la edad de la heroína.

⁴⁸ Cf. Eurípides, Racine y Marbach, sobre todo.

⁴⁹ El texto se hace eco de una de las múltiples interpretaciones propuestas para el mito de Fedra, en concreto, la de Most (1849) y Roscher, que ven en la madrastra una personificación de la luna que persigue al sol (=Hipólito). Cf. Wotke 1938, 1545.

⁵⁰ Cf. Eurípides, Racine y Marbach.

El título de la última escena (I 4: “La sogá”), anuncia claramente las desgracias por suceder: Hipólito caerá en la trampa y Phaedra, haciendo caso omiso de las palabras de Aphrodite, se ahorcará, no sin antes escribir una mortífera carta a Theseus. Pienso que el modelo más inmediata para su carta, de clara inspiración eurípídea, es el relato de la Fedra de D’Annunzio (II 7), que recrea la supuesta violación con apasionado detalle. Hippolyt vuelve de caza con un vago recuerdo de que algo raro ha pasado: “*Miro hacia atrás y recuerdo los sucesos de una mañana, en la que no pasó nada*”⁵¹.

A continuación, Artemis anuncia el accidente de Hippolyt, recordando también la maldición de Theseus que había invocado a Poseidón para que matara a su hijo⁵² (I 5). Como ya se ha dicho, el accidente, que en líneas generales sigue el modelo eurípídeo y raciniano, presenta el detalle de que el monstruo que espanta a los caballos de Hippolyt no es sino el propio Minotauro. También la muerte de Phaedra está inspirada por Eurípides, si bien ha sido retrasada hasta el final del argumento para coincidir con el accidente de su hijastro, que expira su vida en brazos de Artemis⁵³. El relato termina de forma repentina y abrupta sin que Theseus conozca la verdad de los hechos.

El segundo acto acusa una autonomía mucho mayor de sus modelos clásicos, que ahora es Ovidio (*Metamorfosis* y *Fastos*), principalmente. Presenta también una cierta independencia del primer acto, pues en la primera escena (II 1) nos encontramos con Artemis y su ayudante recomponiendo el cuerpo de Hippolyt: “*¡Dame el brazo! ¡Los tornillos*”. Es decir, mientras que al final del primer acto, siguiendo a Eurípides, Hippolyt volvió a aparecer sobre el escenario aún con vida, ahora se parte de la versión latina (Ovidio, Séneca), según la cual el joven había sido completamente despedazado durante el mortal accidente. Toda la escena viene a ser una grotesca operación

⁵¹ Esa indiferencia del joven después de la declaración de su madrastra, Henze y Lehnert, probablemente, la han encontrado en la tragedia de Kane, cuyo Hippolytus apenas muestra reacción alguna ante la declaración (acompañada, en ese caso, de una felación) de su madrastra. Al igual que el arrebato del Hipólito clásico, también su falta de reacción y su frialdad no hacen sino incrementar la aflicción y el coraje de Phaedra, que no tarda en suicidarse y calumniar a su hijastro. Henze – Lehnert combinan ambas reacciones, pues el joven reacciona de forma enérgica y violenta, aunque poco después apenas se acuerda de ello.

⁵² Obsérvese que no solo el accidente (como de costumbre), sino también la maldición por parte de Teseo se cuentan en retrospectiva, de modo que conocemos antes la consecuencia que su causa. De modo parecido, también el amor de Phaedra se conoce antes de que Aphrodite revele su origen.

⁵³ Frente al modelo eurípídeo cuya Artemis no puede o no quiere presenciar la muerte del joven (1437-1439), este Hippolyt del s. XXI muere en brazos de la diosa. Obsérvese la indicación “*Artemis hält den toten Hippolyt wie auf einem Vesperbild in den Armen*”. Al igual que en I 1, los autores, nuevamente se inspiran en la iconografía escultural y pictórica. Optan ahora por una imagen cristiana y el vínculo explícito que aquí se establece entre Hippolyt y Jesucristo da una valiosa pista acerca del mensaje que buscan transmitir.

quirúrgica, en la que Artemis interviene como mítica hechicera⁵⁴ y moderna cirujana a la vez⁵⁵. No faltan tampoco unos claros indicios de locura, pues juega con el corazón de Hippolyt, extasiada con sus movimientos compulsivos, baila en torno al joven cuando ese está volviendo en sí, y al punto lo encierra en una jaula.

En medio de una tormenta llega Phaedra, convertida en pájaro, que ha aguardado en vano a Hippolyt junto al río que rodea el Hades (II 2). Henze y Lehnert recuperan aquí la esperanza de Fedra de un feliz reencuentro en el Hades, típico de los dramaturgos alemanes del siglo XIX. La descripción del Hades sigue a Homero (*Od.* XI y XXIV 1-202) y Virgilio (*Aen.* VI), guardando, por lo tanto, cierto paralelo con Schnabel.

Mientras Phaedra se burla del joven encerrado, Aphrodite le anuncia que debe volver al Ultramundo: “*¡Los dioses te echan en falta, Hipólito, [...] tu lugar es en el Hades!*”. La idea de que los dioses se irritan por la resurrección de Hipólito es expuesta también por Virgilio (*Aen.* VII 761-782) y Ovidio (*met.* XV 531-546; *fast.* VI 737-762). Mientras que en las obras latinas, para salvarlo, Ártemis cambia el aspecto y el nombre de su protegido y lo esconde en el bosque de Nemi, en esta ópera moderna, puesto que ya están en ese bosque, lo introduce en una profunda cueva⁵⁶.

Dentro de la cueva nace una fuente, en la que reconocemos la fuente Egeria que es mencionada por Virgilio y Ovidio (II 3). Hippolyt contempla su imagen reflejada en el agua, se pregunta quién es y sueña con un lejano jardín, cuya descripción es inspirada por la finca de Henze y por el bíblico jardín de Edén: “*Olivos, nacidos antes del comienzo de los tiempos. [...] No hay otro jardín que el que tú has olvidado, que el que llevas dentro de ti*”. Inspiradas en el correspondiente pasaje bíblico (*Gn.* 1-3) son también las seductoras palabras de Phaedra: “*Quieres una manzana que lleve la marca de mis dientes?*”⁵⁷. Continúa cargada de erotismo, aunque ahora más moderno: “*O un cigarrillo, liado entre mis muslos?*”. Hippolyt contesta nuevamente con un fuerte

⁵⁴ Tocada con el símbolo de la medialuna, emplea una serie de fármacos con claras connotaciones mágicas: “*Knochenpulver eines Luchses [...], Wegerichwurzeln, weichgekochte Weizenkörner, Mispelzweige, Quendel, Habichtskraut und Ysop, Königskerze, Sanikel, Betonika und Petersilienhonig*”. Esta presentación de Ártemis estará inspirada en Séneca *Phaedr.* 406-430: la nodriza identifica a Diana con la luna (Selene) y con la diosa hechicera Hécate. También en Ovidio, la resurrección del joven solo es posible gracias a unas hierbas mágicas y unas palabras saludables (*Ovid. fast.* VI 737-757), aunque en ese caso, es Esculapio el responsable del milagro.

⁵⁵ Entre los instrumentos que utiliza figuran: tornillos, cuchillo, tubo, electrodos, máscara de oxígeno.

⁵⁶ Al igual que en Virgilio y Ovidio, Artemis lo rebautiza como “Virbius”. No obstante, Phaedra y Aphrodite siguen llamándolo “Hippolyt”.

⁵⁷ Cf. *Gn.* 3, 1-7.

empujón, vuelca también las estatuas de Afrodita y Ártemis⁵⁸ y trata de salir de la cueva, mientras un fuerte terremoto sacude el lugar.

En la última escena (II 4), Hippolyt aparece como el nuevo *daimon* del bosque de Nemi. Satisfecho apunta Henze: “Hippolytus, en vez de volver a ser un niño pequeño [...], se convierte – al igual que entre nuestros antepasados – en rey de los bosques. Se libera de las mujeres”⁵⁹. Los cinco personajes se unen en un gran coro y baile finales, celebrando el nacimiento del nuevo día.

Las motivaciones de la trama: También las motivaciones que originan la trama están tomadas de los modelos clásicos: al igual que en Eurípides, el amor de Phaedra y la calumnia del joven se deben al enojo de Aphrodite contra Hippolyt, y el rechazo del joven a su desinterés por las mujeres. El factor desencadenante de su declaración (el arrullo de una paloma como señal de esperanza) tal vez esté inspirado en las alentadoras palabras de las nodrizas senequiana y raciniana. Aunque no conocemos las razones concretas que tiene Phaedra para quitarse la vida, personalmente veo aquí una combinación de los sentimientos de la Fedra de Schnabel, que no quiere hacer cosas a medias, y su presentimiento de la muerte de Hippolyt con el consiguiente deseo de encontrarse con él en el Hades, propio de los autores del s. XIX.

LOS CARACTERES PRINCIPALES

Hippolyt: Al igual que en tantas otras versiones del mito, Hippolyt es un joven inmaduro, inseguro e ingenuo, que se ha refugiado en un modo de vida apartado y solitario, identificándose en exceso con la diosa Ártemis. No tiene experiencia ni destreza en las relaciones humanas, siendo sus únicos mecanismos de oposición y defensa los empujones (I 3 y II 3) y los insultos (II 2). Después de su primera muerte experimenta una progresiva toma de consciencia de su propia identidad, distanciándose de su diosa (II 3: “*Ártemis, yo te quería, ¿dónde estás?*”) hasta que definitivamente rompe con ella (II 3: vuelca su estatua) y renace bajo la forma deseada y designada para él: como divinidad del bosque de Nemi.

Phaedra: A diferencia de Hippolyt, desde el principio, Phaedra se distancia consciente e intencionadamente de los dictámenes y deseos de la divinidad que la

⁵⁸ La destrucción de las efigies de las diosas puede verse también en Lipiner I 7 (Phädra destruye la imagen de Afrodita) y D’Annunzio I 6 (Fedra ataca la estatua armada con una horquilla).

⁵⁹ Henze en *Phaedra. Ein Werkbuch*, 2007, p. 44.

acompaña. Se declara a Hippolyt aunque Aphrodite se lo desaconseja, y se quita la vida cuando la diosa la exhorta a seguir viviendo.

El germen para esa caracterización se halla en las versiones de Ovidio (*Heroida* IV) y Séneca, cuyas Fedras empiezan a tomar consciencia de su propia personalidad y a luchar por sus propios deseos y necesidades. A partir de allí, varios autores modernos, entre ellos también Conrad, Lipiner y Limbach, conciben a mujeres cada vez más independientes y fuertes que ocasionalmente desarrollan hacia auténticas *femmes fatales* como en D'Annunzio y en la ópera que estamos analizando. Más allá de una cierta independencia y emancipación físicas y emocionales, esta Phaedra se presenta cargada de atributos negativos: es agresiva, intrigante, egoísta, manipuladora, seductora y acosadora.

EL MENSAJE DE LA ÓPERA

En el análisis estructural y argumental se observan dos aspectos que revisten particular importancia para su correcta interpretación y valoración.

1) *Duplicidad formal y argumental:*

Toda la ópera se caracteriza por una acusada tendencia a la duplicidad, tanto en sus aspectos formales (dos actos, dos parejas de caracteres⁶⁰, doble reparto de los caracteres⁶¹, dos lugares arcanos y laberínticos⁶², dos terremotos) como en sus motivos argumentales: dos intentos de seducción, dos intentos de suicidio, resurrección (=dos vidas) de todos los personajes⁶³, dos secuencias de muerte-renacimiento de Hippolyt⁶⁴.

2) *El uso recurrente y frecuente de motivos de gran carga simbólica:*

Elementos pétreos: Las cuevas en I 1 y II 3. En I 5, el temblor de las rocas anuncia la aparición del Minotauro, y Artemis compara el cadáver de Hippolyt con unas piedras, traídas por la marea: “*¡Mirad, un hombre! Mirad, las piedras traídas por la marea!*”. Los restos pétreos dentro de su cuerpo podrían impedir su reanimación: “*Si no funciona así, tengo que abrir la cabeza y comprobar si contiene piedras*” (II 1). Estrechamente relacionados con las rocas son los dos *terremotos* que sacuden el

⁶⁰ Phaedra-Aphrodite por un lado y Artemis-Hippolyt por otro.

⁶¹ Por la identificación de Phaedra con Aphrodite y de Hippolyt con Artemis.

⁶² La cueva del Minotauro en I 1, la cueva en la que se refugia Hippolyt en II 3. A ello podemos añadir tal vez el bosque, en el cual Phaedra busca (y encuentra) a Hippolyt en I 3.

⁶³ El Minotauro, muerto y decapitado en I 1, cobra nueva vida en I 5. En I 1 se alude también a una suerte de renacimiento de Theseus: “*Steht er [...] in einem neuen Text*”. Phaedra se ahorca en I 5, pero vuelve (convertida en pájaro) en II 2. Hippolyt resucita o renace dos veces a lo largo de la ópera (cf. *infra*).

⁶⁴ Muerto en I 5, Hippolyt es resucitado en II 1 para desaparecer nuevamente durante el terremoto que sacude la cueva en II 3 y renacer como divinidad del bosque en II 4.

escenario. Tanto el temblor de la tierra que precede la aparición del Minotauro (I 5) como el terremoto que dificulta (¿impide?) la salida de Hippolyt de la cueva (II 3) causan un final en la vida del joven, dando lugar a una nueva existencia. El primer terremoto anuncia también el regreso del Minotauro, muerto por Theseus.

Los pájaros: El arrullo de una paloma le da nuevas esperanzas a Phaedra (I 2), que aparece convertida en pájaro en el segundo acto. También Hippolyt es comparado con un pájaro y encerrado en una jaula (II 1), donde se pregunta: “¿Soy un pájaro que ha perdido su bandada y ahora se recupera solo del vuelo? ¿Un pájaro que abre su pico sin que salga sonido alguno?” (II 2). En la última escena canta el Minotauro: “Giramos, giramos, como el mecanismo de reloj, como da vueltas el ave que nota la resistencia de la muerte debajo de sus alas y aletea, canta y aletea, más salvaje que todo lo pasajero”(II 4).

El latido cardíaco: Acelerado es el pulso de Theseus durante su lucha contra el Minotauro (I 1) y un pulso extremadamente rápido es también una de las pocas cosas que Hippolyt recuerda de la mañana de la declaración (I 4). Acerca de sus sentimientos explica Phaedra que “un pulso desconocido hizo crecer y fallecer el odio y el amor” y se presenta ante Hippolyt como “el miedo que acelera tu pulso” (I 3). Ella trata dos veces de abrirse las venas de las muñecas, donde fácilmente se puede ver y palpar el latido del corazón (I 2, I 3). Una “marea palpitante” acerca al Minotauro a la playa (I 5). En el segundo acto, Phaedra le pregunta a Hippolyt si consigue dormir “cuando, de repente, el latido de tu corazón se ha convertido en mero eco de los ruidos en los matorrales” (II 2) y vive la nueva mañana como “el latido de la montaña, cuando los muertos caminan y las avalanchas se precipitan hacia el valle” (II 4).

El espejo y la pregunta por la propia identidad: En su carta a Theseus, Phaedra asegura que ya no reconoce su propio rostro en el espejo. También Hippolyt tiene miedo de su propia imagen: “El rostro, que se da la vuelta en el espejo del lago, como si temiese un reconocimiento” y muestra una especial preocupación por su identidad tras su primera muerte: “Dime, ¿quién soy?” (II 1). Al contemplar su rostro en la fuente, reflexiona incrédulo: “Hipólito, está muerto, ¿y yo soy Virbio?” (II 3). Y decide: “Veo una cara que todavía no conoce nadie. Tengo que abandonarme a mí mismo” (II 3). Feliz constata al final: “Estoy aquí al comienzo de mi propia existencia” (II 4).

Todos estos elementos y símbolos están claramente enfocados a la cuestión por el ciclo vital del ser humano, desde su origen y nacimiento hasta su resurrección y

nueva vida, pasando necesariamente por la muerte. En este sentido, los elementos pétreos simbolizan su estrecha relación con la tierra, acaso en oposición al origen celeste de los dioses. El hombre nace de la tierra y los terremotos son presentados como una especie de contracciones, dolorosas, mortíferas incluso, pero necesarias para un nuevo nacimiento. En ese contexto, tanto la cueva-laberinto en la que Theseus mata al Minotauro (I 1), como la cueva en la que Artemis esconde a Hippolyt (II 3) se convierten en el lugar donde nacen y renacen los héroes. Son lugares oscuros y húmedos, en los que el héroe se convierte nuevamente en un feto y es alimentado por el agua que emana de las paredes (I 1) o de la fuente que nace en su interior (II 3). Theseus, completamente desnudo, se esconde en las grutas de la cueva y avanza arrastrándose. Hippolyt adopta postura fetal, acomodándose entre los mullidos líquenes y musgos. Dice el texto: “*Pétreas venas, me acurruco en su interior como el feto en la placenta*”. Y en II 4 resume el Minotauro: “*Hemos nacido desnudos. Avanzamos hacia la mortalidad y bailamos*”.

Los pájaros simbolizan la rapidez y fugacidad de la vida humana, su debilidad y dependencia pese a la aparente libertad. El espejo está estrechamente relacionado con la constante e inquietante búsqueda del hombre de su propia identidad, tratando de diferenciarse de los dioses y de los humanos que le rodean. La duplicidad formal y argumental, a su vez, puede entenderse como advertencia de que no estamos solos y de que nuestras vivencias en absoluto son excepcionales o únicas en el gran ciclo de la vida, en el que todo vuelve y se repite.

Recordaré que las preguntas por el origen, el sentido y el destino de la existencia humana constituyen uno de los temas preferidos de Lehnert. En su desarrollo se detectan varios motivos de clara inspiración hebraica. Obsérvese a este respecto el motivo del jardín de Edén (II 5) y el símil cristiano de la semilla, que ha de morir para dar fruto y cobrar vida nueva: Al contemplar su aspecto, Hippolyt cavila: “*¿Un rostro como una semilla en la tierra húmeda, que se extingue y vivirá?*”⁶⁵ (II 3). En la escena de la primera muerte de Hippolyt (I 5) se hace una comparación directa y explícita del joven con Jesucristo (y de Artemis con la Virgen María): [acotación:] “*Artemis sostiene en sus brazos el cuerpo muerto de Hipólito como en una pietà*”.

⁶⁵ El símil es frecuentemente usado en las enseñanzas de Jesucristo. Cf., por ejemplo, *Jn.* 12, 24-26.

XIII.5. CONCLUSIONES

La historia de Fedra e Hipólito se ha convertido en mero contexto de un texto que trata cuestiones apenas relacionadas con el mito en sí. El uso de éste como medio para vehicular unas determinadas enseñanzas o reflexiones filosóficas no es nuevo, pues así ya fue aprovechado por Séneca en el s. I d. C. y en las versiones alemanas de Sachs, Lipiner y Limbach. Mientras que estos autores trataron temas inherentes a los personajes del mito (el comportamiento de las mujeres, el conflicto generacional entre padre e hijo), Lehnert se centra en aspectos que no formaban parte de su versión originaria, a saber, la resurrección de Hipólito y su nueva vida como divinidad del bosque, para reflexionar acerca del sentido del nacimiento, el amor y la muerte.

El resultado es una ópera que seduce por sus ganas de innovar y experimentar con el material legado, reescribiendo el mito para el siglo XXI, a la vez que recupera algunos de sus elementos más antiguos.

CAPÍTULO XIV

LA PRESENCIA DE FEDRA E HIPÓLITO EN LA LÍRICA ALEMANA

En este capítulo estudiaré siete poemas líricos alemanes¹ en los que podemos encontrar el mito de Fedra e Hipólito². Pienso que probablemente no sean los únicos poemas alemanes que hagan referencia al mito que aquí nos ocupa, si bien – pertenecientes a tres siglos y en su diversidad – constituyen una buena muestra de los diferentes tratamientos y usos del mito clásico en la poesía lírica, que es recreado en muy diverso grado, desde la simple mención de sus protagonistas hasta la relación exhaustiva de sus motivos más importantes³. Sumamente dispar es también su función dentro de los poemas, pues mientras que unas veces constituye el argumento principal, otras, no es sino un eficaz adorno estilístico⁴. Veremos que los poetas se inspiran sobre todo en las versiones clásicas (Eurípides, Ovidio, Séneca) y francesa (Racine), cuyo conocimiento es indispensable para el pleno disfrute y la correcta interpretación de estas obras.

El mito clásico presenta dos características fundamentales que favorecen su aprovechamiento lírico: la composición a base de diferentes secuencias narrativas y la plasticidad de sus imágenes. Gracias a la primera, se puede hacer un desarrollo selectivo, parcial o incluso meramente alusivo de los segmentos del mito, pues “basta con esas alusiones para que, detrás de las alusiones, se deje ver la trama completa”⁵.

A su vez, la plasticidad y expresividad de sus imágenes lo convierten en cantera idónea para gran número de recursos estilísticos semánticos (símbolo, comparación, alegoría, metáfora, metonimia, etc.). Los motivos míticos se revisten de particular

¹ Entiendo por “poema lírico” toda composición poética que no es ni dramática ni épica. Advertiré que el *lied* de Schubert – von Gerstenbergk ocupa una posición intermedia entre la lírica y el drama en cuanto que es presentado como un monólogo de Hipólito. Para el mito de Fedra en los cantos maestros, cf. el capítulo II de esta tesis. Allí se estudia también el único poema épico alemán que alude al mito en cuestión: Hans Sachs, *Historia. Theseus, ein könig in Athena* (1558).

² Cf. también mi artículo “La presencia de Fedra e Hipólito en la lírica alemana” (en prensa).

³ En los poemas estudiados, la Tradición Clásica se detecta sobre todo en el contenido, si bien de forma indirecta ha influenciado también en los sistemas de versificación y en los recursos estilísticos.

⁴ Para el mito clásico en la poesía lírica moderna, cf. Lasso de la Vega 1967, 21-42; García Gual 2007.

⁵ García Gual 2007, 14.

fuerza cuando son insertados en un contexto no-mítico o no-clásico y es precisamente ésta una de las formas de la Tradición Clásica más frecuentes en la literatura moderna⁶.

Este tratamiento del mito solo es posible gracias a su conversión en materia literaria, que ya se inició en época clásica, sobre todo a partir de la helenística. Con el tiempo, los mitos griegos se habían ido desprendiendo de sus funciones originarias religioso-ideológica y socio-política, llegando a ser “solo temas y motivos literarios transmitidos por una larga tradición de notorio y secular prestigio”⁷. Desde entonces, el deseo de crear una versión original y novedosa de una historia universalmente conocida se ha convertido en estímulo y reto para cada nuevo autor, a la vez que le permite establecer un interesante diálogo con sus lectores.

En la Roma del s. I a. C., el mito de Fedra e Hipólito fue aprovechado por Propertio y Horacio. Son dos ejemplos muy ilustrativos, aunque seguramente no los únicos, del uso del mito de Fedra en la poesía lírica latina.

El primero, en su *elegía* II, 1, un canto en alabanza de su amada y del amor, dedicado a Mecenas, habla de una pócima mágica que Fedra supuestamente usó para con Hipólito: “*Ya si tengo que probar los brebajes de la madrastra Fedra,/ brebajes que no iban a hacer daño a su hijastro*” (vv. 51 s.)⁸. Debemos pensar que se trata no tanto de un filtro amoroso, con el que intentara conseguir que Hipólito le correspondiese⁹, como de un mortífero bebedizo con el que tratara de matar al joven que no quiso amarla¹⁰. Propertio emplea el motivo metafóricamente para demostrar la firmeza y eternidad de sus sentimientos, pues dice que ni sirviéndose de los peores venenos, su amada (Cintia) conseguiría apartarlo de su lado.

Horacio, a su vez, en su *carmen* IV 7, un hermoso poema en el que se une la alabanza de la primavera al motivo del *carpe diem* para recordarle a un tal Torcuato la fragilidad y fugacidad de la vida frente a la eternidad de la muerte apunta: “*Pues tampoco Diana puede librar al casto Hipólito de las tinieblas infernales, ni tiene fuerza Teseo para romper las cadenas del Leteo que sujetan a su amigo Pirítoo*” (vv. 25-28). Observaré que mientras que coincide con la tradición mitológica acerca de la bajada al

⁶ Cf. Seidensticker 1991, 432-446.

⁷ García Gual 2007, 12.

⁸ Para este pasaje, cf. Cristóbal López 1981/82; Zwierlein 1987, 56-63.

⁹ Es la interpretación habitual del pasaje, basada en Eurip. *Hipp.* 509-515: la nodriza le ofrece a Fedra unos filtros mágicos y un ritual simpatético con los que conquistar al amado. Cf. Zwierlein 1987, 58.

¹⁰ Así entendido por Cristóbal López 1981/82, 139 y Zwierlein 1987, 58-60.

Hades de Teseo y Pirítoo¹¹, con respecto a Hipólito, en cambio, Horacio cuenta una versión inusual y novedosa. En este poema, Diana no consigue resucitar a Hipólito, aunque Virgilio y Ovidio se hacían eco de una tradición según la cual la diosa sí logró rescatarlo mediante la ayuda del dios-médico Esculapio¹². Horacio alude, pues, a un episodio que tiene lugar con posterioridad al mito de Fedra propiamente dicho. Aunque Fedra no aparece en este poema ni se habla de su amor por Hipólito, bien es cierto que su historia no se entiende sin la intervención de su madrastra. El motivo se encuentra también en el poema de Lehmann y constituye el argumento principal del segundo acto de la ópera *Phaedra* de Henze y Lehnert.

Procedo ahora a la presentación de los poemas alemanes. Como siempre, se ofrecen también algunos apuntes acerca de sus autores y el resto de su producción literaria, con especial atención al aprovechamiento y tratamiento de la Tradición Clásica. En este capítulo, además, se incluye la reproducción (parcial) y traducción al castellano de las obras estudiadas. La complejidad de los poemas impide o desaconseja el estudio detallado y exhaustivo de los mismos, por lo que he de limitarme a algunas observaciones generales acerca de su forma y su contenido, así como de las vías de interpretación y análisis más importantes.

XIV.1. DANIEL CASPER VON LOHENSTEIN: *VENUS* (s. XVII)

En 1695 se publicó el himno *Venus* del jurista, diplomático, dramaturgo y lírico barroco Daniel Casper von Lohenstein (1635, Nimptsch – 1683, Breslavia)¹³. Se trata de un largo canto en honor a Venus, que es valorado como el mejor y el más importante de sus poemas de temática amorosa, y en cuyo desarrollo alude también al amor de Fedra.

¹¹ Cf. Ovidio (*her.* IV 109-112) y Séneca (*Phaedr.* 145-148; 217-224; 254; 623-629; 835-849; 928; 941; 950-953; 1143-1153); Teseo ha bajado al Hades junto a Pirítoo. Mientras que éste es retenido allí, Teseo logra volver al mundo de los vivos gracias a la ayuda de Heracles.

¹² La tradición probablemente arranca desde el s. VI a. C., pues se nos refiere (Paus. X 38, 11) que el poema épico *La Naupactia* habla de un tal Hipólito, que cae víctima del amor de su madrastra y es resucitado por Asclepio. Cf. López Salvá 1994, 106. La resurrección del joven por Asclepio a petición de Ártemis es contada por Verg. *Aen.* VII 761-782; Ovid. *met.* XV 531-546; *fast.* III 263-265 y VI 737-762; Paus. II 27, 4; II 32, 4, entre otros. Cf. Moya del Baño 1969, 32-36.

¹³ Para la vida y obra de Casper (con el título nobiliario “von Lohenstein” a partir de 1670), cf. Passow 1852, 4-10; Schmidt 1884; Asmuth 1971; Ukena 1987.

La infancia y juventud de Daniel Casper, hijo primogénito de una familia patricia y adinerada, estuvieron marcadas por las agitaciones de la Guerra de los 30 años. A la edad de siete años, von Lohenstein ingresó en el *Maria-Magdalena-Gymnasium* en Breslavia (1642-1651), una escuela de tradición protestante-humanística, en la que primaban las enseñanzas filológico-retóricas, y periódicamente se organizaban declamaciones y representaciones teatrales públicas. Tras concluir la educación secundaria, von Lohenstein estudió Derecho en Leipzig y Tubinga (1651-55) y, siguiendo la costumbre de los hijos patricios de su época, completó su formación con un largo viaje a través de Alemania, Suiza, Holanda, Austria y Hungría.

A su vuelta, von Lohenstein se instaló como abogado en Breslavia y se casó con Elisabeth Herrmann (en 1657), con la que tendría cuatro hijos. La familia disfrutó de una cierta comodidad económica debido al trabajo y las numerosas posesiones de von Lohenstein. Éste se caracterizó por su gran talento diplomático, especialmente frente a las agitaciones en torno a la Reforma protestante y la amenaza turca. Apunta Passow que “todos los testimonios contemporáneos alaban su erudición, su equidad, su actividad profesional y su eficiencia”¹⁴. Durante los años 1668-70 fue consejero de la duquesa Elisabeth Maria en Oels y después, síndico y diplomático en Breslavia, uno de los cargos más importantes, más prestigiosos y mejor remunerados de la ciudad. A partir de 1670 representó al senado de Breslavia. Ese mismo año fue condecorado con el título nobiliario “von Lohenstein”. En 1675 fue nombrado canciller imperial por Leopoldo I. Murió ocho años más tarde a consecuencia de un ictus cerebral.

Toda la vida y obra de von Lohenstein corresponden a la época barroca, de la que insertaré aquí una breve presentación con especial atención a la literatura y la función del legado clásico para la misma¹⁵:

La época barroca, que abarca todo el siglo XVI y parte del XVII, corresponde a un período de grandes convulsiones socio-políticas y múltiples guerras, siendo la más conocida la llamada Guerra de los 30 años (1618-1648). Las devastadoras contiendas destruyeron no solo vidas, ciudades, campos, obras de arte y monumentos del saber, sino que también eliminaron el tiempo, el interés y los medios para una dedicación artística. Por ello, ésta se vio relegada a un segundo plano, sometida a una serie de restricciones y con unas funciones muy limitadas.

¹⁴ Passow 1852, 5.

¹⁵ Cf. Highet 1996, II 7-26.

El Barroco se caracterizó por el encuentro y la interacción de fuertes emociones y frenos sociales, estéticos, intelectuales, morales y religiosos. Lo que actualmente interpretamos como solemnidad, simetría y frigidéz, en realidad, no es sino el resultado de la tensión creada por una ardiente pasión y un dominio firme e inexorable.

La Antigüedad grecorromana influyó en la literatura barroca tanto a nivel de contenido (temas, tramas, argumentos) y de forma (géneros literarios: tragedia, comedia, sátira, discurso, oda pindárica y horaciana, etc.), así como también en el mensaje a transmitir: advertencia frente a los peligros de la pasión, exhortación a la medida y el buen decoro. Tal vez el mayor exponente de la literatura europea barroca es la tragedia francesa, llamada “clásica”. En Francia, los dramaturgos del siglo XVII incluso superaron a los del Renacimiento, siendo Jean Racine, el autor de la *Phèdre* moderna más conocida, uno de sus mejores representantes. En Alemania, la lengua alemana logró la supremacía sobre la (neo)latina, si bien se seguía escribiendo mucho en latín, sobre todo en las regiones católicas¹⁶.

Volviendo con nuestro autor, la producción literaria de von Lohenstein, especialmente sus tragedias y poemas épicos y líricos, acusa una importante influencia clásica, que es empleada y aprovechada con gran dominio y soltura¹⁷. Durante toda su vida, von Lohenstein compaginó su actividad literaria con su carrera profesional, ya que esta primera, a pesar de sus dilatadas dimensiones, jamás correspondió a fines económicos. En cambio, lo que pretendió con sus escritos fue, sobre todo, hacer ostentación de su vasta formación y talento, transmitir sus enseñanzas ético-morales y entretener a su público erudito. Siendo muy reconocido y valorado entre sus contemporáneos, después de su muerte el éxito de von Lohenstein se prolongó durante unos cien años. Después, fue duramente criticado por los autores ilustrados, hasta que fue redescubierto por los expresionistas a finales del s. XIX.

Actualmente, von Lohenstein es considerado como uno de los creadores y uno de los más célebres representantes del teatro barroco alemán¹⁸. Escribió seis piezas dramáticas, inspiradas en la tragedia clásica grecorromana (sobre todo, Séneca) y con claras influencias del Clasicismo francés¹⁹. Todas ellas fueron representadas con gran

¹⁶ Para la época barroca en la literatura alemana, cf. Liebermann 1978, 385-424; Riedel 2000, 77-85.

¹⁷ Para la tradición clásica en von Lohenstein, cf. Riedel 2000, 97-102.

¹⁸ Para el drama barroco alemán, cf. Liebermann 1978, 385-405.

¹⁹ Para los dramas de von Lohenstein, cf. Passow 1852; Schmidt, 1884, 121-123, y especialmente Asmuth 1971, 24-51; Liebermann 1978, 416-424; Riedel 2000, 97-99.

éxito en el instituto de educación secundaria (Gymnasium) de Breslavia, que era una de las mejores escenas de la época. Mientras todavía estudiaba allí, von Lohenstein compuso la tragedia *Ibrahim Bassa* (1650)²⁰. Los demás dramas datan de su época de abogado en Breslavia: *Cleopatra* (1656)²¹, *Agrippina*, *Epicharis* (ambas 1665)²², *Sophonisbe* (1665/6)²³ e *Ibrahim Sultan* (1673)²⁴. Todas sus obras dramáticas son de temática pagana y versan en torno a un mismo conflicto: la lucha entre la pasión y la razón, entre el deseo sexual y la moral, entre la ambición personal y la mesura diplomática²⁵. Aunque la solución es aparentemente fácil (para vencer hay que saber controlar sus emociones), los personajes de von Lohenstein siempre eligen el camino equivocado. Se caracterizan por un comportamiento reprobable y son, en definitiva, ejemplos a no seguir. La disposición argumental y la finalidad de sus obras (filosófica, moralizante) muestran una fuerte influencia de la tragedia senequiana. De Séneca es también su gusto exagerado por las intrigas y las escenas chocantes y violentas²⁶.

Von Lohenstein emprendió también el proyecto de una larga novela épico-histórica, que a su muerte dejó inacabada, con una extensión de ya más de tres mil páginas: *Grossmüthiger Feldherr Arminius*²⁷ (*El magnánimo comandante Arminius*). La obra fue concluida por mano ajena, siguiendo los esbozos del autor, y apareció en 1689/90. Es considerada la mejor novela alemana del s. XVII²⁸.

Von Lohenstein escribió sus primeros poemas a la edad de quince años y esta actividad le acompañó durante toda su vida²⁹. Entre sus creaciones más destacadas figuran dos largas piezas que escribió en 1651 con ocasión de las muertes de su hermana (*Cypress-Tafel*) y de su madre (*Denk- und Dankaltar*). La mayoría de sus poemas se publicaron conjuntamente en 1680 en una colección titulada *Blumen* (*Flores*). En ella podemos encontrar tanto poemas religiosos como de temática profana.

²⁰ Von Lohenstein compuso la tragedia *Ibrahim Bassa* durante los años 1649/50. Fue estrenada durante el carnaval de 1650 en Breslavia. Su primera edición impresa data de 1653: Leipzig, Johann Wittigau.

²¹ Escrita en 1656, *Cleopatra* se publicó por primera vez en 1661: Breslavia, Jesaia Fellgibel. El estreno tuvo lugar ese mismo año en el instituto *Elisabethanum* de Breslavia. En 1680 se publicó una segunda versión de la tragedia (*Cleopatra*, Breslavia, Jesaia Fellgibel).

²² *Agrippina* y *Epicharis* fueron publicadas en 1665 por Jesaia Fellgibel, Breslavia.

²³ *Sophonisbe* fue escrita en torno al 1665/6. El estreno tuvo lugar en 1669 en el instituto *Magalenäum* de Breslavia. Primera edición impresa: Breslavia, Jesaia Fellgibel, 1680.

²⁴ *Ibrahim Sultan*, Leipzig, Johann Christoph Kanitzen, 1673.

²⁵ Cf. Liebermann 1978, 416: "Politik und Erotik sind die 'Energien', die seine Dramen bestimmen".

²⁶ Apunta Riedel 2000, 97: "er wurde geradezu, lobend oder tadelnd, als 'deutscher Seneca' bezeichnet".

²⁷ Leipzig, Johann Friedrich Bleditsch, 1689/90.

²⁸ Para esta novela, cf. Schmidt, 1884, 123 s.; Asmuth 1971, 62-68; Riedel 2000, 99.

²⁹ Para los poemas de von Lohenstein, cf. Asmuth 1971, 51-57.

No faltan tampoco poemas en los que nuestro autor se hace eco de los sucesos socio-políticos más importantes de su época.

Con respecto a la forma de sus poemas, von Lohenstein empleó únicamente el verso alejandrino, considerado el metro por excelencia de la época barroca. Von Lohenstein cultivó la variante del “alejandrino heroico”, que exige además el encadenamiento de los versos mediante rima pareada³⁰. La lengua es el alto alemán de la época, con algunas influencias del dialecto de su patria, Silesia. Son frecuentes también alteraciones debidas a las exigencias del metro³¹. La dicción es larga y recargada con un gusto especial por los términos inusuales o caídos en desuso y por la creación de vocablos nuevos.

El poema que aquí nos interesa se titula *Venus* y es una larga oda que consta de 1888 versos y contiene nada menos que 436 nombres mitológicos (dioses, humanos y lugares) y numerosas alusiones a Homero, Virgilio, Ovidio y Catulo, entre otros³². Este “encomio erótico en tono ligeramente irónico, según las reglas de la Retórica antigua”³³ nos presenta a la diosa bajo sus acepciones típicas como caprichosa y omnipotente dominadora de flora y fauna y de dioses y humanos³⁴. También la descripción del amor corresponde a los tópicos habituales: el amor único, el amor a primera vista, el amor como fuego, rayo, flecha o cuchillo, el amor más allá de la muerte, el amor como fuente de alegría y aflicción. En la oda, von Lohenstein pasa revista a los diferentes tipos de amor y afirma que el más violento de todos ellos es el amor no correspondido, que no puede ser calmado ni siquiera por la muerte. Véanse, si no, estas mujeres mitológicas que aún en el reino de ultratumba conservan sus pasiones:

<p><i>VENUS</i> (vv. 1790-1815)³⁵</p> <p><i>Wenn aber/ die man liebt/ nicht gleichfalls</i> <i>wieder liebt/</i></p> <p><i>Und nichts/ als schnee und eiß/ und haß zu</i></p>	<p><i>VENUS</i></p> <p><i>Pero si aquella a la que amas no corresponde</i> <i>a tu amor</i>³⁶,</p> <p><i>Y no te da a cambio sino nieve y hielo y odio,</i></p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

³⁰ Para la lírica barroca cf. Hernández – Maldonado 2003, 67 s.; Moennighoff 2004, 24.

³¹ Para la lengua de von Lohenstein, cf. Passow 1852, 14-21.

³² Cf. Riedel 2000, 100.

³³ Riedel 2000, 99.

³⁴ Cf. Eurip. *Hipp.* 1-10, 525-564 y 1268-1282; Ovid. *her.* IV 11 s.; Sen. *Phaedr.* 274-359, entre otros.

³⁵ El texto sigue *Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Deutschen auserlesener und bißher ungedruckter Gedichte erster Teil*, Tubinga, 1961, pp. 290-346 (aquí: p. 344).

³⁶ Las traducciones de los poemas que se ofrecen en este capítulo están hechas íntegramente por mí. La traducción se hace en verso libre y atendiendo, sobre todo, al contenido de los poemas. De forma puntual, se intenta reflejar también algún que otro recurso estilístico utilizado.

<i>dancke giebt/ So fängt die brunst erst recht mit funcken an zu spielen/ Daß weder kraut noch zeit die liebes-hitze kühlen/ Ja auch der tod nicht kan/ wenn gleich der matte geist In das Elyser-feld aus seinem körper reist.</i>	<i>Entonces el fuego se enciende todavía más, De modo que ya ni hierba alguna, ni el tiempo pueden enfriar el amor Pues ni siquiera la muerte puede hacerlo, cuando el espíritu cansado Abandona su cuerpo y viaja a los campos eliseos.</i>
<i>Wie viel man in der welt sonst liebes hat besessen/ Gold/ freundschaft/ ehren-stand und tugend wird vergessen; Die liebe stirbt nur nicht /ob schon der schatten-fuß Des Charons kahn betritt/ und über Lethens fluß In das geheime thal der trauer-felder scheidet.</i>	<i>Todo lo demás que hayas tenido en vida Oro, amistad, distinción y virtud, queda en el olvido; Únicamente el amor no muere, aunque tu sombrió pie Entre en la barca de Caronte, y a través del río Leteo Parta hacia el secreto valle de los campos luctuosos.</i>
<i>Der alte liebes-pfeil/ das seelen-messer/ schneidet. Dort schmerzlicher/ als hier: die ungezähmte lust Brennt der Pasiphae noch immer in der brust. Der Dido steckt das schwerdt noch immer in den brüsten/ Und Phädra lasset sich des stieff-sohns noch gelüsten; Die Dejanire fluch't auff Nessus blutig kleid;</i>	<i>La vieja flecha del amor, el cuchillo del alma, sigue cortando. Allí aún más doloroso que aquí: el deseo no domado Todavía arde en el pecho de Pasífae. Dido aún conserva el puñal clavado en su pecho Y Fedra sigue enamorada de su hijastro; Deyanira maldice el manto ensangrentado de Neso;</i>
<i>Laodamiens geist bezuckert ihr das leid Im schatten ihres manns/ und stirbet ohne sterben; Evadnens liebe kan kein holtz-stoß nicht verderben/ Sie brennt das kalte kind/ wiewohl sie nicht</i>	<i>El espíritu de Laodamía endulza su desgracia A la sombra de su marido y muere sin morir; El amor de Evadne no puede ser consumido por ninguna pira Que quema a la fría muchacha, pero no se</i>

<i>verbrennt;</i>	<i>extingue;</i>
<i>Das feuer wird noch itzt an Helenen erkennt:</i>	<i>Helena conserva aún los signos del fuego de su amor:</i>
<i>Die lippen sind ihr noch befeuchtet von den küssen/</i>	<i>Sus labios siguen húmedos a causa de los besos,</i>
<i>Ihr holer athem ist der seuffzer noch beflissen/</i>	<i>Su respiración vacía aún contiene sus suspiros,</i>
<i>Die strahlen färben noch die blassen wangen an/</i>	<i>Los rayos aún dan color a sus pálidas mejillas</i>
<i>Die wärme bleibt noch dem schatten zugethan.</i>	<i>Y conserva el calor incluso a la sombra.</i>

El pasaje muestra una acusada dependencia del canto VI de la *Eneida* de Virgilio, empezando por la descripción del reino de ultratumba y el camino que lleva hacia allí. En *Aen.* VI 440, Eneas llega a “las Llanuras del Llanto”³⁷ donde “a los que duro amor de cruel consunción devoró ocultan senderos escondidos y un bosque de mirto los envuelve; ni en la muerte les dejan sus cuitas” (vv. 442-444). Virgilio presenta a continuación a siete mujeres míticas que protagonizaron amores particularmente dramáticos, Fedra, Procris, Erifile, Evadne, Pasífae, Laodamía y Céneo (vv. 445-449), para centrarse después en el personaje de Dido, que acaba de quitarse la vida tras ser abandonada por Eneas (vv. 450-476).

En *Venus*, von Lohenstein recoge a cinco de estas heroínas virgilianas, no sin una breve alusión a sus desgracias: Pasífae, Fedra, Dido, Laodamía y Evadne³⁸. Añade a Deyanira, que comparte con Fedra y Dido el hecho de haberse quitado la vida cuando comprendieron la imposibilidad de sus amores³⁹, y a Helena, sinónimo de la eterna y universalmente amada y enamorada. Aunque Lohenstein dedica solo un verso al mito de Fedra, consigue mencionar o insinuar varios de sus motivos principales: el amor de

³⁷ Cf. *Venus*, v. 1800: “das geheime thal der trauer-felder”.

³⁸ “El deseo no domado” alude a la unión de Pasífae con el toro blanco, fruto de la cual nació el Minotauro (Apollod. *bibl.* III 1, 3 s.; Hyg. *fab.* 40). Tras perder a Eneas, Dido se apuñaló sobre una gran pira (Verg. *Aen.* I y IV; Ovid. *her.* VII). Laodamía, se suicidó para seguirle a su esposo Protesilao al Hades (Ovid. *her.* XIII; Hyg. *fab.* 103; 104; 243, 3; Apollod. *epit.* III 30). Evadne se arrojó a las llamas de la pira de su esposo Capaneo (Apollod. *bibl.* III 7, 1; Hyg. *fab.* 243, 2).

³⁹ Deyanira mató accidentalmente a su esposo Heracles cuando trató de recuperar su amor. Después se quitó la vida (Apollod. *bibl.* II 7, 5 s.; Hyg. *fab.* 34; 36; 243, 3; Ovid. *her.* IX).

Fedra por su hijastro, la negativa del joven (por la temática del pasaje)⁴⁰, el suicidio de Fedra (por cercanía con Dido y Deyanira) y su papel en la muerte del amado (por cercanía con Deyanira).

XIV.2. FRANZ SCHUBERT – FRIEDRICH VON GERSTENBERGK: *HIPPOLITS LIED* (1826)

“*Franz Schubert convirtió un mundo de poesía en música*” (Dietrich Fischer-Dieskau)⁴¹.

Aproximadamente un siglo y medio más tarde, vio la luz una canción para piano y canto (*Lied*) del compositor austriaco Franz Peter Schubert (1797-1828), cuyo texto es del jurista y escritor Georg Friedrich Konrad Ludwig (Müller) von Gerstenbergk (1780-1838)⁴²: *Hippolits Lied* (julio de 1826).

Von Gerstenbergk estudió Derecho en Jena y Leipzig y trabajó casi toda su vida en la consejería estatal de Sajonia. Paralelamente escribió novelas, relatos⁴³ y poemas, algunos de los cuales recibieron un acompañamiento musical de la mano de compositores como Carl Löwe o Carl Maria von Weber. Otros poemas de von Gerstenbergk fueron publicados en el volumen *Phalänen* (Leipzig, 1817) o hallaron cabida en la novela *Gabriele* de Johanna Schopenhauer (1821)⁴⁴. Sabemos que también compuso una tragedia titulada *Koranda. Trauerspiel in 5 Acten*. De su vida privada cabe mencionar que en 1810, von Gerstenbergk fue trasladado a Weimar donde alquiló un apartamento de Johanna Schopenhauer (1766-1838), la madre del célebre filósofo. Su amistad se intensificó rápidamente y en 1813, von Gerstenbergk se mudó a la vivienda de Johanna. Su relación no contó con la aprobación del hijo de ésta, Arturo, que rompió con su madre y abandonó la casa en 1814. En 1825, von Gerstenbergk se casó con la

⁴⁰ Observaré que la dependencia de von Lohenstein de su modelo es tal que no se limita a las mujeres víctimas de amores no correspondidos, como había anunciado, sino que enumera una serie de mujeres cuya muerte está en estrecha relación con sus amos.

⁴¹ Fischer-Dieskau 1989, 11.

⁴² Para la vida y obra de von Gerstenbergk, cf. *Das Stammbuch Friedrich von Matthissons: Transkription und Kommentar zum Faksimile*. Edición, comentario y epílogo de Erich Wege, Doris y Peter Walsers-Wilhelm et. al., Gotinga, Wallstein, 2007, pp. 282 s. (nº238).

⁴³ *Kaledonische Erzählungen*, Stuttgart/Tubinga, Cotta, 1814.

⁴⁴ Schopenhauer, Johanna, *Gabriele*, Leipzig, Brockhaus, 1819/20. A pesar de que la autora advierte explícitamente en su prefacio que los poemas que se incluyen en la novela son de von Gerstenbergk, *Hippolits Lied*, a menudo es atribuido a ella. Cf. Massin 1991, 1218. Para la novela de Schopenhauer, a su vez también una reescritura del mito de Fedra, cf. XV.2. de esta tesis.

condesa Amalie von Häseler. Mantuvo también una estrecha amistad con Johann Wolfgang von Goethe, siendo éste el padrino de su primer hijo.

La brevedad de la vida de Schubert contrasta con las dimensiones de su vasta producción musical⁴⁵, que comprende una cantidad asombrosa de composiciones, tanto religiosas como profanas, pertenecientes a los más diversos géneros musicales. Schubert compuso sus primeras piezas en torno a los trece años y antes de cumplir los veinte, disponía ya de una rica y vasta colección que incluía algunas de sus mejores creaciones. La velocidad y aparente facilidad en su producción no iban en detrimento de la calidad de sus obras, pues se observan el gran cuidado y elevado grado de elaboración tanto en la forma como en el contenido.

Desde el principio, las composiciones de Schubert fueron acogidas con gran estima y admiración entre sus amigos y los primeros oyentes, aunque el éxito ante el gran público se hizo esperar y solo al final de su vida logró representar públicamente algunas de sus obras. Por la misma razón, Schubert no pudo mantenerse solo con su actividad musical y tras abandonar su puesto de maestro, ejercido entre 1814-16, llevó una vida bohemia, dependiendo de la generosidad y ayuda de sus amigos.

Entre sus composiciones ocupan un lugar destacado los más de seiscientos *Lieder* o *Kunstlieder* (canciones artísticas), unas breves piezas para voz y piano en las que el texto y la música se hallan en estrecha relación y perfecto equilibrio. La música se caracteriza por su riqueza armónica y melódica, propia del Romanticismo. Para la letra se sirve de poemas de célebres poetas clásicos y románticos nacionales e internacionales⁴⁶. Al mismo tiempo que trabajó en la canción *Hippolits Lied* estuvo componiendo también una serie de canciones sobre textos de Shakespeare⁴⁷.

Reproduzco a continuación la letra de ese “desesperado canto de un corazón solitario y desgraciado”⁴⁸, cuya gran novedad radica en que en ella encontramos a un Hipólito que canta las cuitas de su amor:

⁴⁵ Para la vida y obra de Schubert, cf. Einstein 1981; Fischer-Dieskau 1989; Paumgartner 1992.

⁴⁶ Para los *lieder* de Schubert, cf. especialmente Fischer-Dieskau 1989. Un listado completo de las canciones y los autores de sus textos puede encontrarse en Einstein 1981, 359-373.

⁴⁷ Así lo da a entender el hecho de que se encontraran en el mismo cuadernillo.

⁴⁸ Massin 1991, 1218.

*HIPPOLITS LIED*⁴⁹

*Lasst mich, ob ich auch still verglüh',
Lasst mich nur stille geh'n;
Sie seh' ich spät, sie seh' ich früh'
Und ewig vor mir steh'n.*

*Was ladet ihr zur Ruh' mich ein?
Sie nahm die Ruh' mir fort;
Und wo sie ist, da muss ich sein,
Hier sei es, oder dort.*

*Zürnt diesem armen Herzen nicht,
Es hat nur einen Fehl;
Treu muß es schlagen, bis es bricht,
Und hat dess nimmer Hehl.*

*Lasst mich, ich denke doch nur sie;
In ihr nur denke ich;
Ja! ohne sie wär' ich einst nie
Bei Engeln ewiglich.*

*Im Leben denn und auch im Tod,
Im Himmel, so wie hier,
Im Glück und in der Trennung Noth
Gehör' ich einzig ihr.*

LA CANCIÓN DE HIPÓLITO

*Dejadme, aunque en silencio me vaya
quemando,
Dejad que en silencio me vaya;
La veo por la tarde, la veo por la mañana
Y siempre delante de mí.*

*¿Por qué me invitáis a descansar?
Ella me robó el descanso;
Y donde ella esté, allí debo estar yo,
Dondequiera que sea.*

*No le guardéis rencor a este pobre corazón,
Un solo error comete;
Fiel tiene que latir hasta que se rompa,
Y no hace un secreto de ello.*

*Dejadme, si yo solo pienso en ella;
En ella solo pienso yo;
¡Ay, sí! sin ella no llegaría jamás
A la eternidad de los ángeles.*

*En la vida y en la muerte,
en el cielo como en la tierra,
en las alegrías y en las penas de la
separación
Solo suyo soy.*

La forma del poema sigue los cánones clásicos⁵⁰, con gran aprovechamiento de los recursos estilísticos, entre ellos la repetición⁵¹, la variación⁵², la antítesis⁵³ y las alusiones a la liturgia cristiana (última estrofa). El amor es descrito mediante los tópicos

⁴⁹ *Hippolits Lied* (1826) fue publicado por primera vez en Hildesheim en 1830. La edición consultada es: Franz Schubert, *Gesänge für eine Singstimme mit Klavierbegleitung* (edición de M. Friedländer), Leipzig, Peters, 1885, vol. V, pp. 5 s.

⁵⁰ El poema se articula en cinco estrofas, de cuatro versos cada una, escritos en tetrametros y trimetros yámbicos y con rima cruzada.

⁵¹ *Lasst mich – Lasst mich – Lasst mich; still – stille; Sie seh' ich – sie seh' ich; Ruh' – Ruh'.*

⁵² *Ich denke doch nur sie – In ihr nur denke ich.*

⁵³ *Spät – früh; Was ladet ihr zur Ruh' mich ein? – Sie nahm die Ruh' mir fort.*

románticos del amor eterno y único, el amor como fuego abrasador y fuente de inquietud, el amor más allá de la muerte.

La única alusión directa al mito de Fedra se halla en el título. Es Hipólito quien canta, dirigiéndose a unos interlocutores desconocidos. Tampoco llegamos a conocer la identidad de la mujer sobre la que canta, que podría ser o bien Aricia (según Racine, recientemente traducido por Schiller)⁵⁴ o bien Fedra, uniéndose de este modo al grupo de los Hipólitos alemanes decimonónicos que tímidamente correspondieron a los sentimientos de su madrastra⁵⁵.

XIV.3. WILHELM LEHMANN: *ARTEMIS UND HIPPOLYT* (1952)

“Según mi parecer, Wilhelm Lehmann pertenece al reducido grupo de los talentos verdaderamente poéticos y verdaderamente líricos de la literatura alemana contemporánea. [...] Cuenta con el equilibrio – tan poco frecuente – entre fuerza expresiva e intensidad vital” (Hermann Hesse)⁵⁶.

Wilhelm Lehmann (1882, Puerto Cabello/Venezuela – 1968, Eckernförde), filólogo y filósofo, escritor y profesor de secundaria⁵⁷, compuso el 8 de julio de 1952 un poema titulado *Artemis und Hippolyt* (*Ártemis e Hipólito*), que fue publicado pocos días después en el diario *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* (26 de julio de 1952)⁵⁸.

Reproduzco a continuación el texto según aparece en los *Gesammelten Werken* (1982) del autor⁵⁹. Como variante textual más llamativa frente a las ediciones anteriores cabe mencionar la corrección en la transcripción del nombre del joven, tanto en el título como en el texto del poema: “Hippolyth” ha pasado a “Hippolyt”.

⁵⁴ Es ésta la interpretación de Abenstein 2008, 21-27.

⁵⁵ En la novela de Schopenhauer, el poema es atribuido a un tal Hippolit, que está enamorado de su anfitriona. Compone el poema estando lejos de su amada, cuando unos amigos le piden participar en sus fiestas y se extrañan de su desinterés por las demás mujeres. No he podido averiguar si el poema fue compuesto con anterioridad a la novela o si, al contrario, fue hecho expresamente para la ocasión. Con respecto a la primera posibilidad, tampoco he podido determinar si la relación del canto con Hipólito fue introducida por Schopenhauer o si se daba ya en el texto independiente anterior. Publicado por separado y de forma independiente de la novela, este *Lied* admite ambas interpretaciones: tanto el amor de Hipólito por Fedra como su amor por Aricia. No parece que *Hippolits Lied* se refiera al amor del joven por la diosa Ártemis, debido a la vehemencia de los sentimientos expresados (más allá de la veneración por una diosa) y las alusiones a la presencia física de la amada.

⁵⁶ Hermann Hesse, citado en Bruns 1962, 72.

⁵⁷ Para la vida y obra de Lehmann, cf. Bruns 1962; Doster – Meyer 1982.

⁵⁸ Para la fecha de composición, las distintas ediciones y sus variantes textuales y para la interpretación del poema, cf. Schäfer 1982, 465 s.

⁵⁹ Lehmann, Wilhelm, *Artemis und Hippolyt* (1952) en id. (1982), *Gesammelte Werke I. Sämtliche Gedichte*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1982, p. 224.

ARTEMIS UND HIPPOLYT

*Erstes Heu ist gewonnen;
Die Birnen schwellen, grüne Vasen.
Zirruswolken, kraus gedrehte,
Schafe über blauen Rasen.*

*Der Kümmel reift. Das Kleid geschürzt,
Zieht Artemis durch die Bauernwälder.
Aus gefüllten Schalen würzt
Kräftiger ihr die Luft Kamille.*

*Artemis ruht, ihr Köcher ruht.
Aus dem Nest gestürzter Zeisig,
Ziege, länglicher Pupille,
Weiß sich in ihrer Hut.*

*Wind hat die Zirren ausgewischt.
Arkturus glüht.
Elfenbeinen sommert der Holunder.
Engelwurz kühlt mit glasisg runder
Scheide, als biete ihre Hand die Göttin mir
Und ich sei Hippolyt.*

ÁRTEMIS E HIPÓLITO

*El primer heno se ha recogido;
Las peras engordan, verdosos jarrones.
Nubes de cirro, enroscadas, rizadas,
Ovejas en un prado azul.*

*El comino madura. Con el vestido levantado,
Atraviesa Ártemis los bosques campestres.
Cogiendo de fuentes rebosantes, endulza
Para ella la manzanilla el aire con intenso
perfume.*

*Ártemis descansa, su carcaj descansa.
Caído de su nido el chamariz,
La cabra, de pupila alargada,
Está segura de su protección.*

*El viento ha borrado los cirros.
Arturo arde.
Cual marfil estivalea el saúco.
La angélica refresca con vidriosa, redonda
Vaina, como si su mano la diosa me ofreciese
Y como si yo fuera Hipólito.*

Aunque Lehmann había compuesto sus primeros versos líricos en torno a los veinte años, sus publicaciones más tempranas (a partir de 1917), contenían solo textos en prosa (novelas, relatos, ensayos). Entre ellos podemos destacar una colección de ensayos, escritos a modo de diario y publicados entre octubre de 1927 y octubre de 1932 en el semanal *Die Grüne Post*⁶⁰, que contienen sus impresiones, vivencias, observaciones y reflexiones surgidas del contacto directo con la naturaleza. Estos trabajos, que se caracterizan por el detalle y la plasticidad de la exposición, pueden considerarse como estudios previos y punto de partida para sus creaciones líricas, cuya producción se intensificó notablemente durante esos años. En 1935 salió a la luz su

⁶⁰ Estos ensayos fueron publicados conjuntamente en *Bukolisches Tagebuch aus den Jahren 1927-1932*, Fulda, Parzeller, 1948. (Nuevamente en Fráncfort/Meno, Heinrich & Hahn, 2005).

primer volumen de poemas, que contenía también algunas de sus creaciones más tempranas. A partir de entonces consiguió publicar sus versos tanto en colecciones propias, como en revistas, periódicos y antologías nacionales e internacionales⁶¹. Lehmann fue uno de los más grandes poetas alemanes de los años 50, pero apenas pudo conservar su fama hasta el final de su vida. Actualmente es considerado como uno de los más importantes representantes de la *Naturlyrik* (lírica de la naturaleza), una de las corrientes más características de la poesía alemana de la postguerra⁶².

Toda la obra literaria de Lehmann se caracteriza por su gran interés por las ciencias naturales y sus avanzados conocimientos de las mismas⁶³. Flora y fauna de campos y bosques, el paisaje y el tiempo a lo largo de las estaciones, todo lo que Lehmann llama “der Grüne Gott” (el dios verde), son temas y motivos recurrentes y omnipresentes en sus creaciones. Lehmann se nos presenta como un enamorado de la naturaleza, recogiendo del Romanticismo la concepción sensual-erótica de la naturaleza, en cuanto que el hombre debe sumergirse en ella y dejarse llevar por sus encantos para encontrar paz y consuelo y la satisfacción de todas sus necesidades y anhelos. También le fascinaron e inspiraron a Lehmann las lenguas y literaturas clásicas y alemanas, especialmente sus mitos, cuentos y leyendas⁶⁴.

Todos los aspectos anteriormente descritos se pueden localizar en el poema que aquí nos ocupa. Con respecto a su forma cabe decir que sigue los modelos clásicos alemanes. Las primeras tres estrofas constan de cuatro versos cada una, y aunque presentan bastantes irregularidades métricas, mantiene los elementos de la rima⁶⁵ y ocasionalmente, la cesura (versos 2, 3, 5, 9). La cuarta estrofa comprende seis versos y dos pares de rimas (abccdb). Los recursos estilísticos más destacados son la comparación⁶⁶, la metáfora⁶⁷, la antítesis⁶⁸, la repetición⁶⁹ y la aliteración⁷⁰. Obsérvense también el uso de los colores (verde, azul) y la creación de palabras nuevas⁷¹.

⁶¹ Doster – Meyer 1982, 43 y 60.

⁶² Cf. Krolow 1961, 29-53. Para Lehmann como poeta de *Naturlyrik*, cf. Doster – Meyer 1982, 3 s. y 68.

⁶³ La biblioteca privada de Lehmann contenía gran cantidad de libros científicos y de divulgación científica. Cf. Doster – Meyer 1982, 3 a.

⁶⁴ Cf. Bruns 1962, 10 y Doster – Meyer 1982, 3 s. y 68.

⁶⁵ Los esquemas para la rima son: estrofa 1: abcb; 2: abac; 3: abca.

⁶⁶ *Birnen – grüne Vasen; Zirruswolken – Schafe.*

⁶⁷ *Gefüllte Schalen* (por flores); *Arkturus* (por verano).

⁶⁸ *Aus dem Nest gestürzt – in ihrer Hut; glüht/sommert – kühlt.*

⁶⁹ *Ruht – ruht.*

⁷⁰ *Kümmel – Kleid – Kräftiger – Kamille; Zeisig – Ziege; Elfenbeinen – Engelwurz.*

⁷¹ “*Elfenbeinen*” es un adverbio denominativo de *Elfenbein* (marfil). “*Sommert*” es un verbo denominativo de *Sommer* (verano). He intentado mantener y reflejar el carácter particular de estos neologismos en mi traducción: “cual marfil”, “estivalea”.

Con respecto al contenido, se observa un paralelismo doble con el poema IV 7 de Horacio, a saber: la descripción de una naturaleza primaveral-veraniega, por un lado y su combinación con el mito de Hipólito, por otro. Lehmann dibuja un sugestivo cuadro veraniego, caracterizado por una vegetación exuberante, la presencia del mundo animal, el buen tiempo y el calor. La protagonista es la diosa Ártemis que es presentada siguiendo los modelos clásicos, esto es, viviendo en estrecha relación con la naturaleza, como cazadora y protectora a la vez.

Hipólito, anunciado por el título, no aparece hasta el final del poema, donde recibe particular énfasis tanto por la posición última y por rimar con “*glüht*” como por la identificación con el poeta. Éste compara el poder refrescante de los tallos de la angélica con la ayuda vital que Ártemis le prestó a Hipólito, esto es, la resucitación del joven por el dios-médico Asclepio. Ya he apuntado que se trata de un momento posterior al mito de Fedra propiamente dicho, si bien no se entiende sin el conocimiento de los sucesos previos. De hecho, en las explicaciones con las que Lehmann acompaña la pieza leemos: “Hipólito, consagrado por completo al servicio de la virginal Ártemis, es amado y calumniado por su madrastra y es matado por Poseidón a petición de su padre. Es resucitado por Ártemis”⁷².

XIV.4. MARIE LUISE KASCHNITZ: *AGRIGENT* (1957)

“En Alemania, Marie Luise Kaschnitz es valorada como una poeta que ha logrado de un modo original combinar lo clásico con lo moderno. Probablemente, a ello se debe también su resonancia y éxito, tanto entre las generaciones veteranas como entre los jóvenes” (Horst Bienek)⁷³.

Marie Luise Kaschnitz (1901, Karlsruhe – 1974, Roma), fue una de las autoras alemanas más prolíficas del siglo XX, que mantuvo su incesante producción durante más de cuatro décadas, con sobresalientes resultados en prácticamente todos los géneros literarios: lírica, relatos, novelas, ensayos, autobiografía, piezas radiofónicas⁷⁴.

Dotada de una inteligencia y capacidad de observación excepcionales, sus escritos destacan por la variedad y profundidad de las materias tratadas. Punto de

⁷² Citado en Schäfer 1982, 466.

⁷³ H. Bienek, “Werkstattgespräch mit Marie Luise Kaschnitz (1961)”, en Schweikert (ed.) 1984, pp. 283-296, aquí: 283.

⁷⁴ Para la vida y obra de Kaschnitz, cf. Pulver 1984, Schweikert 1984. Para una amplia bibliografía comentada de las obras de y sobre Kaschnitz, cf. Linpinsel 1971.

arranque son siempre sus propias vivencias, sentimientos y pensamientos que logra transmitir con gran fuerza y belleza expresiva y una importante carga psicológica.

Kaschnitz fue una de los pocos autores de la Alemania occidental que de forma recurrente se inspiraron en los mitos antiguos para sus creaciones literarias⁷⁵. Durante los años 30, satisfaciendo su propio deseo de saber y entender, y combinando libre y despreocupadamente la información de obras literarias, enciclopedias y diccionarios filológicos con su propia imaginación, compuso una colección de mitos griegos que se caracteriza por su enfoque personal, tanto en lo que respecta a la selección de las historias como al desarrollo de las mismas⁷⁶. De especial interés para nuestro estudio es su recreación de la primera *nekya* de la *Odisea* (*Od.* XI), titulada “Die Begegnung” (El encuentro)⁷⁷. Allí nos encontramos con Fedra, que siguiendo el modelo euripídeo acaba de ahorcarse. Ahora bien, tan valiente y decidida en la tragedia, ahora parece arrepentirse de su acto, pues “colgada encima del abismo, con pavor indecible sujeta entre ambas manos la sogá”⁷⁸.

De particular importancia para el mito de Fedra en la literatura alemana de la segunda mitad del s. XX es el llamado “Sarcófago de Fedra” que se guarda en la Iglesia de San Nicola en Agrigento (Sicilia). Datado en el siglo III d. C. se trata de uno de los más valiosos sarcófagos que representan este mito⁷⁹, y que ya a Goethe le causó honda impresión⁸⁰. En él se inspiran al menos tres obras literarias alemanas, entre ellas, dos poemas líricos⁸¹.

En uno de sus escritos autobiográficos (*Orte – Lugares*, 1973), Kaschnitz describe su visita a la población siciliana de Agrigento. Su recorrido la llevó “de un templo a otro”, donde ella dio rienda suelta a su fantasía mientras su marido, el

⁷⁵ Cf. Seidensticker 1991, 428. Para la Tradición Clásica en Kaschnitz, cf. Riedel 2000, 329, 331 s.

⁷⁶ La obra se publicó en 1946, la edición consultada es: *Griechische Mythen*, Hamburgo, Claassen, 1975.

⁷⁷ *Griechische Mythen* 1975, 104-110.

⁷⁸ Cf. *Griechische Mythen* 1975, 105: “Phaidra, über dem Abrund aufgehängt, griff mit beiden Händen in namenloser Angst nach dem Strick”. Cf. *Od.* XI 321.

⁷⁹ Cf. Wotke 1938, col. 1551: “Die künstlerisch wertvollsten Hippolytos-Sarkophage befinden sich in Agrigento (Robert Nr. 152) und in Petersburg”.

⁸⁰ Von Goethe vio el sarcófago en abril de 1787 y escribió en su diario (la entrada data del 24 de abril de 1787): “Dann führte er uns [...] zum Kunstgenuß in die Hauptkirche. Diese enthält einen wohl erhaltenen Sarkophag, [...]. Mich dünkt, von halberhabener Arbeit nichts Herrlicheres gesehen zu haben, zugleich vollkommen erhalten” (von Goethe, *Italienische Reise*, 1981, pp. 273 s.).

⁸¹ La tercera versión es el relato *Der Sarkophag der Phädra* (1949/50) de Wolfgang Koeppen. Cf. el capítulo XVI.3. “Wolfgang Koeppen: *Der Sarkophag der Phädra* (ca. 1950)” de esta tesis. Apuntaré que en estas piezas, a las fuentes literarias, se une otra escultoria: el mismo sarcófago de Fedra.

arqueólogo Guido Kaschnitz von Weinberg, le hizo interesantes observaciones acerca de la arquitectura y las costumbres religiosas del lugar⁸².

Por la noche, el matrimonio visitó la iglesia de San Nicola en la que se guarda el sarcófago de Fedra. A la temblorosa luz de una vela, contemplaron las dramáticas escenas del bajorrelieve⁸³. Algún tiempo más tarde, Kaschnitz recordó aquellos momentos en el poema *Agrigent* que forma parte del ciclo *Sizilianischer Herbst (Otoño siciliano)*, publicado en la colección *Neue Gedichte (1957, Poemas nuevos)*:

*AGRIGENT*⁸⁴

*Der Sturm hat die Kabel zerrissen. Kein Licht
Im Dom von Agrigent.
Nur Kerzen um den starren Katafalk
Und die grauen Gebete der Schatten.*

*Erloschen im Fenster die Stadt und achtlos
Hingeworfen über die breiten Hügel.
Scheinwerferstrahl verloren in den Schluchten
Taucht auf, verschwindet.*

*Eine Stimme, wann in der Nacht, rief
Empedokles!*

*Und einer am erloschnen Lagerfeuer
Erwachte, sah den Angerufenen
In einem Glanz von Fackeln bergwärts und
Dann niemals wieder.*

*Phädra im Kerzenlicht, die Klagende
Tritt aus dem Sarkophag und Hippolyt.*

AGRIGENTO

*La tormenta ha roto los cables. Sin luz
En la catedral de Agrigento.
Solo velas en torno al pétreo catafalco
Y las oraciones grisáceas de las sombras.*

*Apagada en la ventana la ciudad y sin
cuidado
Diseminada sobre las anchas colinas.
Los faros de un coche perdidos en los
barrancos
Aparecen, desaparecen.*

*Una voz, cuando de noche, gritó:
¡Empédocles!*

*Y junto al fuego apagado, uno
Se despertó, vio al que había sido llamado,
En el resplandor de las antorchas, colina
arriba y
Después nunca más.*

*Fedra a la luz de la vela, la quejumbrosa,
Sale del sarcófago e Hipólito.*

⁸² *Orte*, Fráncfort/Meno, Insel Verlag, 1973. Recientemente también en traducción española de Fruela Fernández: *Lugares*, Valencia, Pre-textos, 2007. Cf. *ibidem*, p. 219: “Íbamos de un templo a otro y yo imaginaba cómo habría sido todo entonces, en el tiempo de los templos”.

⁸³ Cf. *Lugares*, 2007, 219 s.

⁸⁴ Marie Luise Kaschnitz, *Agrigent* (1957) en id. (1985), *Gesammelte Werke V. Die Gedichte*, Fráncfort/Meno, Insel, 1985, pp. 266 s.

*Die Hufe stampfen und die heilige Kammer
Hallt wider vom wahnwitzigen Liebesschrei.*

*Stehen die Wächter wartend nicht am Tor
Und wandert fernher nicht in Regengüssen
Über Felsspalten springend, blutend vom
Hagel
Der dem Tode Versprochene?*

*Der Sturm hat die Kabel zerrissen in der Stadt
Agrigent.
Glühend leben die Toten.*

*Los cascos piafan y la sagrada cámara
Resuena del enloquecido grito de amor.*

*¿No están los guardias esperando en la
puerta
Y no camina a lo lejos, bajo la lluvia,
Saltando sobre rocosas grietas, herido por el
granizo
El a la muerte prometido?*

*La tormenta ha roto los cables en la ciudad
de Agrigento.
Candentes viven los muertos.*

Los trabajos de la colección *Neue Gedichte* eran “nuevos” no solo por su fecha de composición (años 50), sino también por su forma y contenido. Librándose de la influencia de Eliot y Rilke, Kaschnitz empezó a componer poemas más breves, en los que abandona definitivamente la rima y modifica significativa e intencionadamente el ritmo del texto⁸⁵. Como podemos comprobar también en el poema que aquí nos interesa, a menudo altera el orden habitual de palabras, omite el verbo o reparte una misma frase o sintagma entre distintos versos para conseguir una comunicación más acentuada, concisa e inmediata.

Con respecto al contenido, los motivos más frecuentes son, por un lado la combinación de historias y personajes mitológicos con el tiempo presente, y por otro los encontrados sentimientos de la autora frente a la naturaleza salvaje e indomable⁸⁶. Ambos temas se entremezclan en *Agrigent*, en el que, con el trasfondo de una fuerte tormenta y una misa de réquiem (estrofa 1), se evocan el mito de Fedra (estrofa 4) y dos leyendas locales: la muerte de Empédocles, célebre político, sacerdote, médico, poeta y filósofo del s. V a.C. (estrofa 3)⁸⁷, y la amistad de Mero y Selinuntio (estrofa 5)⁸⁸.

⁸⁵ Para la colección *Neue Gedichte*, cf. Pulver 1984, 66-73.

⁸⁶ Cf. Pulver 1984, 48.

⁸⁷ Para la vida y obra de Empédocles, cf. Diog. Laert. VIII 2, 51-77. De la leyenda de que Empédocles se suicidara arrojándose al volcán Etna, se hacen eco la tragedia *Der Tod des Empedokles* (1800) de Friedrich Hölderlin y el poema *Der Schuh des Empedokles* (1936) de Bert Brecht. Cf. también E. Wellmann, “Empedokles”, *RE* V 2 (1905), col. 2507-2512.

Mediante el solapamiento de escenarios y perspectivas, entre ellas, la suya propia, Kaschnitz logra recrear los momentos más sobrecogedores de estas historias con gran plasticidad y fuerza expresiva. En su esbozo del mito de Fedra destaca una serie de sonidos estridentes, con clara función premonitora de las desgracias por suceder⁸⁹. El mito es recordado de un modo fuertemente abreviado aunque se mencionan o insinúan varios de sus elementos sustanciales: el amor de Fedra, la negativa de Hipólito y la partida de éste en su carro de caballos. Su modelo más inmediato sería la *Phaedra* de Séneca, con la que comparte el *furor* del amor de Fedra (*enloquecido* grito de amor) y la simultaneidad de sus fingidos lamentos y la partida del joven.

Este poema se caracteriza además por el elevado aprovechamiento de la alternancia entre luz y oscuridad⁹⁰, espacio interior y paisaje exterior, y entre experiencia real y mito. La conexión entre el presente y el pasado es posible gracias a la eliminación de los avances de la civilización: Agrigento se ha quedado sin suministro eléctrico y, rodeados de oscuridad y tormenta, “*candentes viven los muertos*”.

XIV.5. ERICH ARENDT: *DER SARKOPHAG (AGRIGENT)* (1973/74)

“Desde muy temprano, sus afinidades electivas con el mundo mediterráneo marcaron las orientaciones de este poeta, que vivió prácticamente ‘sin patria’ durante toda su vida” (Theo Buck)⁹¹.

También el poema *Der Sarkophag (Agrigent)* de Erich Arendt (1903-1984) surge a raíz de la contemplación del sarcófago siciliano, combinando experiencia real y relato mitológico. La pieza comparte con la anteriormente descrita también la alternancia de luz y oscuridad⁹², ruido y silencio⁹³ y de paisaje exterior y espacio

⁸⁸ Cf. *Lugares*, pp. 219 s.: “Por la ventana se veía la zona montañosa [...]. Pensamos en aquel muchacho de la balada de Schiller, que, justo allí, a través de tales aguaceros y riadas, seguía imperturbable su sendero”. Se refiere a la balada *Die Bürgschaft (El aval, 1799)*, que adapta libremente la leyenda de Mero y Selinuntio, según fue contada por Hyg. *fab.* 257, 3-8.

⁸⁹ También la estrofa 3 mezcla efectos acústicos (la voz que trata de retener a Empédocles) con otros visuales (aparición de los protagonistas a la luz de antorchas y velas). En la estrofa 5, en cambio, predominan las imágenes visuales. Todo ello mientras suenan las “grisáceas oraciones de las sombras” (obsérvese la hipálage).

⁹⁰ En medio de la oscuridad (*kein Licht, graue Gebete, Schatten, erloschen im Fenster die Stadt, erloschnen Lagerfeuer*), son escasas y temblorosas las luces que iluminan el escenario: velas, antorchas y los faros de algún que otro coche en la distancia.

⁹¹ Buck 1993, 69.

⁹² La intensa luz matutina (*allglühender Morgen*) y la blancura del templo (*heller*) y del sarcófago (*weiß, marmorweiß*) contrastan con la penumbra del templo (*Kathedralendämmer*).

⁹³ El desagradable ambiente moderno de la ciudad (*Staubwolkendicht, Lärm*) se opone al silencio del templo (*Jahrhundertstille*).

interior. Nuevamente se combinan y entremezclan experiencia real y relato mitológico para cobrar forma y vida propias en el consciente y subconsciente del autor⁹⁴:

*DER SARKOPHAG (AGRIGENT)*⁹⁵

Lichtzerrissen
der Fels im
dehnenden
Feld des
Lichts: all-
glühender Morgen, und
aus dem Schierlingsmeer
heller das
durchsichtge Geripp,
der Tempel.
(Hand des Karthagers, sie
ließ es bewenden
hier mit des Ölbaums
Tod).
Jede Stunde erfährt das
Nie-war-es-anders.

Der Berg dort der
Dom.
In seinem Gewölb,
(draußen
Staubwolkendicht,
Lärm)
dem Kathedralendämmer allein
Jahrhundert-
Stille:

EL SARCÓFAGO (AGRIGENTO)

Rasgado por la luz
La roca en medio del
extendido
campo de la
luz: omni-
candente mañana, y
en el mar de las cicutas
más luminoso el
transparente esqueleto,
el templo.
(Mano del cartaginés, ella
Se conformó
Aquí con la muerte
del olivo).
Cada hora experimenta el
Nunca-ha-sido-de-otra-manera.

La montaña allí la
catedral.
Bajo su bóveda,
(fuera
espesas nubes de polvo,
ruido)
para la penumbra de la catedral solamente
de los siglos
el silencio:

⁹⁴ Obsérvese el título de la colección: *Memento und Bild* (Recuerdo e imagen) y cf. Buck 1993, 74: "Erinnerung und unmittelbar sinnliche Wahrnehmung das sind die eigentlichen Triebfedern seiner dichterischen Arbeit". Acerca del proceso de composición de sus poemas afirma Arendt en una entrevista: "Es handelt sich beim Schreiben ja nicht um einen rein logischen Vorgang, es spielt zuviel Unbewußtes mit hinein" (citado en Laschen – Schlösser 1978, 125).

⁹⁵ Erich Arendt, *Der Sarkophag (Agrigent)* (1973/4) en id. (1977), *Memento und Bild. Gedichte*, Darmstadt, Agora, 1977, pp. 32-34.

Weiß
 wie eine
 innre Geburt
 der Sarkophag:
 Phaidra! –
 vom lachenden Auge
 umtanzt,
 lorbeerblattschmal,
 eines Kindes,
 die Tote drin
 neckend, als
 spür die
 über den Säulentrommeln
 am Hang
 schattenlos oben
 die Schwinge, die
 eigene Zeit,
 blut-
 schänderisch
 zitternde Hand:
 verschmählt! – die
 Blätter der Myrthe
 durchstechend,
 zornblendender
 Mittag und übers Marmorweiß
 schleifen,
 vom Stierhaupt der Woge
 erschreckt,
 Rosse
 die ungeliebte Liebe
 zutod.
 Komm,

Blanco
 como un
 nacimiento interior
 el sarcófago:
 ¡Fedra! –
 por el ojo sonriente
 rodeada,
 fino como la hoja de laurel,
 de un niño,
 a la difunta en su interior
 fastidiando, como si
 sintiera la
 por encima de los tambores de columna
 en la ladera
 sin sombra arriba
 el ala, el
 propio tiempo,
 in-
 cestuosamente
 temblorosa mano:
 ¡desdeñada! – las
 hojas del mirto
 agujereando,
 deslumbrante de ira
 el mediodía y sobre la blancura marmórea
 arrastran,
 por la cabeza de toro de la
 ola
 espantados,
 caballos
 el amor no amado
 a la muerte.
 Ven,

*kleine Francesca, über dir
hängen wird auch
die Schlinge,
 blindlings;
 meeresgenarbt
in den Lüsten, im Wind
die Myrthe.*

*pequeña Francesca, por encima de ti
también colgará
la sogá,
 a ciegas;
 herido por el mar
en los placeres, en el viento
el mirto.*

La biografía de Arendt, que se da a sí mismo el apelativo de “vagante”⁹⁶, se articula en una sucesión de mudanzas y viajes que le llevaron a través de Europa y Sudamérica⁹⁷. Fruto de su vida errante fueron el conocimiento de los pasajes, pueblos y culturas más diversos, así como un excelente dominio de, al menos, cuatro lenguas modernas (alemán, español, francés, inglés). A ello debemos añadir unas nociones básicas de latín y griego y una gran pasión por las culturas mediterráneas, especialmente la grecorromana (historia, mitología, costumbres, etc.)⁹⁸.

A finales de los años 50, Arendt y su esposa Katja (1900-1979)⁹⁹ hicieron tres largos viajes por el Mediterráneo (1957, 1958, 1960), solventando los problemas para abandonar la República Democrática Alemana con el encargo de realizar reportajes de viaje y libros de fotografía. Sus trabajos demuestran las dotes de observación y descripción de Arendt, al tiempo que nos lo presentan como un excelente fotógrafo¹⁰⁰.

La actividad poética acompañó a Arendt durante prácticamente toda su vida, desde comienzos de los años 20 hasta finales de 1981. En diciembre de ese año sufrió un ictus cerebral, seguido de un rápido deterioro físico y mental. Arendt murió casi tres años más tarde sin comprender ya sus propios poemas ni reconocer a sus amigos.

⁹⁶ Para la vida y obra de Arendt, cf. Laschen – Schlösser 1978; Röder 1993.

⁹⁷ Durante las primeras décadas de su vida, Arendt llevó una vida errante debido a sus tendencias políticas comunistas y la ascendencia judía de su esposa: Tras emigrar de Alemania en 1933, vivió en Suiza y en Mallorca (1934-36), luchó en la guerra civil española (1936-39), fue internado en Francia (1939-41) y logró huir a Colombia (1941-50). En 1950 se trasladó a la República Democrática Alemana (Berlín oriental), donde vivió hasta su muerte. Pudo abandonar el país repetidas veces bajo el pretexto o con el encargo de hacer reportajes sobre otros países y pueblos. Cf. Laschen – Schlösser 1978, 12-14.

⁹⁸ Laschen – Schlösser 1978, 23. Para la tradición clásica en Arendt, cf. también Riedel 2000, 335-340.

⁹⁹ Katja Hayek-Arendt es coautora y co-traductora de varios trabajos de su marido. De ella conservamos unos diarios muy valiosos e interesantes que dan testimonio de cuatro décadas de su agitada vida: 1939-1979. Para la vida y obra de Katja Hayek-Arendt y para su papel en la vida y obra de Arendt (se casaron en 1930 y se separaron en 1968), cf. Toliver 1993 a e id. 1993 b.

¹⁰⁰ *Griechische Inselwelt*, 1962; *Inseln des Mittelmeeres*, Leipzig, Brockhaus, 1964; *Säule – Kubus – Gesicht. Bauen und Gestalten auf Mittelmeerinseln*, Dresde, 1966; *Griechische Tempel*, 1970.

Con respecto a su producción lírica hay que observar que ésta no pertenece a ninguna corriente literaria concreta, pues presenta influencias desde el Romanticismo hasta el Surrealismo (verso libre, abandono de la rima, riqueza de metáforas), pasando por el Clasicismo (la forma de sus producciones más tempranas), el Realismo, Expresionismo y Simbolismo¹⁰¹. De particular importancia para su producción lírica es la tradición de la *Wortkunst* (arte de la palabra), una línea secundaria dentro de la corriente expresionista, que busca potenciar la palabra aislada¹⁰². La lengua de Arendt se aparta del idioma estándar, dando lugar a juegos y experimentos a nivel léxico (vocablos nuevos), ortográfico, sintáctico-gramatical (orden de las palabras, signos de puntuación, frases incompletas o sin verbo). Ahora bien, generalmente las desviaciones no son tales como para impedir una comprensión más o menos inmediata del texto.

Otra característica de ese “arte de la palabra” es el hecho de que efectos formales surgidos de la combinación de palabras (verso, estrofa, metro, etc.) pierden importancia, a la vez que se altera el sentido original, racional, de las frases, para conseguir una comunicación más inmediata y concisa en la que cada vocablo se carga de valor y significado. Con respecto al contenido, Arendt entremezcla en sus poemas temas universales como el amor, la vejez y la muerte con las impresiones que le evocan la naturaleza o alguna obra de arte¹⁰³.

Todo ello se puede encontrar también en este poema. La primera parte recrea el acercamiento del poeta a la obra que viene a describir y tiene un aspecto marcadamente estático y contemplativo, reforzado por los elementos pétreos *Fels* y *Berg*. Bajo la intensa luz de la mañana, Arendt visita los templos¹⁰⁴, recordando algún episodio de la agitada historia del lugar¹⁰⁵. Dirige entonces su mirada hacia la ciudad, donde divisa la Iglesia de San Nicola, en cuyo interior sabe que se guarda el sarcófago de Fedra.

A continuación, el poeta recrea su visita, bien imaginaria, bien real, de la iglesia que acaba de divisar. Tras adentrarse en el templo, el texto se vuelve más dinámico, convirtiéndose en un místico teatro de mimos: al igual que en el poema anterior, Fedra e

¹⁰¹ Cf. Raddatz 1978, 12-14.

¹⁰² Para la lengua de Arendt, cf. G. Wolf, “Ein Wort voraus”; A. F. Kelletat, “Schelmgewoge und Lendenmäulchen”; S. H. Kaszynski, “Die Schlüsselworte im Spätwerk Erich Arendts”, en Röder 1993, pp. 14-24; 30-50; 55-67 (respectivamente).

¹⁰³ Cf. Raddatz 1978, 11-20, sobre todo, pp. 16 s.

¹⁰⁴ Arendt se encuentra en la *Valle dei templi* de Agrigento, que alberga una hilera de templos griegos datados en los siglos VI y V a. C.

¹⁰⁵ Es frecuente en los poemas de Arendt que parte del texto aparezca entre paréntesis; habitualmente se trata de comentarios del autor, digresiones temáticas, etc. Aquí alude a algún ataque cartaginés, probablemente en el transcurso de las guerras púnicas (264-146 a. C.).

Hipólito salen de la oscuridad y cobran vida para representar su historia. Mientras ella agujerea las hojas de un mirto después de haber sido desdeñada por el joven, éste es arrastrado por sus caballos, espantados por una ola con cabeza de toro. En comparación con Kaschnitz, se detecta mayor detalle en la recreación del mito, que incluye motivos mitográficos como el incesto, la negativa del joven (“desdeñada”), las hojas de mirto, la ola con apariencia de toro y la muerte de Fedra por ahorcamiento (“la sogá”). Arendt recrea el mito según Eurípides (muerte por ahorcamiento) y Séneca (Fedra aún sigue con vida cuando Hipólito sufre el accidente), añadiendo el motivo del mirto, acaso inventado por Pausanias para explicar la presencia de una planta particular junto al templo trecento de Afrodita Catascopia¹⁰⁶. Según el autor griego, Fedra agujereó con el alfiler de sus cabellos las hojas de un mirto que crecía junto al templo mientras contemplaba, loca de pasión, los ejercicios deportivos de Hipólito que todavía no sabía nada. Arendt, en cambio, parece ambientar esta actitud después de la declaración de amor. Ambos momentos se caracterizan por la gran agitación emocional de Fedra, que trata de dar salida a su nerviosismo arremetiendo contra la planta.

La apelación directa a un interlocutor concreto es un recurso frecuente e importante en los poemas de Arendt, particularmente en sus piezas más tardías. Aunque, sin duda, se refiere a personajes reales, su identidad queda oculta sin que se ofrezca ningún indicio para su identificación. De este modo, a salvo de la censura de su país y a salvo también de miradas y comentarios impertinentes, el poeta establece un diálogo íntimo con amigos y desconocidos, con vivos, muertos o desaparecidos¹⁰⁷. Con este poema sobre el mito de Fedra, se dirige a la “pequeña Francesca” para advertirle de la fragilidad y brevedad de la vida y los sentimientos humanos frente a la eternidad de la luz, la naturaleza, el amor y la muerte, el *Nie-war-es-anders* del poema.

XIV.6. KARL KROLOW: *GUTE NACHT* (1975)

“Hablo griego y así pienso. Cuando yo vivía tuve suerte, pues los mitos me resultaron tan dignos de verse como los sepulcros. [...] Más tarde, en un

¹⁰⁶ Cf. Paus. I 22, 2 y II 32, 3: “Cuando Fedra estaba desesperada y no encontraba ningún consuelo para su amor, se dedicaba a estropear las hojas de este mirto”. La traducción es de M^a. C. Herrero Ingelmo que advierte: “Este mirto que aquí se cita, si no es una planta mítica, es un arbusto que debe asemejarse a él, pero no de su especie, pues no conocemos ninguna variedad con este tipo de hojas” (p. 303, nota 215).

¹⁰⁷ Cf. A. Endler, “Der sterbende Dichter”, en Röder 1993, 162-177, sobre todo, pp. 174 s.

siglo determinado, el mito desapareció. Yo lo sé” (Karl Krolow: Heródoto)¹⁰⁸.

Karl Krolow (1915, Hannover – 1999, Darmstadt), al igual que su gran maestro y modelo a seguir Lehmann¹⁰⁹, volvió a aprovechar el mito de Fedra e Hipólito para un poema amoroso, ambientado en una agradable noche de mayo:

GUTE NACHT¹¹⁰

*Dieser endgültige Frühling nachts.
Nur weiße Zähne leuchten.
Das läßt sich in keiner Sprache
sagen. Die Logik der Körper
ist stärker. Eine Musik in jedem
Augenblick, wie eine Hand,
die unter eine Achsel faßt,
ein anderes Leben in jedem Fall,
vielleicht eine notwendige
Vorbereitung auf den Tod,
ohne Angst das alles, eine Girlande,
weil Mai ist und es überall
knistert vor Glück.
Was ist Liebe?
La douce pensée.
Werther ist weit. Wieviel Schlaflosigkeit!
Die Osrambirnen glühen
für Phädra. Gute Nacht, gute Nacht.*

BUENAS NOCHES

*Esa primavera definitiva por la noche.
Solo brillan unos dientes blancos.
Eso, en ninguna lengua puede
decirse. La lógica de los cuerpos
es más fuerte. Una música en cada
instante, como una mano,
que se introduce debajo de la axila,
otra vida, en todo caso,
tal vez una indispensable
preparación para la muerte,
sin miedo todo ello, una guirnalda,
porque estamos en mayo y por doquier
chisporrotea la felicidad.
¿Qué es el amor?
La douce pensée.
Werther queda lejos. ¡Cuánto insomnio!
Las bombillas de Osram se encienden
para Fedra. Buenas noches, buenas noches.*

Krolow, que dijo de sí mismo que llevaba “una vida relativamente normal, sin sensaciones y sin catástrofes”¹¹¹, es considerado como uno de los escritores más importantes de la literatura alemana después de 1945, particularmente en el campo de la

¹⁰⁸ Krolow, *Herodot oder der Beginn von Geschichte* en Arnold (ed.) 1983, pp. 1-6.

¹⁰⁹ Durante toda su vida, Krolow mostró gran interés y admiración por la obra de Wilhelm Lehmann. Ésta influyó significativamente en sus propios poemas. En 1977 editó una colección de poemas de Lehmann.

¹¹⁰ Krolow, Karl, *Gute Nacht* (1975) en id. (1985), *Gesammelte Gedichte III*, Fráncfort/Meno, Suhrkamp, 1985, p. 26.

¹¹¹ Cf. Paulus – Kolter 1983, 8: “Krolow betont im Gespräch, daß er ein relativ unauffälliges Leben geführt habe, ohne Sensationen und ohne Katastrophen”.

lírca. Disfrutó de la aprobación y admiración de sus contemporáneos, y la concesión del prestigioso *premio Büchner* (1956), considerado el máximo galardón de la literatura alemana, da fe de la extraordinaria calidad de su obra¹¹².

Krolow sorprende por la variedad y amplitud de sus conocimientos e intereses, entre los que destacan la música, las matemáticas, la Geografía y la Teología. Estudió Filologías alemana y románicas, Historia del arte y Filosofía y trabajó como poeta lírico, traductor¹¹³, crítico literario y profesor universitario¹¹⁴.

Con respecto a su obra lírica, y atendiendo tanto a la forma como al contenido de la misma, podemos identificar tres influencias principales: la lírica clásica alemana (Rilke), la *Naturlyrik* (Lehmann) y la filosofía existencialista (Heidegger). A ello se unen elementos expresionistas y surrealistas, así como de las poesías francesa y española¹¹⁵. De expresión clara y elegante, Krolow se esfuerza siempre por una comunicación lo más concisa y precisa posible con un mínimo de palabras y recursos (Laconismo). Esta aparente sencillez lingüística se opone a la profundidad del mensaje expresado, creando un interesante efecto de contraste y sorpresa, pues el poeta gusta de llamar nuestra atención sobre cuestiones de la vida diaria, en las que ya no reparamos debido al ritmo acelerado de nuestra vida o porque pensamos conocerlas ya suficientemente. En sus textos da “respuestas a las cuestiones jamás planteadas”¹¹⁶, creando gran desconcierto e inquietud en sus lectores. A modo de respuesta, ofrece sus propios sentimientos y reflexiones, sazonados con una fuerte dosis de escepticismo e ironía. Así también en la pieza que aquí nos interesa, cuyo título y últimas palabras (“Gute Nacht”) se oponen a las inquietudes y cuitas que narra el cuerpo del poema.

El texto está concebido a modo de monólogo en el que el poeta, que no está solo, se plantea la eterna pregunta “¿qué es el amor?”. No disimula sus dificultades para describirlo (vv. 3 s.), por lo que se limita a enumerar una serie de pensamientos y sentimientos personales (vv. 4-15). El poema demuestra una fuerte dependencia de

¹¹² Para la vida y obra de Krolow, cf. Paulus – Kolter 1983, 109-118; Arnold (ed.) 1983. Para la tradición clásica en Krolow, cf. Riedel 2000, 395.

¹¹³ Cf. U. Steuler, “Krolow als Übersetzer”, en Arnold (ed.) 1983, pp. 72-80.

¹¹⁴ Las clases magistrales que dictó en la universidad de Fráncfort/Meno durante el curso 1960/61 dieron lugar a su tratado *Aspekte zeitgenössischer deutscher Lyrik* (1961). Krolow combina aquí su labor de crítico literario con sus experiencias como poeta, sin descuidar la finalidad docente de su exposición.

¹¹⁵ Paulus – Kolter 1983, 15-33.

¹¹⁶ Cf. Peter Rühmkorf, texto de portada de Karl Krolow, *Gesammelte Gedichte 2*, Fráncfort/Meno, Suhrkamp, 1975: “Auf das Selbstverständliche hat es Krolow abgesehen, das Augenscheinliche, das keiner Frage mehr Gewürdigte. Und weil hier einer sich noch verwundern kann wie von Anfang an, weil er den Kinder-, den Kasper-, den Sesamblick besitzt, kommen ihm Antworten auf nie gestellte Fragen”. El subrayado es mío.

Lehmann, particularmente en la presentación del yo poético, que se abandona a la magia y fuerza de la naturaleza. Entre los recursos estilísticos destaca la sinestesia, esto es, la hábil combinación de efectos ópticos, táctiles, olfativos y psicológicos que no hace sino reforzar la inmediatez y universalidad de las sensaciones percibidas, a la vez que introduce un matiz surrealista de confusión o desconcierto¹¹⁷.

El análisis mitológico debe centrarse en los tres últimos versos del poema, en los que se alude a los amores de Werther y Fedra¹¹⁸. Según el autor, la historia de Werther pertenece al pasado (“Werther queda lejos”), mientras que la de Fedra disfruta de plena actualidad: es iluminada por las bombillas Osram, símbolo del mundo moderno. Desde un punto de vista programático o meta-literario, podríamos ver aquí la renuncia del escritor a los clásicos alemanes y su intento de conectar con la literatura universal. Más difícil es saber si Krolow quiere establecer una oposición entre los dos amores que menciona (en el sentido de que el amor de Werther causa insomnio mientras que el de Fedra pertenece a una buena noche)¹¹⁹ o si, en cambio, los presenta como dos versiones de un mismo dilema (al igual que antaño el amor de Werther, ahora el de Fedra sigue causando insomnio)¹²⁰. No hay respuesta definitiva y universalmente válida a esta cuestión, pues advierte el propio Krolow que “el lector no tiene que reconstruir con minuciosa exactitud lo que el autor habría querido expresar, sino que [debe] integrar sus propias experiencias en la discusión de las cuestiones que se plantean de modo general y construir su propia comprensión”¹²¹.

¹¹⁷ El poema comparte con los de Kaschnitz y Arendt el efecto creado por la oposición entre luz (*Nur weiße Zähne leuchten, Osrambirnen glühen*) y oscuridad (*nachts*).

¹¹⁸ Mediante los nombres propios, Krolow se refiere metafóricamente a los desgraciados y mortíferos amores de Fedra y Werther. Éste es el protagonista de la novela epistolar *Die Leiden des jungen Werther* de J. W. v. Goethe (1773). Es el símbolo de un corazón sensible y apasionado que ama sin esperanza (su amada Lotte está prometida con otro hombre) y de un espíritu impulsivo, rebelde y orgulloso que no logra adaptarse a la sociedad en la que vive (la burguesía ilustrada de finales del s. XVIII).

¹¹⁹ Observaré que se trataría de una interpretación inusual del mito de Fedra.

¹²⁰ Según esta interpretación, el deseo “buenas noches” adquiere un acusado tono irónico, que es un recurso frecuente en los poemas de Krolow.

¹²¹ Citado en Paulus – Kolter 1983, 53.

XIV.7. OSKAR PASTIOR: *VOLTAIRE VON DER AUGENSCHEIDE* (CA. 1986)

“El trabajo de Oskar Pastior con el idioma es una actividad alegre que al final no destruye el idioma, ni mucho menos, sino que lo deja libre de impurezas y abierto para nuevos significados” (Ludwig Harig)¹²².

Oskar Pastior incluyó el nombre de Fedra en su poema *voltaire von der augenscheide*, escrito durante la segunda mitad de los años 80 del siglo pasado¹²³.

Pastior nació en 1927 en Rumanía en el seno de una familia de sajones de Transilvania¹²⁴. Su infancia y formación académica tuvieron un brusco final a principios de 1945, cuando el Ejército Rojo de la Unión Soviética invadió Rumanía y deportó a la minoría alemana a campos de trabajo forzado (*gulag*). Puesto que esta medida pronto fue reinterpretada como pago de reparaciones de guerra por parte de Alemania, la estancia de Pastior en el *gulag* se prolongó durante casi cinco años hasta finales de 1949. Sus vivencias y recuerdos de estos años son recreados en la novela *Atemschaukel*¹²⁵ de la premio Nobel de literatura Herta Müller¹²⁶.

Tras su vuelta a casa, Pastior se ocupó en los trabajos más diversos (construcción, diferentes oficios artesanales), prestó tres años de servicio militar y terminó la educación secundaria. Entre 1955 y 60 estudió Filologías alemana y rumana en Bucarest y durante los ocho años siguientes trabajó para la radio estatal de Rumanía en la sección alemana. En 1964 publicó su primer volumen de poemas: *Offene Worte* (*Palabras abiertas*). Cuatro años más tarde, aprovechó un viaje a Viena para emigrar a la República Federal Alemana. Tras una breve estancia en Múnich, se trasladó a Berlín, donde vivió dedicado por completo a su labor lírica. Llegó a publicar más de veinte obras propias, así como numerosas traducciones, sobre todo del rumano al alemán. Adaptó también poemas de Petrarca, rigiéndose exclusivamente por la estructura fonético-sonora, sin tener en cuenta el sentido semántico. Pastior obtuvo gran número de premios literarios, entre ellos el *premio Büchner* (2006). Dictó conferencias y clases

¹²² L. Harig, texto de portada en O. Pastior, *Ein Tangopoem und andere Texte*, Berlín, Literarisches Colloquium, 1978.

¹²³ Cf. Pastior 1991, 103.

¹²⁴ Para la vida y obra de Pastior, cf. Pastior – Wichner en Arnold (ed.) 2010.

¹²⁵ Müller, Herta, *Atemschaukel*, Múnich, Hanser, 2009.

¹²⁶ Para la creación de esta novela, la colaboración con Pastior y su papel y función dentro de la misma, cf. O. Pastior, “Meine Reise mit Herta Müller nach Kriwoi Rog und Gorlowka. Elf Bildbeschreibungen in freier Rede”, en Arnold (ed.) 2010, pp. 3-14. Cf. también Müller 2010.

como profesor invitado en muchas universidades alemanas. Murió el 4 de octubre de 2006 en Fráncfort/Meno durante la feria nacional del libro.

En sus creaciones líricas, Pastior emplea las técnicas de la “escritura limitada”, identificada con el grupo poético OULIPE (*Ouvroir de littérature potentielle* - Taller de literatura potencial)¹²⁷, que consiste en usar la lengua según determinados criterios de selección o restricción¹²⁸. De este modo se consigue potenciar un aspecto lingüístico determinado, tantear el verdadero alcance de la palabra y revelar sus significados ocultos y originarios.

El poema que aquí nos ocupa pertenece a una colección de piezas con “aspecto de lista”¹²⁹. Se trata de largas enumeraciones que constituyen una especie de “*Suchbilder*”¹³⁰, en los que el lector debe detectar o averiguar los criterios de selección y ordenación. *Voltaire von der augenscheide*¹³¹ se compone de veintidós estrofas de cuatro versos cada una. Cada verso consta de cuatro palabras, escritas en letra minúscula¹³² y con total ausencia de signos de puntuación. Entre los efectos sonoros sobresalen las rimas internas y finales y la sucesión de palabras fonéticamente afines¹³³. Con respecto al contenido, el poema combina vocablos reales con otros imaginarios¹³⁴, todos ellos con un marcado aspecto nominal. Se perfilan diferentes campos semánticos (nombres de flora¹³⁵ y fauna¹³⁶, términos y denominaciones geográficos¹³⁷, vocablos con fuertes connotaciones erótico-sexuales¹³⁸), a la vez que encontramos una serie de

¹²⁷ Para el grupo de OULIPE y la relación de Pastior con el mismo (es miembro a partir de 1994), cf. H. Mathews, “Oskar oulipotisch”; Th. Strässle, “Werkstatt für potenzielle Übersetzung. Pastior intoniert Baudelaire”, en Arnold (ed.) 2010, pp. 47-49 y 83-93, respectivamente.

¹²⁸ Hay poemas en los que el aspecto sonoro predomina sobre el semántico (clara influencia del Dadaísmo), y otros, en los que sucede al contrario (ceranos al Surrealismo). Se establecen también criterios de restricción ajenos al ámbito filológico (cantidad de letras fija, esquemas basados en cálculos matemáticos, etc.).

¹²⁹ Pastior 1991, 103.

¹³⁰ *Ibidem*. Al género del “Suchbild” pertenecen, por ejemplo, las famosas imágenes de la colección ¿*Dónde está Wally?*?

¹³¹ Pastior, Oskar, *voltaire von der augenscheide* (ca. 1986), en id. (1991), *Feiggehege. Listen, Schnüre, Häufungen*, Berlín, Literarisches Colloquium, 1991, pp. 27-30.

¹³² La ortografía alemana exige mayúscula para la primera letra de los sustantivos y de todo término sustantivado.

¹³³ *kalter – psalter – haber – kuhle – kalber; rodel – nudel – ruder – rudel*; etc.

¹³⁴ Las palabras ficticias presentan habitualmente alguna base conocida y reconocible.

¹³⁵ *bonsai, kiefer, ahorn, staude, eibe, wirsing, flieder, aster, bambus, dattel*.

¹³⁶ *assel, rabe, kondor, flunder, keiler, zander, panda, pudel, meise, falter, zeisig, panther, hamster, rüde, zobel, rudel, flosse, pansen, motte, köter, euter*.

¹³⁷ *kongo, london, wannsee, büsum, lindau, fulda, donau, lima, torgau, spandau, hügel, heide*.

¹³⁸ *geiler, steifer, spanner, sado, dildo, vulva*.

voces extranjeras¹³⁹, también griegas y latinas¹⁴⁰, y varios nombres propios: *pindar, alfons, triton, brutus, leda, phädra, luther*.

XIV.8. CONCLUSIONES

Todos los poemas analizados tienen en común el hecho de pertenecer a escritores de primera categoría y de corresponder a un momento relativamente tardío en su biografía. Como poemas líricos que son, contienen una gran carga subjetiva, concebidos para dar salida a los pensamientos y sentimientos más íntimos de su autor. A ello se debe también la inclusión del poeta o de elementos autobiográficos en el poema, especialmente en el caso de Lehmann, Kaschnitz, Arendt y Krolow. Es propio de la lírica que los mitos y argumentos no se narren de forma completa y detallada, sino parcial y alusiva, seleccionando los motivos con mayor fuerza simbólica y expresiva.

Con respecto a la función que desempeña el mito de Fedra en estos poemas, podemos distinguir tres tipos distintos: constituye el argumento principal de los poemas de Schubert – von Gerstenbergk y Arendt. Kaschnitz lo narra junto a otros dos mitos clásicos. Von Lohenstein, Lehmann, Krolow, y probablemente también Pastior, lo emplean como símbolo o metáfora de unos sentimientos determinados.

Detectamos también significativas diferencias en el enfoque y la amplitud con los que el mito es abordado: Mientras que von Lohenstein, Krolow y Pastior se centran en el personaje de Fedra, Schubert – von Gerstenbergk y Lehmann adoptan la perspectiva de Hipólito, cuyos amores han sido siempre inusuales y controvertidos. Kaschnitz y Arendt, quienes recrean el mito con mayor detalle, lo evocan en el contexto de sus encuentros personales con la Antigüedad clásica.

Estos siete poemas alemanes nos pueden dar una idea de la adaptabilidad y versatilidad de los mitos clásicos, susceptibles de integrarse en prácticamente cualquier contexto, de ser abordados desde puntos de vista muy diversos y de expresar todo tipo de mensaje o contenido. Dan fe también del interés por la mitología clásica y de la fascinación y el interés que ésta logra suscitar tanto en los poetas como en sus lectores. Sin duda, el conocimiento del mito es imprescindible para una correcta comprensión e

¹³⁹ *voodoo, zombi, turban, walker, reader, halwa, funghi, double, wigwam, high-fi, stalker*. Acerca de la inclusión de términos extranjeros en la obra de Pastior, cf. A. Gilbert, “‘Ich liebe mich das Gemenge’. Polyglotte Auf- und Ausbrüche in Oskar Pastiors Dichtung”, en Arnold 2010, pp. 72-82. Resume la autora: “Der experimentelle Sprachkünstler war immer auch polyglotter Sprachenkünstler” (p. 72).

¹⁴⁰ *rheuma, phono, thorax y quantum, pudor, tandem, tangens, limes, tibia*.

interpretación de estos poemas, por lo que éstos se convierten también en estímulo y garante para que el amor de Fedra por Hipólito no caiga en el olvido.

CAPÍTULO XV

EL MITO DE FEDRA EN LA NARRATIVA ALEMANA I (SIGLO XIX)

En este capítulo presentaré tres novelas alemanas que reescribieron el mito de Fedra en el siglo XIX: *Gabriele* (1819/20) de Johanna Schopenhauer, *Hippolyte* (1822) de Karl Baldamus y *Phädra* (1885) de Malwida von Meysenbug¹.

Advertiré que probablemente haya otras reescrituras del mito de Fedra en la narrativa alemana, aparte de las que se citan y estudian en los siguientes dos capítulos. Pero su identificación es sumamente difícil, debido a que en las adaptaciones noveladas, a menudo, el título de la obra y los nombres de sus personajes se ven alterados, de modo que en absoluto, o solo de forma alusiva e indirecta, apuntan al mito que recrean. Es éste precisamente uno de los rasgos característicos de las reescrituras narrativas del mito desde la misma Antigüedad clásica. Ahora bien, las siete obras que he podido localizar constituyen una muestra, si bien no exhaustiva, ciertamente significativa e ilustrativa del tratamiento del mito de Fedra en la novela y el relato alemanes.

XV.1. EL MITO DE FEDRA EN LA NARRATIVA

XV.1.1. SIGLOS II-XVII

Eurípides y Séneca, y, debemos pensar, también Sófocles y Licofrón, trataron la historia del amor no correspondido de Fedra en sendos dramas trágicos, y a través de los siglos y hasta la actualidad, es éste el género predominante entre las reescrituras del mito. Pero ya la misma Antigüedad clásica conocía también su tratamiento en prosa: El conflicto aparece por doquier en las novelas griegas de los siglos II-IV d. C.² y pervive

¹ La novela de von Meysenbug constituye el centro de mi trabajo de investigación tutelada (*Phädra de Malwida von Meysenbug: novela alemana del siglo XIX*, 2008, inédito). He publicado dos artículos acerca de ella: Emberger 2010; id. “La tradición clásica en la novela *Phädra* (1885) de Malwida von Meysenbug” (en prensa).

² A modo de ejemplo, podrían citarse: Jenofonte de Éfeso (*Efesíacas* II 3-10; III 2 ss.), Aquiles Tacio de Alejandría (*Leucipa* y *Clitofonte* 5, 11), Heliodoro de Emesa (*Etiópicas* I, 9-17). Cf. Tschiedel 1969, 35-38; Cristóbal López 1990, 113-117.

en las novelas bizantinas medievales³. En lengua latina hallamos un episodio basado en el mito de Fedra en las *Metamorfosis* (*El asno de oro*) de Apuleyo (*met.* X 2-12)⁴.

La historia tuvo varias recreaciones a lo largo de la Edad Media. Por ejemplo, parece haber influido en la historia de *La Castellana de Vergi* (s. XIII), que se nos ha conservado en numerosos manuscritos⁵. En el relato originario, el motivo principal era el del juramento quebrantado, mientras que el conflicto amoroso (la duquesa de Borgoña se enamora de un joven caballero, criado en casa de su marido) se hallaba subordinado a éste y tenía mera función introductoria.

En la novela *L'elegia di Madonna Fiametta* (1343/44) de Giovanni Boccaccio (1313-1375), la protagonista, Fiametta, en la que reconocemos a la amada del autor, Maria de Acquino, de la que se acaba de separar, narra su malogrado romance con un bello joven que acabó por abandonarla. El relato contiene múltiples alusiones a la tragedia de Fedra según sus versiones euripídea y senequiana⁶.

En el libro tercero de la novela caballeresca *Tirant lo Blanch* (escrita en torno a 1460, publicada póstumamente en 1490) del escritor valenciano Joanot Martorell (1413-1468) se narra la historia de un doncel, cuyo sugestivo nombre es Hipòlit, del que se enamora la emperatriz de Constantinopla. Ella consigue no solo que él corresponda a su amor, sino también que pueda trasladarse a su corte, para disfrutar de aquellos cómodos y fáciles encuentros amorosos con los que sueña la Fedra de Ovidio (*her.* IV 141 s.)⁷.

En la primera mitad del siglo XVI, Margarita de Valois, reina de Navarra (1492-1549) compuso un ramillete de cuentos titulado *Heptamerón* o *Historia de los romances afortunados*. Se trata de una colección de setenta y dos relatos, ambientados en una reunión de personas que han llegado a los Pirineos a tomar las aguas, y se ven aisladas y retenidas por el desbordamiento repentino del río Gave. En esa situación, que se prolonga durante ocho días, se cuentan las más diversas historias para disipar el aburrimiento. *La Narración LXX. De cómo la furiosa incontinencia de una duquesa fue*

³ Eumacio, Teodoro Pródromos, Nicetas Eugenio. Cf. Tschiedel 1969, 35, nota 61.

⁴ Para el relato de Apuleyo, cf. Cristóbal López 1976, 360-371; id. 1990, 114-116; Pociña 2008. Cf. también la Introducción general de esta tesis.

⁵ *La Chatelaine de Vergi*. Estudio morfológico-sintáctico y estilístico, edición crítica y traducción de M. Rolland Quintanilla, Madrid, Universidad, 1992.

⁶ Cf. Tschiedel 1969, 61-63; F. Bertini, "La Fedra di Seneca da Prudenzio a Boccaccio", en Pociña – López (eds.) 2008, pp. 287-300 (especialmente, 298-300). Boccaccio narra el mito de Fedra dentro del capítulo X (concretamente: X, 20-25) del libro primero de la colección *De casibus virorum illustrium libri novem*. El capítulo se titula "de Theseo, rege Athenarum" y su fuente principal es la *Vida de Teseo* de Plutarco. Para esa versión, que constituye la base y el modelo de las reescrituras de Hans Sachs, cf. el apartado II.3. de la presente tesis.

⁷ Para esta novela, cf. Tschiedel 1969, 70, quien advierte también el paralelo con la *Heroida* de Ovidio.

*la causa de su muerte y de la de dos amantes*⁸ es una recreación ligeramente modificada y ampliada del relato de la *Castellana de Vergi*.

Relatos afines se pueden encontrar también en la *Diana enamorada* de Gil Polo (1564)⁹ y en la *patraña nº 20* del *Patrañuelo* de Juan de Timoneda (1567), que sigue principalmente a Apuleyo¹⁰. Miguel de Cervantes trató el motivo en la primera de sus *Novelas ejemplares* (1613): *La Gitanilla*, que cuenta el episodio según Heliodoro en combinación con una leyenda jacobea (el milagro de Santo Domingo de la Calzada) y otros motivos del relato bíblico de José. Otra versión, insertada en la novela *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1616), es particularmente llamativa por cuanto la mujer que sin éxito requiere al joven se llama Hipólita, aunque también es llamada la “nueva egipcia”, en alusión al relato bíblico de José y la mujer de Putifar¹¹.

XV.1.2. SIGLOS XIX-XXI

El mito de Fedra e Hipólito conoció también un amplio tratamiento en prosa a lo largo del siglo XIX, en el que encontramos también tres novelas en lengua alemana. En 1819, Johanna Schopenhauer comenzó una trilogía titulada *Gabriele* que concluyó un año más tarde. En 1822, el escritor alemán Karl (Max) Baldamus compuso una novela titulada *Hippolyte*. Medio siglo más tarde, y en un intervalo de tan solo dieciocho años, vieron la luz cinco novelas en cuatro lenguas distintas: *La Jauría* (*La Curée*) del francés Émile Zola (1872)¹², *El Escándalo* de Pedro Antonio de Alarcón (1875), *Fædra* del danés Herman Bang (1883), la trilogía *Phädra* de Malwida von Meysenbug (1885) y *La nouvelle Phèdre* de Alexandre Weill (1889)¹³.

En el siglo XX se dispara la producción en prosa (novela y relato) con obras como *Heinrich Schön jun.* de Georg Hermann (1915); *Und sie rüttelte an der Kette* de Claire Pape (1915); *Le Supplice de Phèdre* de Henri Deberly (1926); *Thésée* de André

⁸ Margarita de Valois, Reina de Navarra, *Narración LXX. De cómo la furiosa incontinencia de una duquesa fue la causa de su muerte y de la de dos amantes*, en id., *El Heptamerón* (1559). Edición crítica y traducción de M. Rolland Quintanilla, con 86 ilustraciones de Munoa, Barcelona, Ediciones Marte, 1971, pp. 480-501.

⁹ Cf. Cristóbal López 1990, 118-120. El autor apunta una serie de paralelos significativos entre el relato de Polo y las *Etiópicas* de Heliodoro.

¹⁰ La versión de De Timoneda presenta incluso paralelos literales con las *Metamorfosis*, si bien se ha abreviado el argumento y se dan nombres propios a los personajes. Cf. Cristóbal López 1990, 120 s.

¹¹ Cf. Cristóbal López 1990, 121 s.

¹² En 1881, Zola trató el mismo tema en la tragedia *Renée*.

¹³ Para una breve comparación de la novela de von Meysenbug con las de Zola, de Alarcón y Bang, con las que presenta llamativos paralelos, cf. Emberger 2010, 22 e id., “La tradición clásica en la novela *Phädra* (1885) de Malwida von Meysenbug” (en prensa).

Gide (1946)¹⁴; *Der Sarkophag der Phädra* de Wolfgang Koeppen (1950), *El mal amor* de María Luz Regás (1953); *Fedra entre los vascos* de César Miró (1962)¹⁵; *The Bull from the Sea* de Mary Renault (1962)¹⁶; *Fedra* de Manuel García Viñó (1975); *Los secretos retozos de Fedra, la niña vieja* de Germán Uribe (1981); *Phaedra: A Novel of Ancient Athens* de June Rachuy Brindel (1985); *La sombra en el espejo* de Emilia Macaya (1986)¹⁷; *Elogio de la madrastra* de Mario Vargas Llosa (1988); *Estío* de Inés Arredondo (1988); *La luminosa. Genealogía di Fedra* de Nadie Fusini (1990)¹⁸; *Fedra se ne va* de Lara Cardella (1993)¹⁹; *Fedra, men Fedra* de Irmelin Munch (1994) y *Fedra, il collezionista e Piero Marussig* de Fabio Cescutti (2006).

Entre las primeras reescrituras del siglo XXI hallamos también una en lengua alemana: *Und ich weiß nicht mehr die Nacht* de Michael Roes (2008).

XV.2. JOHANNA SCHOPENHAUER: *GABRIELE* (1819/20)

XV.2.1. VIDA Y OBRA DE JOHANNA SCHOPENHAUER

Johanna Henriette nació el 9 de junio de 1766 en Danzig, hija del comerciante y senador Heinrich Trosiener y su esposa Elisabeth²⁰. Recibió una cuidada educación y alcanzó un dominio perfecto del polaco, el inglés y el francés. Entre sus lecturas destacan las obras contemporáneas, especialmente del Clasicismo alemán.

En 1784, Johanna se casó con el rico e influyente comerciante Heinrich Floris Schopenhauer, diecinueve años mayor que ella. El matrimonio tuvo dos hijos: Arthur (1788-1860) y Luise Adelheid, “Adele” (1797-1849). En 1793, la familia se trasladó a Hamburgo. Entre 1787 y 1805, los Schopenhauer realizaron dos largos viajes por el centro y noroeste de Europa y otro por diferentes ciudades de Alemania. En 1805, Heinrich murió en circunstancias aún no aclaradas, probablemente se suicidó.

Johanna, viuda a la edad de treintainueve años y provista de una cuantiosa herencia, en otoño de 1806 se instaló en Weimar. Acostumbrada desde su infancia a

¹⁴ La historia de Fedra aparece en el último capítulo de esta autobiografía ficticia. Ahora es el propio Thésée quien, en retrospectiva y trascurrido cierto tiempo, refiere lo sucedido. Cf. Tschiedel 1969, 85 s.

¹⁵ Cf. A. López, “De la tragedia clásica a la novela moderna: *Fedra entre los vascos* de César Miró (1962)”, en Pociña – López (eds.) 2008, pp. 487-501.

¹⁶ Cf. Rubino 2008, 76-79.

¹⁷ Cf. J. V. Bañuls – P. Crespo, “La sombra de Fedra en El espejo de Emilia Macaya (1986)”, en Pociña – López (eds.) 2008, pp. 563-589.

¹⁸ Cf. Rubino 2008, 81-83.

¹⁹ Cf. Rubino 2008, 83-87.

²⁰ Para la vida y obra de Schopenhauer, cf. Kummer 1891; Koranyi 1985.

tratar con célebres e importantes personalidades y consumada anfitriona gracias a su estilo de vida en Hamburgo, Schopenhauer tardó apenas unas pocas semanas en rodearse de los mejores y más famosos escritores, pintores, músicos e intelectuales de la época. Su salón literario se celebró dos veces por semana y pronto se convirtió en una institución fija de gran renombre. Asistieron tanto hombres como mujeres e incluso algunos miembros de la aristocracia. El más ilustre de sus invitados, Johann Wolfgang von Goethe, le profesó una sentida y verdadera amistad a Schopenhauer y acudió con asiduidad y regularidad a las reuniones en su casa, en las que mostró un buen humor poco frecuente en él.

En Weimar, Schopenhauer comenzó también su actividad literaria. En 1807 tradujo un artículo del inglés al alemán para la revista *Journal des Luxus und der Moden*, en la que publicó también una crítica del arte propia. En 1808 escribió la biografía del crítico del arte y bibliotecario Carl Ludwig Fernow (1763-1808), que había sido amigo íntimo de Schopenhauer²¹. Ésta su primera publicación literaria fue acogida con gran entusiasmo por parte del público y la crítica. Animada por el éxito, Schopenhauer compuso dos relatos de viajes de gran valor histórico y cultural: *Erinnerungen von einer Reise in den Jahren 1803, 1804 und 1805 (Recuerdos de un viaje durante los años 1803, 1804 y 1805; 1813-17)*²² y *Reise durch das südliche Frankreich (Viaje por el sur de Francia, 1817)*²³.

En 1814 se produjo la ruptura definitiva de Schopenhauer con su hijo Arthur, cuya relación desde siempre había sido tensa y conflictiva. Entre las razones para la ruptura se deben citar cuestiones económicas (él acusó a su madre de derrochar su herencia), familiares (Arthur desaprobó la relación de su madre con Friedrich von Gerstenbergk)²⁴, ético-morales y filosóficas (abrazaban y defendían ideales e ideas completamente distintos y opuestos). Probablemente, también tuvieron que ver el poco respeto de Johanna por el trabajo y los escritos de su hijo, y el escaso interés público que éste logró despertar frente al éxito fulminante y universal de su madre.

²¹ *Carl Ludwig Fernow's Leben*, Tubinga, Cotta, 1810.

²² Primera edición: Rudolstadt, Hof-, Buch- und Kunsthandlung, 1813-1817 (3 volúmenes). Segunda edición ampliada y mejorada: *Reise durch England und Schottland*, Leipzig, Brockhaus, 1818.

²³ Primera edición: Rudolstadt, Hof-, Buch- und Kunsthandlung. Segunda edición ampliada y mejorada: *Reise von Paris durch das südliche Frankreich bis Chamony*, Leipzig, Brockhaus, 1824.

²⁴ En 1810, el jurista y escritor Friedrich (Müller) von Gerstenbergk (1780-1838) fue trasladado a Weimar donde alquiló un apartamento de Johanna Schopenhauer. Su amistad se intensificó rápidamente y en 1813, von Gerstenbergk se mudó a la vivienda de Johanna. Cf. también XIV.2. de esta tesis.

En 1818, Johanna Schopenhauer publicó una colección de relatos²⁵ y en 1819 inició su primera novela, la trilogía *Gabriele*, articulada en tres volúmenes²⁶. Nada más editarse la primera parte, Schopenhauer perdió aproximadamente tres cuartos de sus bienes por la bancarrota de la casa comercial L. A. Muhl de Danzig. Rechazó la ayuda que le ofrecía su hijo, y aceptó el reto de ganarse el sustento por medio de sus propios escritos. Durante los siguientes años publicó gran número de artículos, múltiples relatos²⁷, varios relatos de viajes²⁸ y algunas críticas del arte²⁹, junto con cuatro largas novelas: *Gabriele* (1819/20), *Die Tante* (*La tía*, 1823)³⁰, *Sidonia* (1827)³¹ y *Richard Wood* (1837)³². Entre 1829 y 1837 vivió en Bonn y sus alrededores. Entre 1830 y 1831 publicó una edición de sus obras completas en las prestigiosas casas editoriales de Brockhaus y Sauerländer³³. En 1837, Schopenhauer se trasladó a Jena donde murió el 16 de abril de 1838. Su autobiografía quedó inconclusa y fue publicada por su hija junto a otras piezas de su legado³⁴. Johanna Schopenhauer, cuya persona y obra gozaron de gran éxito y fama mientras vivía, no pudo mantener el favor del público pasada la primera mitad del s. XIX, de modo que actualmente apenas es recordada como la madre de un gran filósofo.

XV.2.2. GABRIELE (1819/20) DE JOHANNA SCHOPENHAUER

Gabriele fue la primera y la más aclamada de las novelas de Schopenhauer. La obra fue muy bien acogida por el público y la crítica, obteniendo un gran éxito inmediato que pudo mantener durante unos treinta años y del que se beneficiaron los demás escritos de la autora³⁵.

Con *Gabriele*, Schopenhauer inició un género novelesco nuevo, el llamado “Entsagungsroman” (novela de renuncia), al que también pertenecían sus demás

²⁵ *Novellen, fremd und eigen*, Rudolstadt, Hof-, Buch- und Kunsthandlung, 1816.

²⁶ *Gabriele*, Leipzig, Brockhaus, 1819 (primera parte), 1820 (partes II y III). Reeditada en 1826 y en los volúmenes 7-9 de sus *Sämmtliche Schriften* (1830). La edición consultada es: Múnich, dtv, 1985, cuyo texto está tomado de las *Sämmtliche Schriften*.

²⁷ *Erzählungen*, 1825–1828 (8 volúmenes); *Novellen*, 1830 (2 volúmenes); *Neue Novellen*, 1836. Todas se publicaron en Fráncfort/Meno.

²⁸ *Ausflucht an den Rhein und dessen nächste Umgebungen im Sommer des ersten friedlichen Jahres*, Leipzig, 1818; *Ausflug an den Niederrhein*, Leipzig, 1831 (2 vol.); *Die Reise nach Italien*, Fráncfort/M., 1836.

²⁹ *Johann van Eyck und seine Nachfolger*, Fráncfort/Meno, 1822 (2 volúmenes).

³⁰ *Die Tante*, Fráncfort/Meno, Wilmans, 1823 (2 volúmenes).

³¹ *Sidonia*, Fráncfort/Meno, Wilmans, 1827 (3 volúmenes).

³² *Richard Wood*, Leipzig, Brockhaus, 1837.

³³ *Sämmtliche Schriften*, Leipzig (Brockhaus) y Fráncfort/Meno (Sauerländer), 1830 (24 volúmenes).

³⁴ *Johanna Schopenhauer's Nachlaß*, Braunschweig, Westermann, 1839.

³⁵ Una de las críticas más importantes de la obra fue la de J. W. von Goethe: “Gabriele von Johanna Schopenhauer”, en *Über Kunst und Alterthum in den Rhein und Mayn Gegenden* 4 (1823), pp. 65-72.

novelas. Schopenhauer se aleja de la tónica general de las novelas femeninas de la época, cuyas heroínas se distinguen por su espíritu rebelde y rompedor y no paran de oponerse a su destino para finalmente alcanzar el anhelado final feliz. Las mujeres de Schopenhauer, en cambio, se rigen aún por el código ético-moral y de comportamiento tradicional. Renunciando valiente y conscientemente a sus propios sueños e ideales y ocultando sus verdaderos sentimientos, se someten sin resistencia a los deseos y órdenes de sus padres y sus maridos. Sobrellevan con entereza y orgullo un matrimonio concertado, apoyándose en la compañía y ayuda de amigos y familiares, en el recuerdo del hombre al que aman y en la esperanza de una mejor existencia en el Más Allá.

Schopenhauer no critica ni trata de cambiar las condiciones de vida de sus heroínas, sino que ensalza su ejemplar comportamiento, a la vez que presta particular atención a su evolución intelectual y sentimental. Sus protagonistas alcanzan una elevada formación cultural y académica y una profundidad e intensidad excepcionales de sus sentimientos amistosos y amorosos.

La autora pretende un desarrollo argumental lo más verosímil posible y busca también la caracterización realista de sus personajes, que describe con mucho cuidado y detalle. Junto al argumento principal se insertan numerosos argumentos secundarios, referentes a las agitadas biografías de las personas con las que se va encontrando la protagonista. Prácticamente todos los personajes han sufrido o sufren a causa de alguna desgracia, generalmente amorosa, que afrontan con decisión y firmeza, sin perder nunca la esperanza. Lengua y estilo siguen a los grandes escritores clásicos alemanes, la exposición es larga y recalcada.

La novela *Gabriele*, en cuanto que recrea la biografía de su protagonista con especial atención a su desarrollo intelectual y emocional, se ajusta también al género de la “novela de formación” (*Bildungsroman*)³⁶. Características de ese género son también la división tripartita del argumento y la larga extensión temporal del mismo, la inclusión de elementos autobiográficos³⁷ y la intención y finalidad didácticas.

Schopenhauer tenía unos conocimientos amplios y profundos de la Antigüedad clásica, aunque sabemos que se negó a aprender griego, que le parecía demasiado culto para una mujer. Estaba familiarizada con la mitología y el teatro griegos; con Fernow

³⁶ Para la novela de formación, cf. Selbmann 1994; Hernández – Maldonado 2003, 85-87.

³⁷ Detectamos elementos autobiográficos en las experiencias, vivencias, pensamientos y sentimientos de Gabriele y de otros personajes de la novela. Sabemos que en torno a 1780, Schopenhauer vivió un amor desgraciado cuyos pormenores se desconocen. Después aceptó un matrimonio de conveniencia con un hombre mucho mayor que ella. Más tarde tuvo un romance con un hombre más joven que ella.

estudió el arte clásico y aprendió italiano. En *Gabriele*, al igual que en sus demás novelas, la Tradición Clásica no constituye el argumento principal, aunque aparece por doquier en forma de expresiones y alusiones, en las piezas teatrales que son leídas o representadas y en los cuadros que son contemplados o pintados. Apuntaré que Gabriele es comparada con la Penélope de Homero y la Verginia de Tito Livio (cf. *Ab urbe condita* III 44-58). Parte del argumento y el nombre de uno de sus personajes principales establecen una relación directa con el mito de Fedra.

XV.2.2. LA TRILOGÍA *GABRIELE* DE JOHANNA SCHOPENHAUER

La trilogía narra la vida de una joven aristócrata alemana, llamada Gabriele von Aarheim. Nació y se crió en el castillo familiar, situado en un angosto valle junto al río Rin. A la edad de dieciséis años pierde a su madre y es enviada a casa de su tía que vive en una gran ciudad. Pronto se enamora de Ottokar, un bello y simpático conde, unos doce años mayor que ella, huésped de la misma casa. Aunque ni su tía ni su prima Aurelia consiguen la confianza y el cariño de Gabriele, ésta encuentra a verdaderos y buenos amigos. El pintor “Signore Ernesto” se convierte en su mentor y segundo padre. La señora von Willnangen, viuda del que había sido el amor de su vida de la madre de Gabriele, y su hija Auguste serán para Gabriele una segunda madre y la hermana que nunca tuvo. Durante unos cuatro meses, la joven completa y perfecciona su formación académica y cultural y adquiere una competencia social excepcional y sorprendente. Cuando se anuncia el compromiso de Ottokar con Aurelia, Gabriele le confiesa su amor y descubre que es correspondida. Pero no pueden cambiar su destino, de modo que Ottokar se casa con Aurelia y se muda a Italia. Gabriele se traslada a la casa de las señoras von Willnangen, con las que pasa el verano en un balneario en los Alpes. Allí conoce también a Moritz von Aarheim, un primo de su padre. A la edad de unos cincuenta años y soltero, es una persona tan ridícula como desagradable, tanto en su aspecto físico como en su carácter y comportamiento.

Mientras tanto, el padre de Gabriele, obsesionado desde hace años con la alquimia, en uno de sus experimentos, provoca un incendio en el castillo. Al ver destruido su sueño de dar con la piedra filosofal, manda llamar a Gabriele, resuelto a matarla y suicidarse después. Pero la llegada inesperada de Moritz le ofrece una salida nueva que no había contemplado previamente: casará a su hija con quien heredará el castillo. Lo único que le pide a Moritz es la promesa de no reconstruir la parte destruida del castillo, pues teme que su secreto pueda ser encontrado entre las ruinas. Gabriele,

más por respeto y sentido del deber que por amor, no se opone a los deseos de su progenitor. La primera parte termina con su boda con Moritz. Su padre se suicida inmediatamente después de la ceremonia.

Gabriele vive los siguientes tres años en el castillo, ocupándose en la administración de la finca y sus tierras. Apenas tiene contactos sociales y ve muy poco a su marido que se ausenta en largas excursiones y viajes. Su nueva relación parece desconcertarlo no menos que a Gabriele, de la que no exige ningún tipo de intimidades. Más tarde, Moritz desea lucirse con su joven y bella esposa y opta por una vida social intensa y variada, llena de viajes, estancias en balnearios, fiestas y eventos culturales. Gabriele acepta sumisa y resignada su destino y vive sin sufrimiento ni alegrías. Recuerda siempre su amor por Ottokar y cree en el feliz reencuentro con él, si no fuera posible en este mundo, sin duda, lo será en el venidero.

En el séptimo año de su matrimonio, Gabriele conoce en casa de su tía a un joven conde húngaro, llamado Hippolit, de unos veinte años y extremadamente bello. Gabriele se propone salvar a Hippolit, reconduciendo y enderezando su carácter, que se había corrompido a causa de una serie de circunstancias y contactos desafortunados. Apenas cuatro años mayor que él, asume el papel de madre y preceptora del conde. Éste se convierte en huésped permanente de su casa y en el mejor amigo de Moritz. Cuando el joven le confiesa su amor, Gabriele recibe la noticia con una mezcla de espanto, compasión y agradable sorpresa y le pide que oculte y reprima sus sentimientos.

La tercera parte comienza con el regreso de Gabriele y Moritz a su castillo. Los acompaña Hippolit que, pasados algunos meses, aborda nuevamente a su amada, insinuando que se suicidará si no puede conseguirla. Ella le recomienda un largo viaje, para completar su formación y enfriar su pasión. En Italia, Hippolit conoce a Ernesto y Ottokar. Éste vive en Roma, dedicado por completo a su trabajo y a la educación de su único hijo. Hace tiempo que se separó de su esposa y sigue fuertemente enamorado de Gabriele, aunque no han vuelto a tener contacto después de su compromiso con Aurelia. En casa de Ottokar, Hippolit compone un poema en honor a su amada³⁸.

Al año, Hippolit vuelve a encontrarse con Gabriele. La separación no ha surtido el efecto deseado, pues él sigue amándola y también Gabriele debe reconocer que lo que siente por él es más que mera amistad o cariño maternal. Cuando cree que Hippolit se va a casar con otra joven, cae gravemente enferma. Aunque Hippolit le asegura que no

³⁸ El poema, al igual que los demás poemas que se incluyen en la novela, es de Friedrich von Gerstenbergk. En 1826 fue adaptado en forma de *Lied* por Franz Schubert. Cf. XIV.2. de esta tesis.

ama a Ida ni va a casarse con ella, Gabriele no consigue recuperarse. Consciente de su cercana muerte, le descubre su amor. Mientras tanto, llega al castillo Ottokar para anunciar la muerte de Moritz, que había estado de viaje por Italia. Encuentra a su amada en el salón del castillo, recostada en un sillón, abrazada a Hippolit, muerta.

MOTIVOS DEL MITO DE FEDRA

La novela *Gabriele* todavía no ha sido reconocida ni identificada como reescritura del mito de Fedra. Incluso autores que citan el poema *Hippolits Lied*³⁹ no indican que también la novela, en la que éste se publicó, recrea, a su vez, el mito en cuestión. A falta de un estudio detallado, me limitaré a apuntar los paralelos, omisiones y añadidos que presenta la novela en comparación con otras versiones del mito de Fedra:

Paralelos: Al igual que el matrimonio de Fedra con Teseo, el enlace de Gabriele con Moritz es una especie de añadido o garantía de un acuerdo entre dos varones. Deucalión casa a su hermana con el rey de Atenas para asegurar una alianza político-militar⁴⁰, Moritz recibe la mano de Gabriele a cambio de su promesa de no reconstruir el ala destruida del castillo.

Como en Ovidio y Séneca, el amor de Gabriele se debe a las particulares circunstancias de su matrimonio, pues vive con un hombre mucho mayor que ella, al que no ama y el que poco se preocupa de sus necesidades. A ello se unen la juventud y la belleza de Hippolit, su carácter que se va formando al gusto de Gabriele y sus fuertes sentimientos que en absoluto trata de disimular. Los intentos de Gabriele de controlar y ocultar su pasión recuerdan a las Fedras de Eurípides, Racine y Marbach. En estos autores encontramos también el motivo de la grave enfermedad que le provoca su lucha interior y que en esta versión causa la muerte de la protagonista. Los celos que sufre cuando cree que tiene una rival están inspirados en Racine.

El motivo del amor correspondido es característico de todas las versiones alemanas del siglo XIX y de las primeras novelas del s. XX. A diferencia de las demás versiones, en la novela de Schopenhauer el amor surge primero por parte del joven, que se declara dos veces antes de que ella tome consciencia de sus sentimientos.

Omisiones: De los nombres originarios de los personajes, Schopenhauer conserva únicamente el de Hipólito, que viene a ser la única referencia explícita al mito

³⁹ Reid – Rohmann 1993; Abenstein 2008.

⁴⁰ Cf. Diodoro Sículo (IV 62,1) y Apolodoro (*bibl.* III 1, 2; *epit.* I 17).

de Fedra. En esta versión falta la relación de parentesco entre la mujer y el joven, pues Hippolit no es el hijo de Moritz, sino su mejor, y acaso único, amigo. Gabriele no es su madrastra, pero se ha auto-declarado como maestra y segunda madre del huérfano. Faltan la misoginia, la calumnia, el enfrentamiento entre el marido y el joven, el castigo o la maldición del joven, su accidente y su muerte. Gabriele muere una hora después de su declaración, probablemente a causa de su debilidad y larga enfermedad.

Añadidos: El añadido más importante y más llamativo de Schopenhauer al mito de Fedra es la figura de Ottokar. En las demás versiones, Fedra ama a su marido o no ama a ningún hombre cuando se enamora de Hipólito. Que quiera desde hace tiempo a otro hombre distinto de su esposo, viviendo más o menos feliz con su pasión y teniendo la consciencia tranquila, probablemente sea un caso único en su mito. Para Gabriele, su amor por Hippolit constituye no tanto una falta de lealtad hacia su marido cuanto hacia Ottokar y sus propios sentimientos. Con sorpresa y espanto descubre que sus sentimientos por Ottokar no son más que una fuerte admiración y veneración algo infantiles y que bien poco tienen que ver con la pasión que le despierta Hippolit. De este modo, Schopenhauer concibe un final inaudito, extraño y chocante para su novela, que ya nada tiene que ver con los esquemas románticos tradicionales, a la vez que introduce una interesante modificación en el mito de Fedra.

Schopenhauer invierte también la relación entre la declaración y la muerte de la mujer. Mientras que Fedra suele concebir el suicidio después de su declaración, en esta novela se declara precisamente porque sabe que va a morir. Como sucede también en algunas otras versiones del mito, el marido muere al final, aunque en Schopenhauer no se establece una relación directa entre su muerte y la pasión adúltera de su mujer.

XV.3. KARL (MAX) BALDAMUS: *HIPPOLYTE* (1822)

En 1822, el jurista, periodista, escritor y poeta Karl (Max)⁴¹ Baldamus (1784, Roßla-1852, Viena)⁴² publicó la novela *Hippolyte*. A pesar de mis esfuerzos no he podido localizar la obra, ni siquiera averiguar los detalles más básicos de su contenido, por lo que mi presentación ha de limitarse a unas observaciones generales acerca de su obra literaria.

⁴¹ Baldamus adopta el nombre de Max cuando se convierte al Catolicismo (1825). Apenas nueve años más tarde, vuelve al Protestantismo (1834).

⁴² Para Baldamus, cf. von L. 1875; Raimund 1988.

Aunque su actividad escritora abarcó solo dos décadas (1815-1835, sobre todo), la obra literaria de Baldamus sorprende por sus dimensiones y la rapidez de su trabajo, las cuales, debemos pensar, no iban en detrimento de su calidad literaria: “Fue un hombre talentoso, y sus escritos, aunque actualmente caídos en el olvido, son de los mejores de su época”⁴³. En su obra se combinan elementos del Clasicismo (preocupación por la forma) con otros del Romanticismo (concepción del amor), a la vez que se anticipan algunos motivos de la Joven Alemania (compromiso socio-político). Sus poemas líricos, aunque esencialmente románticos, llevan también una importante carga política (nacionalista), y ocasionalmente religiosa⁴⁴. Conservamos cuatro novelas de este autor: *Oskar und Theone* (1815), *Hippolyte* (1822)⁴⁵, *Liebe und Tod* (*Amor y muerte*, 1826) y *Wahnsinn und Liebe* (*Locura y amor*, 1826). También en sus novelas, Baldamus entremezcla argumentos románticos con otros de la Joven Alemania, pues aunque el tema principal es siempre el amor, al mismo tiempo se tratan también cuestiones y problemas socio-políticos contemporáneos.

XV.4. MALWIDA VON MEYSENBURG: *PHÄDRA* (1885)

XV.4.1. VIDA Y OBRA DE MALWIDA VON MEYSENBURG

Amalie Malwida Wilhelmina Tamina von Meysenbug nació el 28 de octubre de 1816 en Cassel (Hesse), novena de diez hermanos. Su padre, Carl Philipp Rivalier (1779-1847), amigo y confidente del príncipe Guillermo II de Hesse, pronto se convirtió en uno de los más importantes ministros del pequeño Estado, y en 1825, el príncipe le concedió el título nobiliario de “von Meysenbug”.

*1816-1852 (Memoiren I)*⁴⁶: Tras una infancia feliz y despreocupada, la revolución de julio de 1830, que pronto alcanzó también la ciudad de Cassel, supuso el primer gran golpe en la vida de nuestra autora. Una vez aplacada la revolución y calmado su pueblo, el príncipe Guillermo II abandonó el país, dejándolo en manos de su

⁴³ von L. 1875, 780 s.

⁴⁴ Las colecciones líricas de Baldamus son: *Eranen* (Luneburgo, 1815); *Zeitgenossen. Sammlung von Sinngedichten* (Hamburgo, 1818); *Oenotheren. Ein deutscher Liederkrantz* (Luneburgo, 1821); *Klänge nach oben. Ein christlicher Liederkrantz* (Viena, 1828).

⁴⁵ La obra es citada por von L. 1875 y Raimund 1988. Parece que fue escrita en Hamburgo y en lengua alemana, a pesar del título francés.

⁴⁶ Malwida von Meysenbug relata las primeras cinco décadas de su vida en su autobiografía *Memoiren einer Idealistin* (1876, tres volúmenes). Mucha información autobiográfica se encuentra también en las obras *Stimmungsbilder aus dem Vermächtniß einer alten Frau* (1879) y *Der Lebensabend einer Idealistin. Nachtrag zu den Memoiren einer Idealistin* (1898). De las biografías acerca de von Meysenbug destacaré: Schleicher 1916; Meyer-Hepner 1948; le Rider 2005.

hijo, para iniciar un vagar inquieto en el que le tuvieron que acompañar el siempre fiel Rivalier y la familia de éste. Para von Meysenbug, fueron años de continuas mudanzas y desplazamientos hasta que en 1834 ó 35, se instaló con su madre y su hermana menor en Detmold, una pequeña ciudad en el centro de Alemania.

Allí, en 1844, von Meysenbug conoció a Theodor Althaus (1822-1852)⁴⁷. Junto al joven y ferviente teólogo y filósofo, convencida de la libertad individual y confiada en su relación sentimental, von Meysenbug iba modificando y formando sus ideas e ideales socio-políticos (socialismo, democracia, emancipación de la mujer y de las clases bajas), ético-morales (libertad del individuo, amor por el prójimo) y religioso-ideológicos (Iglesia libre), a la vez que se desvinculó de su familia⁴⁸.

El año siguiente, la vida de von Meysenbug se agitó tanto por fuera (revolución de 1848, escasez de dinero, estrecheces materiales) como por dentro (conflictos familiares, ruptura con Theodor, continuas y graves enfermedades). Pasó el verano de 1849 en el balneario belga de Ostende donde compuso su primera gran obra literaria: *Reise nach Ostende (Viaje a Ostende)*. A su regreso, von Meysenbug decidió independizarse y en octubre de 1850 ingresó en la Universidad para mujeres en Hamburgo⁴⁹. Durante toda su vida, von Meysenbug trató de satisfacer sus fuertes ansias de saber y aprender y como a su inquietud y afán de saber se unieron unas extraordinarias dotes intelectuales, pudo seguir aprendiendo y trabajando hasta los últimos días de su larga existencia.

Entretanto, Theodor Althaus, que había sido encarcelado a causa de uno de sus polémicos artículos, salió de la cárcel debido a su precaria salud y consiguió una plaza de profesor en Hamburgo. En su reencuentro (finales de 1850), von Meysenbug descubrió que todavía le amaba. Al poco tiempo, Althaus tuvo que abandonar la ciudad, que le negó el permiso de residencia. Enfermó de leucemia y murió el 2 de abril de 1852. Pocas semanas después tuvo que cerrar la Universidad para mujeres debido a la

⁴⁷ Para Theodor Althaus, cf. *Memoiren I*, cap. 13-20 (en *Gesammelte Werke* 1922: vol. 1, p. 73-259); Wegele 1927; Piorreck 1932, 22-42; Carr 1969, 130 s.; G. Tietz, "Das Paradies der Jugend", en id. (ed.) 1985, pp. 19-42 (especialmente, 38-42).

⁴⁸ Cf. Wegele 1927, 50-190.

⁴⁹ Se trata de una institución pionera, inaugurada en 1850 por Emilie Wüstenfeld y Bertha Traun y dirigida por Karl y Johanna Fröbel, cuyo objetivo fue la emancipación e independencia socio-políticas, intelectuales y económicas de la mujer. Se contrataron profesores de gran renombre para las alumnas que eran de todas las edades y clases sociales. Von Meysenbug colaboró en la dirección del internado. Cf. S. Hering-Zalfen, "Die Hamburger Jahre", en Tietz (ed.) 1985, pp. 57-70. Para la educación de von Meysenbug, cf. K.-H. Nickel, "Georg Lobe (1793-1857) als Hauslehrer Malwida von Meysenbugs", *Jahrbuch der Malwida von Meysenbug-Gesellschaft* 6 (1998), pp. 133-146.

presión social. Von Meysenbug se instaló temporalmente en Berlín, hasta que a finales de mayo emprendió el camino al exilio en Inglaterra⁵⁰.

*1852-1856 (Memoiren II)*⁵¹: Al poco tiempo de su llegada, en Londres von Meysenbug conoció al revolucionario ruso Alejandro Herzen (1812-1870)⁵². Rápidamente surgió una sincera e intensa amistad entre ellos, por lo que Herzen le encomendó la educación de sus dos hijas. Mientras von Meysenbug se hizo cargo del cuidado y la instrucción de Natalia y Olga, Herzen compartió con ella sus reflexiones y postulados socio-políticos y cultural-artísticos. Debido al gran amor que sintió por Olga y el buen entendimiento con Herzen⁵³, en otoño de 1853 von Meysenbug se trasladó a casa de los Herzen, donde vivirá hasta mayo de 1856. Estudió ruso para revisar los escritos de su amigo y traducir sus obras, escritas en ruso, a la lengua materna común (alemán). En medio de su idilio, en abril de 1856, llegó el matrimonio Ogarev a casa de los Herzen⁵⁴. Al poco tiempo, y a causa de sus diferencias con Natalia Ogarev, que pronto se convirtió en amante de Herzen⁵⁵, von Meysenbug abandonó la casa.

1856-1862 (Memoiren III): Von Meysenbug logró mantenerse impartiendo clases de alemán, traduciendo las obras de Herzen y escribiendo artículos para diferentes periódicos y revistas ingleses y alemanes. Tras el invierno de 1859/60 (que von Meysenbug pasó en París, entonces centro cultural de Europa) se produjo un nuevo acercamiento entre von Meysenbug y Herzen. Olga tenía ya nueve años y expresó abiertamente su aversión contra la amante de su padre, por lo que von Meysenbug la invitó a pasar con ella el invierno de 1860/61 en París. A partir de ese momento, Olga se quedaría junto a von Meysenbug, dándole a conocer todas las facetas de la siempre

⁵⁰ A causa de sus contactos con algunos líderes democráticos, von Meysenbug estaba en el punto de mira de las fuerzas de la Restauración.

⁵¹ De sus años en Londres, von Meysenbug nos habla en la segunda parte de sus *Memoiren*. Para su exilio en Inglaterra, cf. también Lattek 1985; R. Stummann-Bowert, "Die politischen und sozialen Erfahrungen Malwida von Meysenbugs in England (1852-1862)", *Jahrbuch der Malwida von Meysenbug-Gesellschaft* 4 (1996), pp. 34-49.

⁵² Para Herzen en Londres, cf. *Memoiren II*, capítulos 3-8, *Memoiren III*, cap. 1 s. y 4-8 (*Gesammelte Werke* 1922: vol. 1, pp. 300-475 y vol. 2, pp. 5-91 y 108-202). Cf. también *Stimmungsbilder*, pp. 326-437 (la vida de Herzen con anterioridad a su estancia en Londres y los años posteriores a la convivencia con von Meysenbug). Para Herzen, cf. también Carr 1969; Lattek 1985, 93-98.

⁵³ Lattek 1985, 108, nota 68 y H. Völkerling ("Malwida von Meysenbug und Alexander Herzen im Spiegel der Briefe an die Familie", *Jahrbuch der Malwida von Meysenbug-Gesellschaft* 5 (1998), pp. 50-61, aquí especialmente, p. 61) defienden que von Meysenbug se sentía fuertemente atraída por Herzen y que muy probablemente albergara la esperanza de contraer matrimonio con él. No obstante, faltan datos concretos que así lo confirmen.

⁵⁴ Para la relación de Herzen con el matrimonio Ogarev, y el romance y los tres hijos de Natalia Ogarev y Herzen, cf. Carr 1969, 168-196, 224-247 y 298-331.

⁵⁵ Parece que von Meysenbug tardó varios años en darse cuenta de que Herzen y Natalia eran amantes y de que Herzen era el padre de los hijos de Natalia Ogarev. Encontramos su primera alusión a este hecho en una carta a Herzen, fechada en julio de 1865. Cf. Teuchert 1990, 53.

agridulce maternidad. En 1862, von Meysenbug se trasladó definitivamente a París, donde entabló una fuerte amistad con Richard Wagner. Por medio del gran compositor, la autora entró en contacto y se familiarizó con la teoría filosófica de Arthur Schopenhauer, que abrazaría durante el resto de su vida⁵⁶.

Llegada a este punto, von Meysenbug dio por terminado el recorrido por su propia vida, puesto que lo que ella consideraba como de mayor interés para su público (los acontecimientos históricos y socio-políticos), a partir de 1862, apenas ya no repercutió en la vida de quien se dedicaba casi por completo a la educación de Olga⁵⁷. En marzo de 1873, Olga se casó con el historiador francés Gabriel Monod. A pesar de que celebró y compartió su felicidad, von Meysenbug no pudo por menos de dolerse de su nueva soledad.

Después de un intento fallido de instalarse en Bayreuth (verano de 1873), se mudó a Italia⁵⁸. Debido a su naturaleza débil y enfermiza, durante los inviernos se vio obligada a buscar el cálido clima mediterráneo, mientras que aprovechó los veranos para visitar a sus familiares y amigos que vivían diseminados por Alemania y Francia, sobre todo⁵⁹. De las muchas relaciones personales de von Meysenbug se deben destacar, por la importancia que tenía su contacto para la vida y obra de ambas partes, sus amistades con Richard Wagner (1813-1883)⁶⁰, Friedrich Nietzsche (1844-1900)⁶¹, Alexander von Warsberg (1836-1889)⁶² y Romain Rolland (1866-1944)⁶³.

⁵⁶ Para la filosofía de Schopenhauer y su importancia en la ideología personal de von Meysenbug, cf. Piorreck 1932. Según Piorreck, en el pensamiento y la obra de von Meysenbug se encuentran y se entrecruzan muchas de las corrientes ideológicas del siglo XIX: Racionalismo; Materialismo; Schopenhauer; la filosofía india. Apunta la autora que von Meysenbug no redactó tratados filosóficos, sino que insertó sus pensamientos y postulados en sus obras literarias (así también en *Phädra*), consiguiendo no solo una interesante síntesis de varias corrientes filosóficas, sino también una comunicación atractiva y asequible para el gran público.

⁵⁷ Cf. el final de *Memoiren III* (*Gesammelte Werke* 1922: vol. 2, pp. 201 s.).

⁵⁸ En 1877, von Meysenbug se mudó definitivamente a Roma, donde residió en la Via Polveriera N° 3.

⁵⁹ Para los continuos viajes y desplazamientos de von Meysenbug, cf. Schleicher 1916, 272-274.

⁶⁰ En el invierno de 1859/60, von Meysenbug conoció en París a Wilhelm Richard Wagner. Llegó a ser una de las partidarias y amigas más fieles del compositor, y fue su madrina de boda en su enlace con Cosima Liszt (el 25 de agosto de 1870). Fue visitante habitual y seguidora asidua del *Festival de Bayreuth*, inaugurado en 1876 y realizado anualmente, donde en 1878 coincidió también con el joven escritor Siegfried Lipiner. El 13 de febrero de 1883, Wagner murió repentinamente a causa de una crisis cardíaca. Para la relación de von Meysenbug y Wagner, cf. *Memoiren III*, capítulos 7 s. (*Gesammelte Werke*, vol. 2, pp. 161-202); *Stimmungsbilder*, capítulo 19 (pp. 439-477); *Lebensabend*; Schleicher 1916, 91-110; H. Teuchert, "Goethe, Wagner und Malwida von Meysenbug – ein Versuch", *Jahrbuch der Malwida von Meysenbug-Gesellschaft* 7 (2000), pp. 25-30.

⁶¹ Nietzsche y von Meysenbug se conocieron a mediados de mayo de 1872 en casa de los Wagner en Bayreuth. Comenzó así una larga, fuerte y sentida amistad, que duró hasta octubre de 1887, cuando Nietzsche rompió también con su maternal amiga, que había sido una de los últimos amigos que aún le quedaron pasada la primera mitad de los años 80. Para la relación de von Meysenbug y Nietzsche, cf. *Lebensabend*; *Individualitäten*, cap. 1 (pp. 1-42); Schleicher 1916, 91-152; W. Ross, "Das konnte nicht gut gehen! Impromptu über Malwidas Freundschaft mit dem jungen Nietzsche", en Tietz (ed.) 1985, pp.

En la primavera de 1901, von Meysenbug enfermó de cáncer de útero, a causa del que murió dos años más tarde, el domingo 26 de abril de 1903.

Toda la larga vida de von Meysenbug se caracteriza por una incesante y vasta producción literaria. Lidiando con su precaria salud y con unos ojos que constantemente amenazaban con negarle el servicio, von Meysenbug escribió un número significativo de obras literarias, todas las cuales todas presentan una extensión considerable⁶⁴. A ello debemos sumar los varios miles de cartas personales que redactó⁶⁵ y una cantidad importante de artículos periodísticos⁶⁶, así como la traducción de más de una decena de obras literarias⁶⁷.

Aparte de los más de cincuenta años que abarcó su actividad escritora, tal vez lo más sorprendente de su obra sea la pluralidad de lenguas (alemán, francés, inglés,

127-146; R. Stummann-Bowert, “Malwida von Meysenbug und Friedrich Nietzsche: Zwischen Inspiration und Idealisierung”, *Jahrbuch der Malwida von Meysenbug-Gesellschaft* 9 (2010), pp. 65-80.

⁶² En 1886, von Meysenbug conoció al austriaco Alexander von Warsberg, compañero de viaje de la emperatriz Isabel de Austria (Sisi) y autor de hermosos relatos de viajes. Von Meysenbug había aprovechado sus descripciones de la isla de Corfú para la ambientación de la tercera parte de su novela *Phädra*. Pocos meses después de su publicación, von Warsberg se puso en contacto con ella para felicitarle por su obra. Después de dos años de correspondencia por escrito, se conocieron personalmente en Roma durante la primavera de 1888. Von Warsberg murió el año siguiente en compañía de von Meysenbug. Cf. Schleicher 1916, 213-222.

⁶³ Von Meysenbug conoció al joven escritor francés Romain Rolland en 1890. El futuro premio Nobel de Literatura (1915) presenta y desarrolla su ideal pacifista de una humanidad internacional en el ciclo novelístico *Jean-Christophe* (1904-1912), articulado en diez volúmenes. Tanto el personaje de “de Schulz” (vol. 4) como el de Modesta (una joven ciega que aparece en el mismo volumen), llevan rasgos de su apreciada amiga von Meysenbug. Para la relación de von Meysenbug y Rolland, cf. H. M. K. Riley, “Malwida von Meysenbug und Romain Rolland. 19. und 20. Jahrhundert”, en Tietz (ed.) 1985, pp. 147-158; M. Wilde-Stockmeyer, “Malwida von Meysenbug und ihr Einfluss auf den Weltbürger und späteren Literaturnobelpreisträger Romain Rolland”, *Jahrbuch der Malwida von Meysenbug-Gesellschaft* 9 (2010), pp. 81-97; J. Eisenberg, “Jacques le Rider: “Romain Rolland und Malwida von Meysenbug”. Eine Kurzzusammenfassung”, *ibidem*, pp. 99 s.; J. le Rider, “Malwida von Meysenbug et Romain Rolland”, *ibidem*, pp. 101-119.

⁶⁴ Para las obras de von Meysenbug, cf. Schleicher 1916, 153-177; Nickel 1996, 195-207; Hiller von Gaertringen 2003.

⁶⁵ Para sus cartas (destinatarios, ediciones, publicaciones, etc.), cf. Nickel 1996, 204-207. La edición de sus cartas arranca en 1920 con el volumen *Briefe von und an Malwida von Meysenbug* (Berlín, Schuster & Loeffler, 1920) a cargo de Berta Schleicher. Le siguieron en edición de Schleicher: *Im Anfang war die Liebe. Briefe an ihre Pflgetochter [Olga Monod-Herzen]*, Múnich, Beck, 1926; *Märchenfrau und Malerdichter. Malwida von Meysenbug und Ludwig Sigismund Ruhl. Ein Briefwechsel 1879-1896*, Múnich, Beck, 1929 y *Romain Rolland, Malwida von Meysenbug. Ein Briefwechsel*, Stuttgart, Engelhorn, 1946. Recientemente, se ha recopilado, ordenado y catalogado toda su correspondencia conocida hasta el momento: A. Tegtmeier-Breit (ed.), *Briefregesten. Malwida von Meysenbug 1816-1903*, Detmold, Nordrhein-Westfälisches Staatsarchiv, 2000-2001 (3 volúmenes).

⁶⁶ Cf. Nickel 1996, 200-203. Von Meysenbug publicó a lo largo y ancho de toda Europa y sus escritos, a menudo, aparecieron en primera página. Escribió sobre cuestiones socio-políticas y literarias. Publicó también hermosos relatos de viajes, así como logrados ensayos biográficos sobre algunos de sus famosos amigos (Kinkel, Herzen, Garibaldi, Mazzini, Wagner, Nietzsche, Monod y Minghetti).

⁶⁷ Todavía se desconoce la extensión exacta de la actividad traductora de von Meysenbug, que afirmó en 1886 que había traducido doce obras rusas, en parte al alemán, en parte al inglés (Cf. *Ausgewählte Schriften*, pp. 75-79: carta de von Meysenbug a Alexander von Warsberg, del 16 de mayo de 1886).

italiano, ruso), la diversidad de géneros literarios (autobiografía, biografía, ensayo, novela, tragedia, poesía, relato corto) y la combinación de diferentes corrientes literarias. Su estilo personal es una especie de crisol o popurrí de las tendencias que fueron surgiendo a lo largo del siglo XIX: desde el Clasicismo alemán (forma, lengua, estilo literario⁶⁸) hasta el Realismo y el Naturalismo⁶⁹, pasando por el Romanticismo (concepción del amor y la amistad), la Joven Alemania y el Antemarzo⁷⁰.

Dejando aparte algunos poemas, relatos y ensayos que no llegaron a publicarse, en 1849, von Meysenbug escribió su primera obra literaria: *Reise nach Ostende (Viaje a Ostende)*, una particular mezcla de diario de viaje, autobiografía y novela de Estado, que aparecería póstumamente en 1905. Un año más tarde, el 22 de septiembre de 1850, publicó el que sería su texto periodístico más conocido: *Frauenschwur (Juramento de mujer)*⁷¹. En él advierte de la fuerza y valentía de las mujeres y jura solemnemente apoyar y compartir la lucha de los hombres por la libertad del pueblo.

Durante su estancia en casa de los Herzen, von Meysenbug se dedicó principalmente a la labor educativa de Natalia y Olga, para iniciar después de la separación una muy activa y fructífera producción literaria. Tradujo varias obras de Herzen del ruso al alemán⁷² y una de Tolstoi del ruso al inglés⁷³. Entre 1856 y 1860 trabajó como corresponsal de periódicos alemanes, escribió dos novelas y varios relatos cortos⁷⁴ y comenzó a gestar su autobiografía *Memoiren einer Idealistin*.

⁶⁸ Para la fascinación de von Meysenbug por los autores clásicos alemanes y la influencia de éstos en su obra literaria, cf. Piorreck 1932, 217-219 y R. Stummann-Bowert, "Johann Wolfgang Goethe: Persönlichkeitsideal in Briefen Malwida von Meysenbugs und literarisches Vorbild am Beispiel des Romans *Himmlische und irdische Liebe*", *Jahrbuch der Malwida von Meysenbug-Gesellschaft* 7 (2000), pp. 9-24.

⁶⁹ El ambiente de sus obras (la sociedad burguesa), el modo de presentación (largas y detalladas descripciones de los lugares, personajes y sentimientos; una presentación pretendidamente objetiva) y la visión siempre positivista que defiende, corresponden al Realismo, con el que coincide el apogeo de su producción literaria también desde el punto de vista cronológico. Se anuncian algunos rasgos del Naturalismo: preocupación por las clases sociales más desfavorecidas, teoría del Determinismo.

⁷⁰ Los postulados e ideales socio-políticos de von Meysenbug son los propios de las revoluciones de 1830 y 1848, herederas, a su vez, de la Revolución Francesa de 1789. Estas teorías hallaron su máxima expresión literaria en las corrientes de la Joven Alemania y el Antemarzo.

⁷¹ Se publicó por primera vez en el semanal *Sonntagsblätter. Beiblatt zum Mainzer Tagblatt*. Nuevamente editado en *Jahrbuch der Malwida von Meysenbug-Gesellschaft* 6 (1998), pp. 197-199.

⁷² *Aus den Memoiren eines Russen*, 1855-1859 (4 volúmenes); *Memoiren der Fürstin Daschkow*, 1857; *Gesammelte Erzählungen*, 1858. Todos en la editorial de Hoffmann & Campe en Hamburgo.

⁷³ *Childhood, Boyhood, Youth*, Londres, Bell and Daldy, 1862.

⁷⁴ Estas novelas y relatos no llegaron a publicarse. La novela *Florence* (1858-1860, escrita en lengua alemana) se publicó por primera vez en 2007: *Florence. Roman aus dem viktorianischen England*, edición de R. Stummann-Bowert, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007.

A partir de 1860, von Meysenbug retomó la crianza y educación de Olga, por lo que disminuyó nuevamente su actividad literaria, si bien publicó varios artículos de contenido socio-político a comienzos de los años 60. En junio de 1866 reanudó la redacción de sus *Memoiren*, cuya primera parte se publicó en 1869, en lengua francesa y de forma anónima⁷⁵.

Animada y motivada por las reacciones de sus amigos y del gran público, von Meysenbug decidió ampliar su autobiografía con los sucesos relativos a los años 1852-1860 (partes II y III). Unos siete años más tarde, en febrero de 1876, aparecieron conjuntamente las tres partes de sus *Memoiren einer Idealistin*, ahora íntegramente en lengua alemana. Tuvieron un éxito inmediato y sorprendente, y se hicieron más de cuarenta reediciones a lo largo de los siglos XIX y XX⁷⁶.

En abril de 1879 von Meysenbug dio a conocer sus *Stimmungsbilder aus dem Vermächtniß einer alten Frau (Impresiones del legado de una anciana)*⁷⁷, una miscelánea de relatos, poemas, citas, reflexiones y pensamientos en torno a la mujer, en la que hallan cabida también sus recuerdos de Herzen y Wagner. A finales de 1884, terminó la novela *Phädra*, que fue publicada por Carl Reißer (Leipzig) en febrero del año siguiente⁷⁸. El mismo año se publicaron también sus *Gesammelte Erzählungen (Relatos completos)*⁷⁹, una colección de cuatro relatos cortos: *Zu spät (Demasiado tarde, 1876)*, *Der heilige Michael (San Miguel, 1879)*, *Unerfüllt (No realizado)*, *Der Pfad der Äbtissin (El sendero de la abadesa)*.

Durante el invierno de 1885/86, von Meysenbug hizo su primera y única incursión en el género dramático con la tragedia *Der Segen der heiligen Katharina (La bendición de Santa Catalina)*, que no logró estrenar ni publicar⁸⁰. En 1889 compuso sus *Erzählungen aus der Legende und Geschichte für die reifere Jugend (Relatos de la leyenda y la historia para la juventud avanzada)*⁸¹, una colección de biografías de personajes tan emblemáticos como Buda, Pitágoras, Francisco de Asís, Garibaldi, etc.

⁷⁵ *Mémoires d'une Idéaliste. Entre deux révolutions. 1830-1848*, Ginebra/Basilea, H. Georg, 1869.

⁷⁶ Pronto, las *Memoiren* se tradujeron al francés (1900, por Gabriel Monod). Aparecieron también en lengua italiana (1903/04), rusa (1933), inglesa (1937) y polaca (1960). En 1964 se publicó parte de las *Memoiren* en traducción húngara. Cf. Nickel 1996, 197 s.

⁷⁷ *Stimmungsbilder aus dem Vermächtniß einer alten Frau*, Leipzig, Carl Reißner, 1879.

⁷⁸ *Phädra. Ein Roman von der Verfasserin der "Memoiren einer Idealistin"*, Leipzig, Carl Reißner, 1885 (3 volúmenes). *Phädra* tuvo una segunda edición en 1907.

⁷⁹ *Gesammelte Erzählungen. Von der Verfasserin der "Memoiren einer Idealistin"*, Zürich, Verlags-Magazin, 1885. La colección fue reeditada en 1907 bajo el título *Der heilige Michael und andere Erzählungen* (Berlín/Leipzig, Schuster & Loeffler).

⁸⁰ De esta tragedia habla von Meysenbug en una carta a von Warsberg, fechada el 16 de mayo de 1886. Cf. *Ausgewählte Schriften*, pp. 75-78.

⁸¹ *Erzählungen aus der Legende und Geschichte für die reifere Jugend*, Gera, Hoffmann, 1889.

Ese mismo año escribió también unas *Erinnerungen an Warsberg* (*Recuerdos de Warsberg*), que no consiguió publicar. Tampoco se editó su novela *Tagebuch einer Königin* (*Diario de una reina*), escrita en 1893⁸².

Puesto que el campo más exitoso de su actividad escritora habían sido las *Memoiren*, al cumplir ochenta años von Meysenbug decidió redactar un libro sobre su “vida intelectual de los años posteriores a las *Memoiren* hasta la actualidad, excluyendo toda cuestión personal”⁸³. El resultado es *Der Lebensabend einer Idealistin. Nachtrag zu den “Memoiren einer Idealistin”* (*El ocaso de la vida de una idealista. Añadidos a las “Memoiren einer Idealistin”*), publicado en 1898 con ocasión de las bodas de plata de Olga y Gabriel Monod, a quienes lo dedica⁸⁴. En este libro, von Meysenbug presenta sus ideas, pensamientos y reflexiones personales y recrea ocasionalmente algún que otro acontecimiento destacado de su vida (referente a los años 1873 a 1898). Se incluyen también algunas de sus poesías y ensayos de crítica literaria y del arte. El libro se entendió como una continuación de las *Memoiren*, de cuya buena acogida se benefició, de modo que a los pocos meses se hizo una segunda edición, seguida de otras seis reediciones hasta 1910.

La última obra de von Meysenbug fueron sus *Individualitäten* (*Individualidades*, 1901)⁸⁵, una colección de ensayos biográficos en los que nos habla de Friedrich Nietzsche y Giuseppe Mazzini, los decembristas y de varias mujeres destacadas de la edad moderna y contemporánea.

De forma póstuma, Gabriel Monod publicó *Himmlische und irdische Liebe* (*Amor en el cielo y en la tierra*, 1905)⁸⁶, una novela que von Meysenbug había concluido en abril de 1888 y cuyo título originario era *Die Improvisatrice*⁸⁷. Con más de cincuenta años de retraso, se publicó también *Eine Reise nach Ostende* (1905)⁸⁸. Ambas obras se reeditaron a los pocos meses.

Von Meysenbug, cuyos escritos solían conseguir un gran éxito inmediato, universal e internacional, pudo mantener su fama y el favor del público durante el primer cuarto del s. XX. Se editaron y reeditaron varias de sus obras, al tiempo que

⁸² La obra es citada por Hiller von Gaertringen 2003, 24.

⁸³ La cita es recogida por Hiller von Gaertringen 2003, 25.

⁸⁴ *Der Lebensabend einer Idealistin*, Berlín, Schuster & Loeffler, 1898.

⁸⁵ *Individualitäten*, Berlín/Leipzig, Schuster & Loeffler, 1901. Se reeditó a los pocos meses.

⁸⁶ *Himmlische und irdische Liebe. Roman*, Berlín, Schuster & Loeffler, 1905.

⁸⁷ Hiller von Gaertringen 2003, 23.

⁸⁸ *Eine Reise nach Ostende* [1849], Berlín/Leipzig, Schuster & Loeffler, 1905.

aparecieron las primeras biografías⁸⁹ y estudios acerca de la autora. Con motivo del centenario de su nacimiento (en 1916), la editorial de Schuster & Loeffler encargó a Berta Schleicher la edición de las obras completas de von Meysenbug, cuya publicación se vería retrasada por la Primera Guerra Mundial hasta 1922⁹⁰. No obstante, pocos años más tarde, el interés por la persona y la obra de von Meysenbug decayó rápidamente hasta caer prácticamente en el olvido⁹¹.

Durante los años 80 se produjo un interés renovado por nuestra autora que daría lugar a gran cantidad de artículos y monografías en torno a su vida y obra. Ello fue debido, en gran parte, a la fundación de la *Malwida von Meysenbug-Gesellschaft* en 1984 en Cassel, dedicada al recuerdo, recate y estudio de la persona y la obra literaria de von Meysenbug. Entre las actividades de la sociedad, cabe destacar la edición y reedición de escritos de von Meysenbug y la publicación de varias monografías y de una revista bienal (*Jahrbuch der Malwida von Meysenbug-Gesellschaft*)⁹².

En los estudios, la figura de von Meysenbug fue y es abordada no solo como una talentosa, prolífica y exitosa escritora, sino que se presta también especial atención a sus actividades socio-políticas, su lugar y función dentro del movimiento feminista, su complejo mundo ideológico y su contacto con otras personalidades célebres de la época⁹³.

MALWIDA VON MEYSENBUG Y EL MUNDO CLÁSICO

Durante su infancia (por medio de su madre) y juventud (por medio de Theodor Althaus), von Meysenbug entró en contacto con la poesía y la filosofía griegas. Más tarde, en la Universidad para mujeres en Hamburgo (1850-52), leyó a los tres grandes

⁸⁹ G. Monod, *A la Mémoire de Malwida Rivalier von Meysenbug*, Roma, 1904; E. Reicke, *Malwida von Meysenbug. Die Verfasserin der "Memoiren einer Idealistin"*, Berlín/Leipzig, Schuster & Loeffler, 1911; Schleicher 1916.

⁹⁰ *Gesammelte Werke*. Edición de B. Schleicher, Berlín/Stuttgart/Leipzig, Deutsche Verlagsanstalt/Schuster & Loeffler, 1922. La colección consta de cinco volúmenes: I: *Memoiren einer Idealistin I & II*; II: *Memoiren III y Der Lebensabend einer Idealistin*; III: *Gestalten*; IV: *Kulturbilder*; V: *Erzählungen*.

⁹¹ Sin embargo, pasada ya la época de máximo esplendor de von Meysenbug, en 1927 y 1932 se publicaron los valiosos trabajos de Wegele y Piorreck, respectivamente.

⁹² Las actividades de la Malwida von Meysenbug-Gesellschaft se pueden consultar en la página web de la asociación: www.meysenbug.de.

⁹³ Para los estudios en torno a la personalidad y obra de von Meysenbug, cf. E. Sandow, "Malwida-von-Meysenbug-Bibliographie", *Lippische Mitteilungen aus Geschichte und Landeskunde* 36 (1967), pp. 53-64; A. Otto, "Bibliographie", *Jahrbuch der Malwida von Meysenbug-Gesellschaft* 2 (1988), pp. 67-95; Nickel 1996.

trágicos atenienses (Esquilo, Sófocles, Eurípides)⁹⁴, en cuyas obras buscó también consuelo y distracción después de los funestos acontecimientos del año 1852⁹⁵.

Su interés por la Antigüedad clásica fue reavivado durante el invierno de 1876/77, que pasó junto a Nietzsche en Sorrento. Mientras que esta estancia constituye un episodio bien conocido en la biografía del filósofo, pocos son los que saben que estuvo allí por invitación y en compañía de su amiga íntima Malwida von Meysenbug. Les acompañaron también el filósofo Paul Rée (1849-1901) y el joven Albert Brenner (1856-1878), discípulo de Nietzsche⁹⁶. Por las mañanas, cada uno se dedicaba a sus propias actividades filosófico-literarias, y por las tardes se reunían en el salón de la casa para lecturas comunes. En tan instruido círculo leyeron y comentaron los apuntes de Jacob Burckhardt, compañero de Nietzsche en la Universidad de Basilea⁹⁷, así como las obras de algunos de los autores clásicos griegos más destacados (Heródoto, Tucídides, Esquilo, Sófocles, Eurípides, Pitágoras, Platón)⁹⁸. Fruto de estos meses fueron el polémico tratado *Humano, demasiado humano* de Nietzsche, publicado en 1878, y el *Origen de los sentimientos morales* de Rée (1877).

Se produjo entonces un cambio significativo en la postura de von Meysenbug con respecto al mundo clásico: mientras que hasta entonces se había interesado sobre todo por el arte plástico, desde ese momento sintió una profunda fascinación por la historia y el mito. En Sorrento, proyectó y esbozó una larga novela, concretamente la trilogía *Phädra*, cuya redacción comenzaría unos tres años más tarde y que iba a ser la única obra de Tradición Clásica de nuestra autora⁹⁹.

⁹⁴ Piorreck 1932, 149-151. Observa Piorreck que von Meysenbug, que no sabía griego y tenía solo unas nociones básicas de latín, leía todas las obras clásicas en traducciones, mayoritariamente alemanas.

⁹⁵ Cuenta von Meysenbug que en Berlín leyó nuevamente la *Antígona* de Sófocles y escribió un ensayo acerca de la obra (*Gesammelte Werke* 1922: vol. 1, pp. 238 s.). El tratado actualmente debe considerarse perdido. Cf. D. Pinfold, "Malwida von Meysenbug: Die ewige Antigone", *Jahrbuch der Malwida von Meysenbug-Gesellschaft* 8 (2002), pp. 133-144, especialmente pp. 133-135.

⁹⁶ Para la estancia de von Meysenbug en Sorrento, cf. R. Stummann-Bowert, "Friedrich Nietzsche, Malwida von Meysenbug, Paul Rée und Albert Brenner: Eine Wohngemeinschaft in Sorrent", *Jahrbuch der Malwida von Meysenbug-Gesellschaft* 8 (2002), pp. 172-191; Binder 2007, 54-73.

⁹⁷ Esos apuntes se publicaron póstumamente como la *Historia cultural de Grecia* (1898).

⁹⁸ Von Meysenbug detalla sus lecturas en *Lebensabend*, pp. 49 s. Aparte de los autores arriba mencionados, se leyeron también obras de escritores franceses (Voltaire, Michelet, Daudet), españoles (Calderón, Lope de Vega) e italianos, así como parte del *Nuevo Testamento*.

⁹⁹ Hasta qué punto había fijado ya el desarrollo del argumento de la obra lo demuestra el hecho de que desde Sorrento le pidió a Olga que le mandara información acerca de los acontecimientos en París durante los años 1870 y 1871 [la guerra franco-prusiana (o franco-alemana) y sus consecuencias, entre las que destacan la guerra civil y el gobierno de la Comuna de París], que constituyen el trasfondo sobre el que se proyectan los acontecimientos del libro central de *Phädra* (vol. II). Cf. Schleicher 1916, 173 s.

XV.4.2. LA TRILOGÍA PHÄDRA DE MALWIDA VON MEYSENBUG

Debemos pensar que la novela se redactó entre los años 1880 y 83, durante los cuales von Meysenbug estuvo continuamente viajando para visitar a la familia Wagner en Nápoles y Bayreuth, al matrimonio Minghetti en Sorrento y Settefonti y a los Monod-Herzen en París. Durante esos años, von Meysenbug debió presenciar también el enfriamiento y la ruptura de la amistad de Wagner y Nietzsche¹⁰⁰, así como el rápido y preocupante declive mental de éste último. Aunque tuvo que enfrentarse además a una serie de problemas físicos, particularmente, sus problemas de la vista, todo ello no pudo impedir que disfrutara sobremanera con su nuevo proyecto¹⁰¹.

No tenemos más datos acerca de la concepción y realización de la trilogía, aunque Piorreck apunta que, durante esa época, las cartas personales de von Meysenbug versaban a menudo sobre sus ideas, ideales y postulados culturales, socio-políticos e ideológico-morales, que expresó también en la *Phädra*, calificada por la propia autora como una “novela de Estado” (*Staatsroman*) o “Utopía”¹⁰².

La trilogía apareció en febrero de 1885 en la editorial de Carl Reißner en Leipzig. Aunque recibió no pocas alabanzas y críticas positivas¹⁰³, *Phädra* pronto se vio relegada a un segundo plano dentro de la producción literaria de von Meysenbug¹⁰⁴, y

¹⁰⁰ Para la relación de Wagner y Nietzsche, cf. *Lebensabend*; E. Pérez Maseda, *Música como idea, música como destino: Wagner – Nietzsche*, Madrid, Tecnos, 1993; J. B. Llinares, “Introducción: Los escritos de F. Nietzsche sobre R. Wagner”, en F. Nietzsche, *Escritos sobre Wagner*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003, pp. 11-55.

¹⁰¹ Cf. las palabras de von Meysenbug en una carta a Ruhl (fecha el 16 de diciembre de 1880): “Das schwierigste für mich sind meine armen Augen [...]. Nun aber habe ich eine Erfindung gemacht, nämlich so zu schreiben, daß ich nur von Zeit zu Zeit einen Blick zu tun brauche, damit die Zeilen nicht ineinander laufen; das Papier ist beschattet, so daß der Blick darauf nicht weh tut, und ich habe so viel Praxis, daß die Schrift, zwar abscheulich häßlich, aber vollkommen deutlich ist. Nun schreib ich an einem Roman, der mich schon lange innerlich beschäftigt hat und der nun so zustande kommt (wenigstens geschrieben wird; ob gedruckt, ist noch eine große Frage). Es macht mir das ein riesiges Vergnügen”. (*Märchenfrau und Malerdichter*, pp. 104 s.).

¹⁰² Piorreck 1932, 189 s.

¹⁰³ Olga y Gabriel Monod leyeron la novela con gran interés y alegría (cf. una carta de von Meysenbug a Olga, del 3 de abril de 1885, *Im Anfang war die Liebe*, p. 159). Bernhard von Bülow concluye su amplia, detallada y sumamente positiva reseña con las siguientes palabras: “Ihr Werk wird mich bis ans Ende meines Lebens begleiten, um mir zu zeigen, wie man sein soll, und Ihr Bild wird vor mir stehen, um mir zu sagen: so kann man sein” (von Meysenbug recoge la cita en una carta a Olga, fecha en mayo de 1885: *Im Anfang war die Liebe*, pp. 162 s.). Ruhl alaba especialmente el estilo literario y la lengua de la novela (cf. las cartas de Ruhl a von Meysenbug, del 19 y 31 de julio de 1885, en *Märchenfrau und Malerdichter*, pp. 198-201). Las laudatorias palabras de Carl Friedrich Glasenapp son citadas por Schleicher 1916 (pp. 174-176). Schleicher 1916, 174 hace hincapié en el gran éxito que tuvo la obra entre los adolescentes. Con ocasión de la reedición de *Phädra* (1907) escribió el periódico *Neue Freie Presse*: “Mit all ihren Vorzügen ist *Phädra* eine starke künstlerische Tat, ein Dichtwerk von echter Geburt, dessen Wert durch den Lauf der Zeit und den Wandel ästhetischer Anschauungen nicht gemindert worden und dessen Lebensberechtigung in seinem reichen Gehalt an Geist, Güte und edler Menschlichkeit liegt” (en “Pressestimmen”, en *Lebensabend* 1910).

¹⁰⁴ Cf. B. Schleicher, “Einleitung” (en *Gesammelte Werke* 1922: vol. 1, p. IV-VII), p. V. En la biografía, Schleicher reproduce algunas de las críticas más destructivas: “Gefährlich im Sinn der

no halló cabida en la colección de sus obras completas (*Gesammelte Werke*, 1922). En la introducción, la editora explica que la editorial no ha querido incluir la trilogía en esta primera edición, porque *Phädra* apenas había sido leída o comprendida por el gran público. La esperanza de Schleicher de que los *Gesammelte Werke* reavivaran el interés por von Meysenbug de tal manera que los lectores reclamaran también la trilogía *Phädra* no se cumplió.

Por ello, frente al nutrido grupo de estudios que se han hecho y se están haciendo en torno a von Meysenbug y sus obras, su novela *Phädra* nunca ha sido tratada ni amplia ni exclusivamente, y a menudo, ni siquiera es citada entre los escritos de la autora¹⁰⁵. Wiese y Tschiedel le dedican apenas unas pocas líneas¹⁰⁶. Un tratamiento más amplio de la trilogía se puede encontrar en la tesis doctoral de Piorreck¹⁰⁷. Después de un detallado resumen, Piorreck se centra en el calificativo de “novela de Estado” que la propia von Meysenbug le dio a su *Phädra*. Presenta y analiza los ideales, tendencias, modelos y reivindicaciones ideológicos y socio-políticos que en ella encontramos (Socialismo, Comunismo, Materialismo, Iglesia libre, Ateísmo, Schopenhauer, filosofía india) y su relación con otras Utopías anteriores, desde Platón hasta el s. XIX¹⁰⁸, para concluir con unas observaciones acerca del estilo literario de la novela.

RESUMEN DE LA NOVELA

Phädra I: La novela narra la vida de un joven hombre, llamado Philipp, hijo ilegítimo del aristócrata Alfred y la plebeya Margarethe. Incluso antes del nacimiento del niño, la pareja fue separada por las intrigas de la madre de Alfred, Claudine. Más tarde, cuando el chico tenía ya ocho años, Margarethe se casó con el carpintero Martin.

Wahlverwandtschaften”; “zu wenig positiv”; “die Spiele ihrer Phantasie viel zu tugendhaft, daher langweilig” (Schleicher 1916, 174).

¹⁰⁵ Casi ochenta años no han podido remediar esa situación a la que ya apunta Piorreck en 1932 (p. 189).

¹⁰⁶ Wiese 1923 se centra en las versiones dramáticas y habla de la novela solo en una amplia nota a pie de página al final de su análisis del Melodrama *Phädra* de Georg Conrad (pp. 76 s.), con el que la trilogía guarda ciertos paralelos. Probablemente debido a la cantidad del material analizado y el método y enfoque de estudio elegidos, Tschiedel 1969 dedica solo poco más que media página a la obra (p. 95).

¹⁰⁷ Piorreck 1932, 189-221. Piorreck revela interesantes detalles de su trabajo en su artículo “Malwida von Meysenbug – Zwei Jahre lang bestimmte sie mein Leben”, en Tietz (ed.) 1985, pp. 183-206.

¹⁰⁸ Para las Utopías de Platón y la evolución de la novela de Estado en Europa desde la Edad Media hasta comienzos del siglo XX, cf. Piorreck 1932, 193-212. Para las coincidencias y paralelos entre von Meysenbug y Platón, cf. Piorreck 1932, 195 s. Apunta la autora que es muy probable que von Meysenbug conociera algunas de las obras de Platón. La recepción de las propuestas y postulados socio-políticos y los motivos y formas literarios de Platón constituye otra faceta sumamente atractiva de la Tradición Clásica en la cultura moderna, que aquí no puede ser analizada con más detalle.

La novela comienza con una carta de Margarethe a Alfred en la que le anuncia su próximo enlace. Frente a la costumbre de la época, Alfred no quiere ni puede olvidarse de su hijo y se hace responsable de la educación y formación de éste, mientras Claudine arregla su matrimonio con la bella pero fría Bianka. Alfred no le oculta la existencia de Philipp a su joven esposa, que recibe la noticia con incompreensión y aversión y se niega a conocer a su hijastro. Pocos años después, cuando se suman también la infertilidad de Bianka y ciertos escándalos amorosos que se descubren en el pasado de Alfred, se produce la separación de los cónyuges. En ello, juega un papel importante Marcel, el hijo de Claudine y su amante August, al que su madre jamás ha reconocido y que vive con su “tío” (August), creyendo que sus padres murieron cuando todavía era muy pequeño. Para evitar males mayores, August enseguida promueve el enlace de Marcel con la joven Emilie, nieta de uno de sus mejores amigos. A la edad de quince años, Philipp es enviado a un internado en Inglaterra. La primera parte termina con el comienzo de la guerra franco-prusiana, algunos años más tarde.

Phädra II: Al poco tiempo, y sin el consentimiento ni conocimiento de sus padres, Philipp se une a las tropas francesas y, después de la derrota, regresa a la ciudad de París, completamente destruida y nuevamente azotada por violentas agitaciones internas. Huyendo de los horrores y peligros de la guerra civil que estalla poco después, Philipp abandona París y se dirige hacia la Bretaña. Nada más alcanzar la costa del Atlántico, se desmaya exhausto en una gruta junto al mar, la llamada “gruta de las hadas”, donde es encontrado por la bella Madeleine. Ella cree que él es “Sir Arthur Wilby”, pues así consta en el pasaporte que lleva, préstamo de un amigo inglés en previsión de lo que pudiera pasar. Philipp se ve obligado a ocultar su verdadera identidad, pues sus anfitriones, aristócratas y leales a la monarquía, difícilmente habrían acogido a un plebeyo y antiguo comunero en su castillo. Durante varios meses, Philipp lucha no solo por acallar su conciencia, sino también por conquistar el corazón de Madeleine. Hábilmente disipa todas las dudas de ésta para, finalmente, iniciar un feliz romance. Consuman su relación una noche de verano, cuando la marea alta los sorprende y deja encerrados en la gruta de las hadas.

A la mañana siguiente, la llegada de Alfred al castillo descubre que Madeleine no es sino su esposa Bianka, que ahora lleva el nombre de su abuela¹⁰⁹. Cuando ella

¹⁰⁹ Hasta ese momento, el lector solo puede sospechar que Madeleine sea en realidad la madrastra Bianka de Philipp. Ciertos indicios y pistas en este sentido constituyen el título de la trilogía y algunos comentarios de la criada Françoise.

comprende que se ha enamorado precisamente de su tan odiado hijastro, se suicida arrojándose al mar. Alfred viaja con su hijo a Nápoles. Un año más tarde, gracias a un ascenso nocturno al borde del cráter del Vesubio, activo por aquel entonces, y por medio de la composición de un poema épico (*Phädra*), Philipp logra por fin superar el trauma sufrido. Después emprende un largo viaje por la India.

Phädra III: La última parte comienza cinco años más tarde, con el regreso de Philipp a Europa. Se dirige primero a Atenas, donde conoce a la hermosa, inteligente y culta condesa alemana Bianka. Pero al pertenecer a diferentes clases sociales y como ella le ha jurado fidelidad y amor eternos al autor anónimo de su libro predilecto, Philipp se esfuerza por controlar y ocultar sus sentimientos. Ese libro no es sino el poema *Phädra*, que había sido publicado por Alfred. Philipp, que al punto descubre ese hecho, no le revela su verdadera identidad a Bianka, para no herir la sensibilidad de quien le acaba de confiar sus anhelos y sueños más íntimos. Mientras tanto, disfruta de la hospitalidad de Marcel y Emilie, que se han convertido en muy buenos amigos de su padre. Pronto, Emilie se enamora de Philipp y repetidas veces intenta seducirlo. Al principio, el joven reacciona con horror y espanto, pero finalmente comprende la gran aflicción de la joven mujer y decide ayudarla: le hace ver que solo puede encontrar la felicidad junto a su marido e hijos y le indica cómo hacerlo. Inmediatamente después, Philipp abandona la ciudad. Se instala en la isla de Corfú, donde compra una gran finca y construye para sí una hermosa mansión, a la vez que promueve una serie de proyectos benéficos para la población del lugar. Durante la fiesta de inauguración de su casa, Philipp es sorprendido por la llegada de Bianka y de sus padres, que a la muerte de Martin han podido contraer matrimonio. Philipp se da a conocer a su amada como el autor del poema *Phädra*, y se declaran su amor mutuo. Gracias al noble carácter del joven y a la reciente legitimación de su nacimiento, el padre de Bianka da su consentimiento para el matrimonio de su única hija con Philipp.

FORMA Y CONTENIDO, CORRIENTES LITERARIAS Y FUENTES

La lengua y el estilo de la trilogía *Phädra* de von Meysenbug siguen a los autores clásicos alemanes, venerados y emulados por la autora desde sus primeras incursiones en la literatura. La concepción del amor y de la amistad se ajusta a los cánones románticos. El uso de los colores y las cuidadas descripciones de personajes y

lugares apuntan a la corriente realista, a la vez que revelan su gran talento artístico, pues en sus escritos, von Meysenbug aúna su sensibilidad de pintora con sus excepcionales dotes de escritora¹¹⁰.

El contenido, sorprendentemente moderno y atrevido, se caracteriza por la gran variedad de argumentos y fuentes que lo integran. Debido a ello, es difícil reconocer o definir las intenciones de la autora y se ha llegado a interpretaciones muy diversas e incluso contradictorias por parte de los lectores y la crítica. Frente a los que se centran en algún aspecto o enfoque concreto, personalmente opino que Todos los géneros y materiales tan dispares que se integran en esta novela son imprescindibles para la correcta comprensión, interpretación y valoración de la obra. Veamos los detalles:

La propia von Meysenbug concibió su trilogía como una novela de Estado, en la que plasma sus postulados y reivindicaciones para un Estado más justo, siguiendo muy de cerca los escritos de Platón. Entre otras cuestiones, plantea la situación social y económica de los hijos ilegítimos y los problemas de la prostitución y la sociedad de clases, reivindica la emancipación e independencia intelectuales, sentimentales y materiales de la mujer¹¹¹, condena los enfrentamientos bélicos y acusa la petulancia e hipocresía de la aristocracia y el clero.

El título de la obra apunta más bien en una reescritura del mito de Fedra. Sin embargo, aunque los sucesos de este mito se recrean en nada menos que dos ocasiones, éste no puede considerarse el argumento principal de la novela, ya que su función principal es la de fomentar, guiar y ejemplificar el desarrollo personal de su protagonista¹¹².

En este sentido, atendiendo a la figura del protagonista y a su evolución intelectual y ético-moral, esta trilogía admite también el calificativo de “novela de formación”. Características de la novela de formación son también la división tripartita del argumento y la larga extensión temporal del mismo, la intervención de varios

¹¹⁰ Von Meysenbug mostró gran afición y talento para la pintura, aunque apenas pudo cultivar esa su gran pasión debido a la enfermedad de sus ojos. En *Phädra*, múltiples pasajes destacan por el empleo de los colores, así como por el detalle y el orden de la exposición. A modo de ejemplo, se podrían citar el escenario de la guerra civil en París (*Phädra II*, capítulos 1 y 2), la gruta de las hadas (*Phädra III*, 3 y 5), el paisaje de Corfú, así como la vida y las costumbres de sus habitantes (*Phädra III*, 10-14). Para von Meysenbug y la pintura, cf. V. Leuschner, *Malwida von Meysenbug*, “Die Malerei war immer meine liebste Kunst”, Bielefeld, Verlag für Regionalgeschichte, 2002.

¹¹¹ Para el lugar y la función de von Meysenbug en la historia de la emancipación de la mujer, cf. Binder 2007, pp. 74-97; M. von Meysenbug – R. Stummann-Bowert – D. Pinfeld, “Vorkämpferin für Demokratie und Frauenemanzipation. Realität und Selbststilisierung”, *Jahrbuch der Malwida von Meysenbug-Gesellschaft* 8 (2002), pp. 119-144.

¹¹² De modo parecido se expresa Piorreck 1932, 191 s.

personajes femeninos, la inclusión de elementos autobiográficos y la intención y finalidad didácticas¹¹³.

Si tenemos en cuenta que la formación y el perfeccionamiento del protagonista pasan por varios estadios sucesivos, y que dentro de ellos tienen especial importancia dos mujeres que se presentan como reencarnaciones del primer amor del joven, la trilogía es también un tratado filosófico en el que la autora plasma su personal mundo ideológico, construido a base de las ideas de Schopenhauer y las enseñanzas indias.

Hay también quienes ven en esta obra una continuación de su autobiografía¹¹⁴ y, al igual que ésta, *Phädra* es apreciada también como testimonio de personajes (Theodor Althaus, Alejandro Herzen¹¹⁵, Friedrich Nietzsche, Gabriel Monod¹¹⁶) y de hechos y acontecimientos históricos (la guerra franco-prusiana, la Comuna de París). Algunos pasajes se ajustan también al género del “relato de viajes”, en el que se narran las maravillas de otro lugar (la Bretaña, el Vesubio, Atenas, Corfú).

Detectamos también motivos tomados de otras obras literarias (Goethe¹¹⁷, de Gobineau¹¹⁸, von Warsberg¹¹⁹, Ibsen¹²⁰), y particularmente de la Tradición Clásica¹²¹.

¹¹³ Para la novela de formación, cf. *supra*.

¹¹⁴ Muy probablemente, von Meysenbug se refiriera a su *Phädra* cuando le habló a Alexander von Warsberg de un libro, “welches halb und halb eine Fortsetzung der Memoiren ist”. (*Ausgewählte Schriften*, pp. 75-79: carta de von Meysenbug a Alexander von Warsberg, 16 de mayo de 1886). Entre los elementos autobiográficos cabría citar: los lugares de la novela, el carácter de Philipp, su gran interés por las diferentes sociedades y culturas y su habilidad para aprender otras lenguas. Tanto para von Meysenbug como para Philipp, una estancia en Inglaterra supuso un antes y después en su vida. La diferencia de edad y de clase social fueron unas de las principales causas de la ruptura de von Meysenbug con Theodor Althaus. La veneración de Bianka por el poeta de la *Phädra* se hace eco del ideal de matrimonio de la autora. Cf. también Schleicher 1916, pp. 173 s.

¹¹⁵ Philipp corre la misma inusual suerte que Alejandro Herzen: aunque hijo ilegítimo, es muy querido por su padre, que le procura una esmerada educación y se esfuerza para que su nacimiento irregular no suponga obstáculo alguno para él. La tragedia del matrimonio de Herzen (su esposa se enamoró del poeta y amigo de la casa George Herwegh) es recreada en los sentimientos de Emilie por Philipp.

¹¹⁶ Al igual que Alfred, Nietzsche y Monod habían trabajado en los servicios sanitarios durante la guerra franco-prusiana, como médico del ejército alemán el primero y como enfermero del francés el segundo. Cf. Schleicher 1916, 116.

¹¹⁷ Inspirada en Goethe está, tal vez, la descripción del Vesubio y el ascenso nocturno de Philipp y Alfred hasta el cráter del volcán. Von Goethe observó el volcán desde Nápoles y, fascinado, describe su actividad en su diario de viaje: J.W. von Goethe, *Italienische Reise* (1787), en *Johann Wolfgang von Goethe: Werke, Kommentare und Register. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Múnich, C. H. Beck, 1981, vol. 11, pp. 345-347, la entrada data del 2 de junio de 1787. Von Meysenbug lo observó desde su casa en Sorrento (1876/77), y en 1898, a la edad de 82 años, hizo una expedición nocturna al borde del cráter, de la cual dijo que había sido una de las vivencias más emocionantes de toda su vida. Cf. Schleicher 1916, 201 s.

¹¹⁸ La autora indica en una nota a pie de página que la descripción de la India en una carta de Philipp a su padre está inspirada en el tratado *Sur la diversité des races humaines* (1853-1855) del conde Arthur de Gobineau (Cf. *Phädra III*, p. 4).

¹¹⁹ La descripción de la isla de Corfú está basada en el relato *Odyseeische Landschaften* (1878) de Alexander von Warsberg. Así lo indica la autora en una nota a pie de página en *Phädra III*, p. 133. A raíz de esta relación literaria surgió una intensa y sentida amistad entre la autora y el diplomático. Cf. *supra*.

LA TRADICIÓN CLÁSICA EN *PHÄDRA* DE MALWIDA VON MEYSENBUG

De esta novela tan rica en argumentos, motivos y objetivos como cuidada y elaborada en su estructura y forma literarias, quiero destacar y alabar especialmente el uso que la autora hace de los recursos de la Tradición Clásica. A continuación me voy a centrar en el mito de Fedra que le da nombre a la trilogía, y cuyo argumento es recreado nada menos que en dos ocasiones. Creo que a la hora de componer su *Phädra*, von Meysenbug conocía las versiones clásicas grecorromanas (Eurípides, Ovidio, Séneca), así como la *Phèdre* de Racine (ya fuera el original francés, ya fuera su traducción alemana). Probablemente conociera también las obras de Smith (*Phaedra and Hippolitus*, 1707) y de Swinburne (*Phaedra*, 1866), así como la novela de Schopenhauer y la tragedia *Hippolyt* de Oswald Marbach (1846), cuñado de su amigo íntimo Richard Wagner¹²². Tal vez conociera también las dos versiones dramáticas de Georg Conrad, con las cuales esta novela presenta no pocos paralelos.

El primer episodio del mito de Fedra (el romance de Madeleine/Bianka y Arthur/Philipp) tiene lugar en la segunda parte de la trilogía, concretamente, en los capítulos 3-7. Los acontecimientos son preparados e introducidos habilidosa y cuidadosamente por los sucesos y hechos narrados en el volumen anterior. Conuerdo

¹²⁰ La figura de Emilie guarda gran parecido con la joven Nora de la tragedia *Casa de muñecas* (1879) de Henrik Ibsen. En 1879, cuando von Meysenbug ya estaba trabajando en su *Phädra*, Ibsen estrenó su nueva obra, en la que la protagonista toma dolorosa consciencia del trato poco respetuoso de su marido y lucha por cambiar su desgraciada situación. Sabemos que von Meysenbug conoció la pieza al poco tiempo de su publicación (cf. *Lebensabend*, pp. 245 s.). Emilie comparte con Nora la infelicidad matrimonial, el descontento con el trato recibido por parte de su esposo y sus anhelos de evasión. Tanto ella como Nora se refieren a sí mismas como “muñecas” (Nora: de su padre y su marido; Emilie: de su abuelo y su marido), consideran como “muñecas” también a sus hijos y creen que éstos crecerían más felices sin su perniciosa influencia. Frente a la interpretación negativista de Ibsen (propia del Naturalismo), cuya Nora acaba por abandonar el hogar familiar, von Meysenbug concibe un final más conciliador para Emilie (propio del Realismo): gracias a la ayuda de Philipp, consigue recuperar la felicidad junto a su marido e hijos.

¹²¹ Se detecta la influencia de diferentes mitos clásicos (Fedra, Belerofontes, Peleo, Edipo, Odiseo y Nausícaa, Circe y Calipso, Eneas y Dido) y de las ideas y motivos de los tratados filosóficos de Platón. Ya he advertido que mi análisis se limitará a la Tradición Clásica de la mitología grecolatina (cf. nota 108 del presente capítulo). Con respecto a la relación de esta novela con las teorías y postulados de Platón, apunta Piorreck 1932, 195: “Alle wesentlichen Züge ihres Idealreiches stimmen mit dem Platos überein: die Insel, auf der sich das Reich entfaltet; der Weiseste, der Herrscher ist; das Fehlen des Privateigentums; Wahrung der Stände; Verpflichtung zur Arbeit nach Kraft und Fähigkeit; Kunst im Dienst der Ethik; gleiche Erziehung der Männer und Frauen; das Ideal des Guten, Wahren und Schönen”.

¹²² En 1836, el científico, filósofo y filólogo Oswald Marbach (1810-1890) se casó con la hermana mayor de Wagner, Rosalie. Aunque ella murió el año siguiente, Marbach y Wagner mantuvieron el contacto por cuestiones familiares y profesionales. Cf. C. F. Glasenapp, *Das Leben Richard Wagners in 6 Büchern*, Leipzig, Breitkopf & Härtel 1905, vol. 1, p. 261.

con la teoría de Glasenapp de que esta segunda parte sería la primera que concibió nuestra autora y que a partir de allí y en torno a ella configurarían las partes I y III¹²³.

Con respecto al mito de Fedra, lo primero que se debe destacar es el cambio de los nombres de los protagonistas. Ahora bien, fácilmente identificamos al “amante de los caballos” (Philipp) con “el que desunce los caballos” (Hipólito)¹²⁴, y a la “fémmina blanca” (Bianka) con “la resplandeciente” (Fedra)¹²⁵.

Las causas para el amor de la madrastra (su infeliz vida conyugal junto a los encantos del joven) y la esperanza con la que ella se aferra a esta nueva pasión parecen inspiradas en las versiones de Ovidio y Séneca. La hostilidad con la que ella había tratado a su hijastro, sin duda, hace eco de la *Phèdre* raciniana. También el suicidio de Madeleine/Bianka guarda estrecha relación con los modelos, si bien se han innovado las motivaciones del mismo, pues ella concibe su muerte como la única vía por la que restituir la felicidad de Alfred y de Arthur/Philipp, de cuya actual desgracia se considera responsable¹²⁶. En vez de ahorcarse (Eurípides), clavarse el puñal de Hipólito (Séneca, Marbach) o tomar un mortal veneno (Racine, Conrad), Bianka/Madeleine se arroja al mar al igual que la nodriza Cene en Racine V 5. Ese joven que corresponde apasionadamente a los sentimientos de su madrastra, que le parece un ser superior y casi divino, ya había aparecido también en las obras dramáticas de Marbach y Conrad¹²⁷.

Ahora bien, junto a estos paralelos con sus posibles modelos, von Meysenbug suprime algunos elementos que se habían considerado fundamentales e imprescindibles para el mito de Fedra: faltan la calumnia, el enfrentamiento entre padre e hijo, la maldición, el accidente y la muerte del joven. Estas omisiones se consiguen sobre todo mediante la innovación del modo de pensar y actuar de los personajes, que ya poco tiene que ver con los modelos anteriores. Madeleine/Bianka no quiere o no puede calumniar a Arthur/Philipp, debido al gran amor que todavía siente por él y porque todo su espanto e ira se dirigen contra su propia persona¹²⁸. Alfred, a su vez, no acusa a Madeleine/Bianka

¹²³ La carta en la que Glasenapp formula esa hipótesis se encuentra recogida en Schleicher 1916, 174-176.

¹²⁴ Eitrem 1912, col. 1865.

¹²⁵ Herter 1940, 276; Tschiedel 1969, 198.

¹²⁶ Cf. las palabras de Madeleine/Bianka en su última carta a Alfred: “*Einer von uns Dreien mußte weg, damit die Andern bleiben könnten. Sie [Alfred], dessen Leben durch mich elend geworden, durften es nicht sein. Er [Philipp] – o Gott, dieser Liebling der Götter, der nur aus Liebe zu mir gesündigt hat, durfte es noch weniger sein*”. (*Phädra II*, pp. 133 s.)

¹²⁷ El motivo del amor correspondido vuelve a aparecer en la tragedia de Lipiner y persiste aún en las novelas de Hermann y Pape (ambas de 1915).

¹²⁸ Al descubrir la verdad, Madeleine/Bianka se siente triplemente culpable: ha cometido adulterio (pues aún está casada con Alfred) y ha traicionado sus ideales aristocráticos (pues se ha unido a un hombre del pueblo llano). Además, lamenta y se arrepiente de su antiguo comportamiento hostil para con Philipp.

ni culpa a Philipp de lo sucedido, pues en absoluto se preocupa de lo que haya dicho, hecho o sentido su mujer, al tiempo que reconoce la inocencia de su hijo y trata de ayudarlo en su gran aflicción¹²⁹.

Von Meysenbug hace un uso novedoso del motivo del silencio, de gran importancia en el mito de Fedra desde sus comienzos (Hipólito rehúsa revelar la verdad ante su padre): Madeleine/Bianka y Arthur/Philipp ocultan sus verdaderas identidades y acuerdan no hablar jamás del pasado. Ello conlleva el desconocimiento de su parentesco, un rasgo impropio del mito de Fedra¹³⁰, aunque característico y clave de otro mito griego muy conocido y popular durante el s. XIX: la desgracia de Edipo según fue contada por Sófocles en las tragedias *Edipo Rey* y *Edipo en Colono*¹³¹. Encontramos también otros motivos más cercanos al mito de Edipo que al de Fedra¹³², como, por ejemplo, el hecho de que ambas parejas disfrutaran de cierto tiempo de feliz convivencia¹³³ y de que el relato acabe con el suicidio de la mujer, frente a la supervivencia y exaltación posterior del varón¹³⁴. En cambio, la diferencia fundamental entre el mito de Edipo y la novela de von Meysenbug consiste en que no hay parentesco sanguíneo entre Madeleine/Bianka y Arthur/Philipp. Es por ello por lo que Philipp compara su desgracia con la de Fedra e Hipólito y titula *Phädra* el poema épico en el que recrea todo lo sucedido, aunque esta vez con un final más feliz¹³⁵. El episodio de Madeleine/Bianka – Arthur/Philipp es enriquecido además con elementos tomados de

¹²⁹ Del mismo modo reacciona también el Theseus del melodrama *Phädra* de Conrad. Como ya advierte Wiese 1923, 76 s., ambos padres pueden perdonar y exculpar a sus hijos debido a que estos desconocían la verdadera identidad de la mujer.

¹³⁰ Uno de los rasgos característicos y distintivos del mito de Fedra es precisamente que Fedra sabe en todo momento que Hipólito es su hijastro y que éste tiene siempre presente que ella es la mujer de su padre. La idea de que el amor surge entre ambos debido a que desconocen su relación de parentesco, con anterioridad a esta novela, aparece también en el melodrama de Conrad.

¹³¹ Acerca del *Rey Edipo* apunta von Meysenbug: “Habe den Ödipus gelesen und habe aufs neue gestaunt über diese künstlerische Höhe, über diesen erhabenen Begriff des Tragischen, über dieses furchtbare Verstehen des Lebens; das ist Pessimismus und wahrer, großer” (citado en Schleicher 1916, 185).

¹³² Para la más que probable influencia del mito de Edipo en la configuración del mito de Fedra a partir del motivo de la mujer de Putifar, cf. I. I. (El mito de Fedra: orígenes y relatos afines).

¹³³ El tiempo de feliz convivencia es mucho más largo en el caso de Edipo y Yocasta. Tienen cuatro hijos en común, de los que dos ya son adultos en el momento del reconocimiento (*Edipo Rey*, vv. 1459-1461).

¹³⁴ Aunque malherido en cuerpo y alma, el varón logra sobrevivir. Tanto Edipo como Philipp abandonan rápidamente el lugar gracias a la ayuda de algún familiar (Antígona y Alfred, respectivamente), caen en un estado de letargo e inician un vagar errante por el extranjero en busca de consuelo y olvido. Años más tarde reencuentran la paz y la felicidad y se convierten en dicha para los demás. Edipo pasará a ser una divinidad protectora de Atenas (*Edipo en Colono*); Philipp salvará a Emilie de la desgracia personal y social y emprende una serie de obras benéficas en la isla de Corfú (*Phädra III*).

¹³⁵ Al final de la *Phädra* de Philipp, el joven trata de alcanzar la perfección, el dominio y la autonomía de su propia alma. La madrastra no comete suicidio sino que halla otras formas de penitencia y purificación. Los detalles del poema se entrevén en *Phädra III*, pp. 94; 119; 150; 185 s.

otros mitos grecorromanos, entre los que destacan los encuentros de Odiseo con Nausícaa, Calipso y Circe¹³⁶ y el romance de Eneas con Dido¹³⁷.

Unos seis años después de su malogrado romance con Madeleine/Bianka, Philipp ha de vivir otra experiencia amorosa, en la que nuevamente detectamos el motivo de la mujer de Putifar: se trata de su encuentro con Emilie, que es narrado en los capítulos 5-10 del volumen tercero¹³⁸.

Lo primero que apuntaré es que este episodio presenta una estructura mucho más compleja que el que tuvo lugar en la Bretaña. Mientras que entonces Philipp logró conquistar rápidamente a su amada y el romance avanzó de forma lineal hasta llegar a su trágico desenlace, en esta ocasión, Emilie emprende nada menos que tres intentos de seducción fallidos, a la vez que Philipp se enamora de la alemana Bianka. El personaje de esa joven mujer, a la que von Meysenbug da el significativo nombre del primer amor del protagonista, está inspirado en la tragedia de Racine, en la que Aricie conquista el corazón de Hippolyte para aumentar así las aflicciones de la madrastra¹³⁹.

Como en Séneca, la acción tiene lugar en Atenas. También inspiradas en Séneca son la infelicidad matrimonial de Emilie¹⁴⁰ y la repetición de su declaración¹⁴¹. Al igual que ya hicieron las Fedras euripídea (vv. 392-402) y raciniana (I 3), en un primer momento, Emilie trata de ocultar y reprimir sus nuevos sentimientos. Pero pasa a la acción cuando se ve herida por los celos (pues debe comprender que Philipp ama a Bianka), un sentimiento que no conoce en las versiones clásicas, pero que experimenta

¹³⁶ Cf. *Od.* VI (para Nausícaa); *Od.* I 45-87, V 1-261 y VII 241-266 (Calipso) y *Od.* X 135-574 y XII 1-152 (Circe). Las tres mujeres viven junto al mar, donde se encuentran con un Odiseo exhausto y abatido. Madeleine comparte con Calipso y Circe el encanto y la ubicación apartada de su castillo, sus habilidades en las labores femeninas, el don de la canción, el deseo de borrar su pasado y el intento de retener a su amado. A todas ellas les caracteriza también una extraordinaria grandeza de ánimo, pues incluso después de la ruptura de su relación con Odiseo siguen preocupadas por la suerte de éste y hacen todo lo posible para asegurar su supervivencia, bienestar y felicidad.

¹³⁷ Cf. Verg. *Aen.* I 11-756, IV y VI 450-476 y también Ovid. *her.* VII. Tanto Madeleine/Bianka como Dido se encuentran en una tierra nueva bajo un nombre nuevo. Las dos ya han estado casadas y la fidelidad a su esposo figura entre los impedimentos que ven para su nueva pasión. El paralelo más llamativo se halla en las circunstancias que dan lugar a la consumación de su relación amorosa: Durante una cacería, Dido y Eneas se refugian en una gruta en medio de una fuerte tormenta (*Aen.* IV 160-168); Madeleine/Bianka y Arthur/Philipp son encerrados por la marea en una gruta junto al mar.

¹³⁸ Resaltaré que ninguno de los investigadores anteriores (Wiese 1923, Piorreck 1932, Tschiedel 1969) ha detectado o reparado en este segundo episodio del motivo de la mujer de Putifar en esta novela.

¹³⁹ Nuestra autora aprovecha este personaje (Aricie/Bianka) no solo para motivar el rechazo del joven e inspirarle fuertes celos a la mujer (como hace Racine) sino también para ejemplificar el verdadero estado del matrimonio de Emilie, cuyo marido reconoce abiertamente su pasión por Bianka.

¹⁴⁰ Cf. las exclamaciones de Emilie: “*O Philipp, ich glaubte bisher glücklich zu sein! Welch ein Irrthum war das!*” (*Phädra III*, 58). Y: “*O Philipp, du weißt es nicht, was eine Ehe ist, wie wir sie schließen in unsrer Gesellschaft! Ich war ein Kind [...]. Ich heirathete ohne zu wissen, was ich that*” (*ibid.*, 104 s.).

¹⁴¹ La declaración es doble en Séneca (666-671 y 698-703) y triple en esta *Phädra III*, cap. 5, 7 y 8).

con toda su fuerza en las tragedias de Racine y Conrad. Nuevamente nos encontramos con el motivo del amor correspondido, tan propio y característico de las *Fedras* alemanas del s. XIX, pues su amor por Bianka no le impide a Philipp albergar también ciertos sentimientos por Emilie¹⁴².

Otros elementos clásicos son la importancia que tienen sus hijos para Emilie¹⁴³, el deseo de Philipp de abandonar Atenas inmediatamente después de conocer la pasión de su amiga¹⁴⁴ y la idea del dominio absoluto del amor¹⁴⁵. Mientras que después de la segunda declaración de Emilie, Philipp reacciona igual que prácticamente todos los Hipólitos anteriores, nada tiene que ver con los modelos clásicos el comportamiento que adopta después del último intento de seducción de la afligida mujer. En vez de insultarla, maldecirla, abandonarla o incluso amenazarla, Philipp entiende su desesperada situación y decide ayudarla.

Debido a esta nueva reacción del joven, junto a otras razones, en esta versión ya no hay lugar para algunos motivos importantes y consustanciales del mito de Fedra: no hay calumnia, de hecho Marcel ni siquiera llega a enterarse de lo sucedido. Por consiguiente, tampoco hay agón, ni maldición y no tienen que morir ni Emilie ni Philipp, sino que, al contrario, ambos salen más fuertes y más felices de este trance.

Nuevamente, von Meysenbug contamina el mito de Fedra con otros mitos griegos, o mejor dicho, opta por la versión antigua y originaria del motivo literario de la mujer de Putifar frente a la reciente y evolucionada¹⁴⁶. Así pues, no se trata de madrastra e hijastro, sino de un huésped y la pareja de sus anfitriones¹⁴⁷, y la historia tiene un final feliz para el joven. Dentro de la mitología griega, estas características definen los mitos de Belerofontes y Peleo, considerados las versiones griegas más

¹⁴² También el Hippolyt de la tragedia de Conrad se siente fuertemente atraído por la joven Aricia y por su madrastra Phädra al mismo tiempo.

¹⁴³ La Fedra euripídea se quita la vida para evitar que su falta pudiera perjudicar a sus hijos (vv. 715-721). Emilie, siguiendo los consejos de Philipp, se vuelca en la atención y el cuidado de sus hijos para así recuperar la felicidad y el amor por su esposo.

¹⁴⁴ El mismo deseo conciben también los Hipólitos de Eurípides (vv. 659 s.) y Racine (II 6) tras conocer los sentimientos de sus madrastras.

¹⁴⁵ Cf. Eurípides *Hipp.* 1-9, 443, 525-564, 1268-1282; Ovidio *her.* IV 11 s.; Séneca *Phaedr.* 184-194 y 274-359; Racine I 1 y IV 6, Marbach II 2). La idea es recogida por Marcel, que trata de animar a Philipp a conquistar a la joven Bianka, a la vez que pretende explicar o exculpar la atracción que él mismo siente por ella (*Phädra III*, pp. 66-68).

¹⁴⁶ Recordaré que la historia de Fedra e Hipólito es una variante o desarrollo del “motivo de la mujer de Putifar”, cuyas innovaciones principales son precisamente la relación de parentesco y la muerte de ambos protagonistas. Cf. I.1. El mito de Fedra: orígenes y relatos afines.

¹⁴⁷ En realidad, Philipp y Emilie son sobrino y tía, respectivamente, como en el mito griego de Demódica/Biádica – Frixo – Creto-Atamante (Cf. la nota 13 del capítulo I de esta tesis). Pero puesto que los protagonistas de esta *Phädra* ignoran su relación de parentesco, y debido a la escasez de fuentes acerca del mito de Frixo, mi estudio comparativo se ha limitado a los de Belerofontes y Peleo.

arcaicas del motivo de la mujer de Putifar¹⁴⁸. No obstante, a diferencia de estos mitos, en la novela de von Meysenbug faltan la calumnia y el castigo del joven, así como el castigo o la muerte de la mujer.

XV.4.3. CONCLUSIONES

Sin duda, Malwida von Meysenbug es una de las escritoras más importantes del siglo XIX. En su biografía destacan la magnitud y universalidad de los acontecimientos y experiencias que le tocó vivir, la diversidad de las tendencias socio-políticas, teológico-filosóficas, ideológicas y cultural-artísticas que abrazó, desarrolló y defendió, la cantidad e intensidad de sus amistades que la unieron a lo más granado de la época, y su internacionalidad o espíritu europeo. Como mujer, von Meysenbug defendió una concepción y forma de vida nuevas para su género, que presentó en su obra literaria y puso en práctica en su propia vida. Con respecto a su producción literaria, destacan el número de lenguas que emplea y la diversidad de corrientes literarias que combina de un modo personal y armonioso.

En su trilogía *Phädra*, von Meysenbug recrea el mito milenario con gran libertad y muchas innovaciones propias, aunque sin perder nunca el contacto con los autores y obras que le sirvieron de modelo. Si bien la elevada cantidad de corrientes y géneros literarios y de los argumentos y motivos que se conjugan en esta novela pudiera constituir una de las causas para el escaso éxito de la misma¹⁴⁹, son también esa pluralidad y variedad, precisamente, las que determinan el excepcional atractivo y la riqueza de la obra. Por ello, la *Phädra* de von Meysenbug no solo es un valioso testimonio de la situación ideológica, cultural-literaria y socio-política en Europa durante la segunda mitad del s. XIX, sino que también ocupa un lugar destacado en las reescrituras del mito de Fedra de todas las épocas.

¹⁴⁸ Cf. las notas 8 y 9 del capítulo I.

¹⁴⁹ Cf. también la nota 104 del presente capítulo.

CAPÍTULO XVI

EL MITO DE FEDRA EN LA NARRATIVA ALEMANA II (SIGLOS XX Y XXI)

Este capítulo versa sobre las adaptaciones narrativas (novela y relato) del mito de Fedra de los siglos XX (Hermann; Pape; Koeppen) y XXI (Roes)¹. Las obras son estudiadas en orden cronológico y según el siguiente esquema: presentación del autor/la autora, resumen de la novela/el relato, esbozo de su relación con otras versiones del mito de Fedra. El análisis arroja una serie de rasgos comunes, propios y característicos de las versiones narrativas desde la misma Antigüedad clásica, cuya presencia se constata en todas las novelas alemanas estudiadas (ss. XIX-XXI).

XVI.1. GEORG HERMANN: *HEINRICH SCHÖN JUN.* (1915)

XVI.1.1. VIDA Y OBRA DE GEORG HERMANN

En 1915 vio la luz la novela *Heinrich Schön jun.* del aclamado y afamado escritor Georg Hermann². El autor había nacido el 7 de octubre de 1871 en Berlín, último de seis hijos del comerciante Hermann Borchardt (1830-1890) y su esposa Bertha Levin (1835-1910), y fue hermano del conocido egiptólogo Ludwig Borchardt (1863-1938). A la edad de apenas seis años, tuvo que presenciar la bancarrota de su padre, seguida de su preocupante y progresivo deterioro físico y psíquico, que le causaría la muerte unos trece años más tarde. Con su pseudónimo, compuesto por su propio nombre de pila y el de su padre, el autor pretendió preservar el recuerdo de éste, a la vez que recuperar el buen renombre de su familia.

¹ Quiero mencionar aquí también la novela juvenil *Das Feuer von Kreta* (1999) de Gabriele Beyerlein (nacida en 1949). Aunque el argumento no es de origen mitológico y la propia autora advierte que “Ismenes Geschichte ist Erfindung. Ismene und alle anderen Personen in Griechenland und auf Kreta habe ich mir ebenso ausgedacht wie ihre Erlebnisse” e insiste en que “meine Personen allerdings haben außer ihrem Namen nichts mit den Personen der Sage zu tun” (“Ein Nachwort”, en *Das Feuer von Kreta*, pp. 275-288, aquí: pp. 275 y 286), no deja de ser significativo que sus personajes principales se llamen Ismene, Glaukos, Asterios, Androgeos, Minos y ¡Phaidra!. Beyerlein se inspira en la historia y mitología clásicas y en los descubrimientos arqueológicos para crear una novela que ambienta en Micenas y Creta en torno al s. XVI a. C. Se trata de una obra cuidadosamente concebida y documentada y elaborada con extrema rigurosidad y exactitud históricas, culturales y arqueológicas, que tiene el gran mérito de acercar el mundo antiguo a los jóvenes lectores modernos.

² Para la vida y obra de Hermann, cf. Glaubrecht 1969; Nentwich 1997. Cf. también G. Stanomir, “Georg Hermann und das Haus Poststraße 2”, en <http://www.stanomir.de/art/hermann/hermann.html>.

Hermann, que no concluyó la educación secundaria, trabajó como aprendiz en la rama comercial, a la vez que asistió a clases de Teoría de la literatura, Historia del arte y Filosofía en la Universidad de Berlín. De estos años datan también sus primeros ensayos de crítica literaria y crítica del arte, que fueron publicados en diversos periódicos y revistas³, y más tarde se editaron en dos volúmenes independientes: *Modelle* (Modelos, 1897) y *Die Zukunftsfrohen* (Confiados en el futuro, 1898). De la segunda mitad de los años 90 data también su primera novela: *Spielkinder* (1896).

Hermann consiguió su mayor éxito y fama con la novela *Jettchen Gebert* (1906)⁴ y su continuación *Henriette Jacoby* (1908), que conjuntamente alcanzaron más de 250 ediciones de gran tirada⁵. La acción, que no es sino la vida de una joven llamada Henriette, se desarrolla en el Berlín del *Biedermeier* (años 1839 y 1840), en el seno de una familia judía de espíritu liberal e ilustrado. Las novelas *Kubinke* (1910) y *Heinrich Schön jun.* (1915) no pudieron igualar el éxito de las dos anteriores, aunque también conocieron varias reediciones⁶. Entre 1917 y 1934 escribió cinco novelas autobiográficas, que recrean su vida entre 1899 y 1923, a la vez que constituyen un valioso testimonio de los complejos acontecimientos ideológicos, artísticos y socio-políticos de la época⁷.

Poco después de la toma del poder por los nacionalsocialistas en enero de 1933, Hermann abandonó Alemania, pues su origen judío y su intento de casarlo con su nacionalidad y orgullo alemanes, chocaron con los ideales de pureza racial de los nazis⁸. Se instaló en Ámsterdam, donde contó con la amistad y ayuda del editor Emanuel Querido. Allí apareció la novela *Der etruskische Spiegel* (*El espejo etrusco*, 1936)⁹, inspirada en la vida de su hermano Ludwig y pensada como homenaje a éste.

En 1943, Hermann fue internado en el campo de concentración de Westerbork. A mediados de noviembre partió desde allí hacia el campo de exterminio de Auschwitz-

³ *Die deutsche Karikatur im 19. Jahrhundert*, 1901; *Wilhelm Busch*, Berlín, 1902; *Skizzen und Silhouetten*, Darmstadt, 1902; *Max Liebermann*, Berlín, 1904.

⁴ *Jettchen Gebert*, Berlín, Fleischel, 1906.

⁵ Las dos novelas se editaron conjuntamente en 1909: *Jettchen Geberts Geschichte* (Berlín, Fleischel). Aparte de las numerosas reediciones, se hicieron también adaptaciones para el teatro, la opereta y el cine.

⁶ *Heinrich Schön jun.* tuvo más de 25 reediciones, en 1917 se hizo una adaptación teatral: *Frau Antonie*. Otras novelas de Hermann son: *Die Nacht des Dr. Herzfeld* (1912), *Schnee* (1921), *Tränen um Modesta Zamboni* (1927), *Träume der Ellen Stein* (1928), *Grenadier Wordelmann* (1930).

⁷ *Einen Sommer lang* (1917), *Der kleine Gast* (1925), *November 18* (1930), *Ruths schwere Stunde* (1934) y *Eine Zeit stirbt* (1934). Estas obras conforman un ciclo novelístico, titulado *Die Kette* (*La cadena*).

⁸ Cf. los tratados *Der doppelte Spiegel* (1926): acerca de la situación de los judíos en Alemania y la política al respecto; *Weltabschied* (1935): reflexiones acerca de su propia concepción del judaísmo en combinación con su orgullo nacional alemán. De estas cuestiones habla también largamente en su novela autobiográfica *Eine Zeit stirbt* (1934).

⁹ La primera edición en Alemania data de 1996 (Berlín, Verlag Neues Berlin).

Birkenau. No sabemos si el autor, a la edad de 73 años, diabético y afectado de una grave enfermedad coronaria, murió durante el traslado o en las cámaras de gas nada más llegar a su destino.

Durante las primeras décadas después de la Segunda Guerra Mundial, la obra de Hermann fue apenas conocida ni leída, hasta que en los años 70 se reavivó el interés por su persona y obra¹⁰, y durante los años 90 se reeditaron la mayoría de sus novelas y se publicaron sus cartas personales¹¹.

Con respecto al estilo literario, Hermann escribe siempre desde la perspectiva de un narrador omnisciente y en su obra se entremezcla un nuevo Romanticismo y un nuevo Realismo burgués¹² con elementos del Naturalismo (inclusión del dialecto berlinés, por ejemplo). Revela gran dominio de la lengua y del género y seduce con sus cuidadas, sugestivas e imponentes descripciones de los lugares en los que transcurre la acción y de los sentimientos y pensamientos de sus personajes. Por ello, Hermann suele ambientar sus obras en Berlín o sus alrededores (*Heinrich Schön junior* tiene lugar en Potsdam), pues el conocimiento del lugar facilita las detalladas descripciones que tanto le gustan, a la vez que aumenta el deleite por parte de su público al (re)conocer el escenario. Por la misma razón, sus argumentos transcurren en época contemporánea o en algún momento de la historia reciente que presenta claros paralelos con la actualidad, de allí la ambientación en la época del *Biedermeier*-Antemurzo de *Jettchens Geschichte* y *Heinrich Schön jun.*

El *Biedermeier*, esa parcela de tranquilidad, sosiego y orden en medio de unos acontecimientos complejos e importantes que cambiarían por completo la vida en la Europa del s. XIX, ejerció una atracción doble sobre nuestro escritor. Por un lado, cultural-artística, pues Hermann, gran coleccionista de obras de arte, mostró particular afición por los objetos y diseños del *Biedermeier*. Y por otro, socio-política e ideológica, en cuanto que se estaba viviendo una situación afín en la Alemania del primer cuarto del siglo XX.

¹⁰ Cf., por ejemplo, la tesis doctoral de C. G. Van Liere, *Georg Hermann – Materialien zur Kenntnis seines Lebens und seines Werkes*, Ámsterdam, Rodopi N. V., 1974; G. Weiss-Sussex (ed.), *Georg Hermann, deutsch-jüdischer Schriftsteller und Journalist, 1871-1943*, Tübinga, Niemeyer, 2004 (ambas obras no he podido consultar).

¹¹ *Unvorhanden und stumm, doch zu den Menschen noch reden. Briefe aus dem Exil 1933-1941 an seine Tochter Hilde*. Con el ensayo: *Weltabschied*. Edición de L. Nussbaum, Mannheim, personaverlag, 1991; G. y G. Mattenklott (eds.), *Georg Hermann. Werke und Briefe*, Berlín, Verlag Neues Berlin, 1996-1999.

¹² Por ello, Hermann es llamado también el “Fontane judío”, en referencia al escritor alemán Theodor Fontane (1819-1898), considerado como el máximo representante del Realismo burgués (poético) alemán.

Con respecto al contenido de sus novelas, lo primero a observar es que crea unos argumentos más bien breves, sencillos y lineales, pensados sobre todo para ambientar, motivar y vehicular sus vastos y variados conocimientos y reflexiones históricos, antropológicos, ideológicos, psicológicos, socio-políticos, culturales y artísticos, que inserta por doquier y desarrollada largamente en sus obras. Por ello, actualmente es considerado y valorado, leído y estudiado ante todo como un gran cronista de la historia y sociedad alemanas del s. XIX y del primer tercio del siglo XX.

Sus protagonistas son personas de la clase media alta, que se enfrentan a las grandes y pequeñas tragedias de la vida. El autor muestra particular simpatía por los débiles, tímidos, marginados o fracasados, y por los momentos más penosos de la existencia humana (vejez, enfermedad, etc.). Gusta de describir a mujeres inteligentes, instruidas y emocionalmente independientes, cuya lucha por la emancipación y autodeterminación documenta con gran finura psicológica y no menos empatía. En sus obras no falta tampoco una importante carga de humor y ligereza, tan típicos de los berlineses.

XVI.1.2. LA NOVELA *HEINRICH SCHÖN JUN.* DE GEORG HERMANN

La versión del mito de Fedra de Hermann reviste particular dramatismo en cuanto que la pasión surge por ambas partes simultáneamente: el hijastro se enamora de su madrastra (motivo de Don Carlos)¹³, a la vez que ésta se prenda de su hijastro (motivo de Fedra)¹⁴.

La novela, cuya acción transcurre durante la primavera y el verano de 1844 en Potsdam, narra los sucesos en la vida de su protagonista, Heinrich Schön júnior, hijo de Eduard Schön. Los Schön, una familia de origen judío, aunque liberal y no practicante, se han procurado cierta fama y fortuna como comerciantes de seda en Potsdam y Berlín. Su floreciente negocio, que cuenta ya con relaciones comerciales en toda Europa, atraviesa un momento especialmente crítico debido a sus proyectos de exportación a Brasil, la introducción del telar a vapor, y también por la fusión con el negocio de los von Arnstein. Mientras que Schön proporciona el capital necesario para mantener sus tiendas, los von Arnstein le conceden la mano de su hija, en señal de garantía y

¹³ El *Jüdisches Lexikon* (Berlín, Jüdischer Verlag, 1928, Vol. II, pp. 1549 s.) considera la novela una versión de la leyenda de Don Carlos.

¹⁴ Rank 1974, 161 menciona la novela entre las reescrituras del mito de Fedra.

contrapartida de la transacción. Al comienzo de la novela hace ya algunas semanas que la joven Antonie, de veintitrés años, se ha casado con Eduard, de cincuenta y siete años y viudo desde hace dieciséis. Ahora van a mudarse a la casa de los Schön en Potsdam.

Heinrich, si bien no desapruueba el nuevo matrimonio de su padre, intenta mantenerse lo más alejado posible de su nueva madrastra, por lo que ni siquiera asistió a su boda y no se alegra demasiado ante su inminente llegada. Conocemos a Heinrich como un hombre de unos veintisiete años, física e intelectualmente agraciado, simpático y con un fino sentido del humor, educado, culto y con una amplia experiencia vital (estancias en Inglaterra y Francia), amigo de sus amigos y consumado hombre de negocios. Convive y colabora con su padre, con el que le unen un gran respeto mutuo y compañerismo. Lleva ya algún tiempo prometido con la aristócrata Hannchen von Mühlensiefen, si bien aún no se ha fijado la fecha de su boda. Su novia, aunque simpática y bonita (cabello rubio, grandes ojos azules, blancos brazos), muestra solo escasas dotes intelectuales y aún menos intereses o inquietudes culturales y artísticas. Y mientras que ella le quiere con toda su alma, lo que él siente por ella es más bien el cariño que se le tiene a un niño, y a menudo se aburre en su compañía. La hija de un pescador local logra satisfacer sus anhelos sexuales, pero por lo demás tampoco es la compañera con la que él sueña.

Heinrich se reúne regularmente con sus amigos, entre los que figuran también los jóvenes aristócratas Karl von Maltitz y Edgar von Winterfeldt. Ellos se burlan de la nueva situación familiar de Heinrich, llamándolo “Don Carlos”, en alusión a la tragedia homónima de Friedrich von Schiller (1787/88)¹⁵.

Heinrich, a quien inicialmente no le desagradaba esa farsa, pierde el gusto por la misma tan pronto como su madrastra se muda a su casa. Descubre en ella a una mujer fina y delicada, de acabados modales y con una belleza nada convencional. Aún menos convencionales son su avanzada formación (sabe griego, resuelve complicados cálculos matemáticos), su afición y buen gusto por la lectura y su fino sentido del humor. Antonie sobrelleva con entereza y elegancia su singular destino, mostrándose como

¹⁵ En ella, el gran dramaturgo alemán recrea la vida del infante Carlos de Austria (1545-1568), hijo del rey Felipe II, de quien se dice que estuvo enamorado de su madrastra, la tercera esposa de Felipe: la reina Isabel de Valois (1546-1568). Según la leyenda, el infante e Isabel habrían tenido una relación amorosa con anterioridad a la boda de ella con Felipe II; el rey descubriría las intenciones de su hijo y lo condenaría a muerte. Para la leyenda en torno a la figura de Don Carlos y sus recreaciones literarias (en España, Inglaterra, Italia, Alemania, Francia, ss. XVII-XIX), cf. Rank 1974, 132-137. Advierte el autor que no hay pruebas históricas que confirmen que Carlos estuviera enamorado de su madrastra ni que su padre lo condenara a muerte por ese motivo.

esposa cariñosa y comprensiva de su marido entrado en años. Desde la misma noche en la que ella llega a su nueva casa, surge una gran simpatía y entendimiento mutuos entre madrastra e hijastro, que pronto se convierte en una atracción incontrolable para ambos.

Mientras tanto, se formaliza el compromiso de Hannchen y Heinrich. Todo ello a Heinrich le provoca una constante y creciente inquietud y agitación emocionales, acompañadas de un grave insomnio y una acusada falta de concentración y decisión. Antonie lleva una vida retirada y silenciosa, dedicada a su casa y a la lectura, que apenas deja entrever su gran aflicción. No obstante, algún tiempo después, a mediados de mayo, a Heinrich prácticamente ya no le caben dudas acerca de los sentimientos de su madrastra. Unos dos meses más tarde, durante una calurosa tarde de julio, y mientras Eduard Schön tiene que resolver unos asuntos comerciales en Berlín, Antonie le pide a Heinrich que haga con ella esa excursión en barco de remos que tanto le han recomendado sus amigos. Navegando por los apacibles brazos del río Havel, en medio de una naturaleza exuberante y un calor sofocante que acaba en una fuerte tormenta de verano, Antonie, que tan firme y decididamente había luchado contra sus sentimientos, toma plena conciencia de su desgraciada situación y acaba en los brazos de su amado. Pero al punto se dan cuenta de la imposibilidad de su amor, sienten pena y vergüenza y no saben qué hacer. Antonie debe pensar en sus padres, cuyo negocio depende de la sociedad con los Schön, y quiere respetar también a su marido, que siempre la ha tratado muy bien. Heinrich, a su vez, comparte sus preocupaciones y lealtad frente a Eduard, a la vez que piensa en su compromiso con Hannchen.

Esa misma noche, Heinrich le anuncia a su padre que él mismo viajará a Brasil y le pide que rompa por él el compromiso con Hannchen. Mientras Heinrich cruza el Atlántico en una misión comercial que tendrá mucho éxito, Eduard cancela los planes de boda de su hijo. La novela termina con una carta de Eduard a Heinrich, en la que le informa de que Antonie se ha ido con Maltitz a Viena y que Hannchen se ha prometido con Winterfeldt. Conmocionado y agotado por la redacción, se desmaya y muere en la habitación de Heinrich.

MOTIVOS DEL MITO DE FEDRA

En comparación con otras versiones del mito de Fedra, en esta novela observamos:

Paralelos: Al igual que el matrimonio de Fedra con Teseo, el enlace de Antonie von Arnstein con Eduard Schön es una especie de añadido o garantía de un acuerdo o

pacto entre dos familias. Deucalión casa a su hermana con el rey de Atenas para asegurar una alianza político-militar¹⁶, Eduard recibe la mano de Antonie cuando viene a sufragar el negocio arruinado de los padres de ésta. La presencia de otra joven en la vida del hijastro está tomada de Racine. Se encuentra también en Conrad (tragedia) y von Meysenbug (episodio Emilie – Philipp). Al igual que en los autores latinos y muchos modernos, el amor de Antonie se debe a su gran soledad y aislamiento sociales y a su buen entendimiento con Heinrich. El motivo del amor correspondido es característico de todas las versiones alemanas del siglo XIX y de las primeras novelas del s. XX (aparece también en Pape). Los intentos de Antonie de controlar y ocultar su pasión recuerdan a las Fedras de Eurípides, Racine y Marbach y también a las mujeres de la novela de von Meysenbug y a la Gabriele de Schopenhauer. Al igual que los jóvenes en Eurípides (*Hipp.* 659 s.), Racine (II 6) y von Meysenbug (episodio Emilie – Philipp), al conocer los sentimientos de su madrastra, Heinrich decide abandonar la ciudad.

Omisiones: Faltan la calumnia, el enfrentamiento entre padre e hijo, el castigo o la maldición del joven, su accidente y su muerte. Falta también el suicidio de la mujer.

Añadidos: Hermann introduce la muerte del marido-padre, la cual, aunque ausente de las primeras versiones del mito de Fedra, aparece también en la tragedia *Phädra* (1911) de Limbach (Phädra mata a Theseus).

XVI.2. CLAIRE PAPE: *UND SIE RÜTTELTE AN DER KETTE* (1915)

Junto a la novela de Hermann, Otto Rank cita también la novela *Und sie rüttelte an der Kette* (*Y ella sacudió la cadena*) de Claire Pape, publicada igualmente en 1915¹⁷. En ella, la joven Eva Herder se casa con el anciano y rico comerciante Forster. Su marido, contento consigo mismo y víctima de una vejez que avanza sin piedad, apenas se interesa por los gustos, anhelos y necesidades de su joven esposa. Entonces, ella halla consuelo en los brazos del joven Bruno Walden, que resulta ser hijo de Forster. Tras dar a luz a un hijo, supuestamente de Bruno, deja al niño con su marido y se fuga con su amante. Algún tiempo después vuelve junto a su hijo y su marido. Debo este breve resumen a Rank, ya que, hasta el momento y a pesar de mis esfuerzos, no me ha sido posible consultar la novela o averiguar más detalles acerca de la misma.

¹⁶ Cf. Diodoro Sículo (IV 62,1) y Apolodoro (*bibl.* III 1, 2; *epit.* I 17).

¹⁷ Rank 1974, 161. La novela de Pape se publicó por la editorial E. Hofmann en Berlín.

Tampoco he encontrado información alguna acerca de la vida y obra de Pape. Esta novela es su única obra que aparece en el catálogo de la *Deutschen National-Bibliothek*, en el cual no figuran ni siquiera los datos más básicos de su biografía¹⁸.

En comparación con otras versiones del mito de Fedra, observamos:

Paralelos: De nuevo, el amor adúltero de la mujer se debe ante todo a su particular situación social y a la incapacidad de su marido de entender y atender sus gustos y necesidades. Al igual que en la novela de Hermann y en todas las versiones alemanas decimonónicas del mito, el joven corresponde a los sentimientos de su madrastra. La idea de que el amor surge entre madrastra e hijastro cuando aún no conocen su relación de parentesco, anteriormente ha sido elaborada y aprovechada por Conrad/melodrama y von Meysenbug (episodio Madeleine/Bianka – Arthur/Philipp).

Omisiones: Faltan la calumnia, el agón, la maldición, el destierro del joven y la muerte de los dos protagonistas.

Añadidos: En ninguna versión anterior, la madrastra ha tenido un hijo con su hijastro y tampoco nunca ha vuelto junto a su esposo después de conocerse su infidelidad.

XVI.3. WOLFGANG KOEPPEN: *DER SARKOPHAG DER PHÄDRA* (CA. 1950)

XVI.3.1. VIDA Y OBRA DE WOLFGANG KOEPPEN

Wolfgang Arthur Reinhold Koeppen nació el 23 de junio de 1906 en Greifswald, hijo ilegítimo de Maria Köppen, costurera y apuntadora en el *Stadttheater* de Greifswald, y de un conocido oftalmólogo berlinés, al que nunca conoció personalmente¹⁹. Koeppen no concluyó la educación secundaria y se esforzó sin éxito por un empleo como aprendiz de librero. Hizo unas prácticas de actor y director artístico en el *Stadttheater* de Greifswald, a la vez que asistió a clases de Filología alemana en la universidad. En 1921, trabajó durante algunas semanas como cocinero de a bordo (hizo un único viaje a Finlandia y Suecia). Después trató en vano de ser contratado como director artístico, por lo que finalmente se trasladó a Berlín donde trabajó en la fábrica

¹⁸ Generalmente, la *Deutsche National-Bibliothek* da algunas informaciones básicas acerca de los autores (fecha de nacimiento y muerte, estudios, profesión, etc.).

¹⁹ Para la vida y obra de Koeppen, cf. Müller 1991; Reich-Ranicki 1996; Hergemöller 2001, 437 b-439 b.

de bombillas *Osram*. En 1926, Koeppen trabajó como ayudante de dramaturgia y ayudante de director artístico en Wurzburg. Apenas un año más tarde tuvo que dejar el puesto y regresó a Berlín, donde se ganó el sustento por medio de trabajos ocasionales de todo tipo (acomodador de cine, camarero, etc.), a la vez que escribió sus primeros artículos para periódicos y revistas. En 1931, el crítico teatral Herbert Ihering le ofreció un puesto de periodista y redactor en el diario *Börsen-Courier*. Sería ese el único empleo estable y formal de Koeppen. Durante los apenas cuatro años que estuvo en la redacción del periódico, escribió más de doscientas críticas literarias, teatrales y cinematográficas, reportajes y ensayos sobre temas diversos y noticias locales.

Koeppen, que ya en el instituto había compuesto sus primeras creaciones literarias, a la edad de dieciocho años escribió una curiosa autobiografía ficticia (*Memoiren eines Neunzigjährigen – Memorias de un nonagenario*), cuyo manuscrito, unas 150 páginas, fue destruido durante la Segunda Guerra Mundial. En 1934, después del cierre del *Börsen-Courier*, recibió el encargo de una novela por parte del editor judío Bruno Cassirer. Buscó el material y la inspiración necesarios en un largo viaje por el Mediterráneo y a su regreso, en unos pocos meses de intenso trabajo, escribió su primera novela: *Eine unglückliche Liebe (Un amor desgraciado, 1934)*. Poco después emigró a los Países Bajos donde compuso *Die Mauer schwankt (El muro vacila, novela, 1935)*²⁰. Otra novela, escrita sobre la misma época y titulada *Die Jahwang-Gesellschaft*, no llegó a publicarse y actualmente debe considerarse perdida. En los Países Bajos, Koeppen no obtuvo permiso de trabajo, por lo que en 1938 se vio obligado a volver a Alemania. Trabajó como guionista de películas propagandísticas en diversas compañías cinematográficas. Aunque sus guiones no llegaron a filmarse, de este modo al menos logró librarse durante varios años del tan temido servicio militar. En 1943, a punto de ser llamado a filas, aprovechó la destrucción de su casa en Berlín durante un bombardeo para pasar a la clandestinidad. Se escondió en una pequeña localidad junto al Lago de Starnberg, donde conoció a la bailarina y poeta Marion Ulrich, una joven y prometedora artista, con la que se casó en 1948. El matrimonio, que no tuvo hijos, pronto volvió a distanciarse, debido, probablemente, al alcoholismo de Marion²¹ y a los particulares

²⁰ Para las cinco novelas de Koeppen, cf. S. Reinhardt, “Politik und Resignation. Anmerkungen zu Koeppens Romanen”, en Arnold (ed.) 1972, pp. 38-45; S. Unseld, “Auf dem Fantasieroß”, en *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 13 de abril de 1996.

²¹ Tenía problemas con el alcohol incluso antes de conocer a Koeppen, con tan solo dieciséis años.

gustos erótico-sexuales de Koeppen²². Pasó los primeros años de la postguerra en medio de serias dificultades económicas que trató de paliar con todo tipo de compraventas en el mercado negro. Koeppen es también el autor de la novela biográfica *Aufzeichnungen aus einem Erdloch von Jakob Littner* (*Anotaciones de Jakob Littner desde un agujero bajo tierra*), que se publicó de forma anónima en 1948 y que es una de las primeras manifestaciones literarias del Holocausto. Reconoció la autoría en 1989 y reveló que el propio Littner le había contado su historia con el encargo de convertirla en novela²³.

La fama y gloria actuales de Koeppen se deben sobre todo a una trilogía novelística que escribió durante la primera mitad de los años 50 y en el que ofrece una (re)visión crítica de la historia reciente y la situación contemporánea en Alemania. La primera novela, *Tauben im Gras* (*Palomas en la hierba*, 1951), recrea la vida en Múnich durante un día de 1948 y plasma la situación actual en el país con todo su dramatismo y crudeza: el horror por lo vivido, los sentimientos de culpa, el miedo al futuro, las penurias económicas y materiales y la desorientación ideológica aún predominan frente a la esperanza, la confianza, el amor y el lento resurgir socio-político, industrial y económico del país. La novela no fue demasiado bien recibida por la crítica y el gran público, pues tanto la forma, un complejo *collage*, como el contenido resultaron demasiado atrevidos, modernos y desconcertantes para su época.

La segunda novela de este ciclo, titulada *Das Treibhaus* (*El invernadero*, 1953), está ambientada en 1952 en la nueva capital de la República Federal Alemana, Bonn. Mientras que en la primera primaban los aspectos sociales, ahora se detecta una mayor carga política. El protagonista es un parlamentario alemán que regresa del exilio para encontrarse con las mismas ideologías y programas socio-políticos y militares de las que antaño había huido. Lleno de espanto y decepción, se suicida. Tampoco esta novela, aunque más clara en su forma y con un argumento más lineal, fue del agrado del público, sobre todo a causa de los problemas tan incómodos que plantea.

La última parte, *Tod in Rom* (*Muerte en Roma*, 1954), está ambientada en Roma en la postguerra y su argumento principal son las diferentes actitudes que los alemanes adoptan con respecto a su pasado reciente, particularmente, la persecución y el exterminio del pueblo judío. La reacción inmediata por parte del público fue de reserva o incluso de rechazo (nuevamente, Koeppen plantea unas cuestiones para las que el gran

²² Según Hergemöller 2001, 439 a, Koeppen tenía gustos homosexuales, con elementos de bisexualidad, transexualidad y pedofilia.

²³ No obstante, Littner, aunque había sufragado parte de los costes de la edición, rechazó esa adaptación. En 1992, se publicaron las memorias del propio Littner junto a una reedición de la obra de Koeppen.

público todavía no estaba preparado) y pocos fueron los críticos que le dedicaron una reseña o comentario a esta última novela y a la trilogía en conjunto.

Actualmente, en cambio, esas tres obras son valoradas como uno de los testimonios más importantes de la vida y cultura en la Alemania Occidental durante la postguerra. Ahora bien, Koeppen es mucho más que un simple cronista, pues demuestra un gran dominio de la lengua y perfección estilística. Con respecto al contenido, destacan particularmente sus finas descripciones y caracterizaciones psicológicas de los personajes y la elección y el desarrollo de los argumentos.

Después de estas tres novelas, escritas y publicadas, aclamadas y reprobadas en apenas unos tres o cuatro, se produjo un largo silencio en la actividad literaria de Koeppen. El crítico Reich-Ranicki quiso ver la causa de ello en la escasa y poco favorable reacción del público y de la crítica a su trilogía²⁴. Presenta y defiende su teoría en un artículo titulado “El caso Koeppen”, que suscitó encendidas controversias entre los expertos, mientras que el propio Koeppen no se pronunció al respecto.

Durante los siguientes años, Koeppen pudo realizar varios viajes por Europa y a Estados Unidos, convirtiendo sus experiencias en una serie de reportajes y relatos, particularmente para la radio. Los más célebres de ellos son: *Nach Rußland und anderswohin* (A Rusia y a otros lugares, 1958), *Amerikafahrt* (Viaje a América, 1959) y *Reisen nach Frankreich* (Viajes a Francia, 1961). Fueron muy bien recibidas por el público y la crítica, aunque a menudo son poco más que una buena guía turística.

A pesar de ello y, debemos pensar, todavía en recuerdo y reconocimiento a su trilogía novelística, Koeppen recibió varios premios literarios importantes: *Premio Büchner* (1962), *Premio literario de la Academia de Bellas Artes de Baviera* (1965), *Premio Immermann* (1967); *Premio Andreas Gryphius* (1971). La dotación económica de estos premios apenas pudo paliar su constante falta de dinero, ni su prestigio suscitar el interés del gran público por su obra.

Durante los años 70, Koeppen escribió gran cantidad de ensayos, obras radiofónicas, recensiones literarias y relatos cortos. Algunos de éstos últimos se publicaron en 1972 en un volumen titulado *Romanisches Café* (Cafetería románica). En 1976, y como encargo de la editorial Suhrkamp para celebrar el 500º título de la misma, compuso el relato corto o fragmento novelístico *Jugend* (Juventud), en el que narra su infancia y juventud. En 1981 se publicó una colección de sus ensayos acerca de la vida

²⁴ M. Reich-Ranicki, “Der Fall Koeppen”, en *Die Zeit*, 16 de febrero de 2006 (reedición de la edición de septiembre de 1961).

y obra de algunos célebres autores: *Die elenden Skribenten* (*Los escritores miserables*). En 1982 fue condecorado con el *Kulturelle Ehrenpreis der Landeshauptstadt München*, y en 1983 con el *Premio Arno Schmidt*. Tres años más tarde, con ocasión de su 80º cumpleaños, se hizo una edición de su obra completa (*Gesammelte Werke*)²⁵. Koeppen murió el 15 de marzo de 1996, poco antes de cumplir 90 años, sin que hubiera escrito esa nueva novela suya, que tantas expectativas había creado entre el público, y acerca de cuya elaboración y publicación tanto se había especulado durante tantos años.

En sus obras literarias, particularmente en sus novelas, Koeppen muestra una especial simpatía por los personajes débiles, fracasados y marginados, cuyos conflictos y sentimientos parecen tener una clara inspiración autobiográfica²⁶. Al igual que en su vida personal, también el fracaso de sus personajes literarios se debe no tanto a la situación real, como a sus propios ideales y anhelos que no logran casar con la realidad.

La Tradición Clásica apenas halla cabida en la obra literaria de Koeppen²⁷. A veces emplea algún personaje o mito clásico a modo de metáfora o símbolo para unos determinados sentimientos o comportamientos, como, por ejemplo, la figura de Odiseo en su novela *Tauben im Gras*²⁸.

XVI.3.2. DER SARKOPHAG DER PHÄDRA DE WOLFGANG KOEPPEN

En 1968 se publicó el relato *Der Sarkophag der Phädra*, en una versión (probablemente, la segunda) de 1950²⁹. El propio Koeppen revela que lo escribió cuando sus constantes penurias económicas le obligaron a aceptar el encargo por parte de una revista que buscó “una historia intrigante”, “una novela entretenida” para sus lectores³⁰. Como era una obra por encargo, el autor trató de ajustarse lo máximo posible a los gustos e intereses de sus futuros lectores, a la vez que evitó consciente e intencionadamente toda alusión a su vida privada. Opta ambientar la trama en un mundo que no conoce: el de las carreras de coches, y el de los ricos. Pero no consiguió crear la

²⁵ La edición es de M. Reich-Ranicki en colaboración con D. von Briel y H.-U. Treichel, consta de seis volúmenes y se publicó en la editorial de Suhrkamp (Fráncfort/Meno).

²⁶ Cf. Hergemöller 2001, 438 b-439 a.

²⁷ Se trata de una tendencia común entre prácticamente todos los autores de la Alemania occidental durante la segunda mitad del s. XX. Cf. Seidensticker 1991, 424-428. Véase también VII.2.: La tradición clásica en Alemania (ss. XX y XXI).

²⁸ Riedel 2000, 327.

²⁹ El relato se publicó por primera vez en la colección *Aus aufgegebenen Werken*. Edición de Siegfried Unseld, Fráncfort/Meno, suhrkamp, 1968, pp. 31-50. La versión consultada, que coincide con la publicada en 1968, es la de *Gesammelte Werke*, 1986: vol. 3, pp. 173-187.

³⁰ El comentario introductorio de Koeppen se puede leer en Linder 1972, 54 b-55 a.

novela deseada, pues acabó por burlarse del encargo, de sus lectores y del argumento elegido. Ante el resultado final considera que “el manuscrito demuestra el esfuerzo de la escritura a cambio de dinero, la cual para el autor es incluso más difícil que para otros”³¹. Lo que queda es un relato corto cuyo argumento reza de la siguiente manera:

La acción, que se desarrolla a lo largo de tres días, comienza un viernes de primavera en la ciudad siciliana de Palermo³². Theseus, uno de los mejores pilotos de carreras del momento, que el domingo cumplirá cincuenta años, ha acudido para competir en el premio *Primavera Siciliana*. Le acompaña Hippolytos, un huérfano que vive con él y le sirve fielmente a modo de asistente personal, con la esperanza de que pronto pueda revelar a su ídolo en el asiento del piloto. Todo un deportista, Hippolytos lleva una vida ascética, abstinerente y célibe. También les acompaña Phädra, la bella, joven, despreocupada y alegre esposa de Theseus, de origen griego (nació cerca de Atenas), que se crió en Nueva Orleans, a donde su familia pronto había emigrado. Theseus la conoció en una casa de citas en Detroit y al punto se casó con ella. Preocupada únicamente por la imagen que da (su pelo, sus vestidos, sus gestos y las expresiones de su rostro), Phädra se muestra satisfecha y conforme con todo, consciente de las ventajas que le trae. Theseus, a su vez, es víctima de un creciente hastío vital, pues ya nada le interesa, nada le excita, nada le agrada. Acostumbrado a vencer y a triunfar, apenas ya no se emociona con sus victorias y piensa en retirarse. Su aspecto y modo de vida poco tienen que ver con los de un deportista, pues es obeso, cómodo y vago, buscando un máximo de ganancias y de placer a cambio de un mínimo de esfuerzos. Así, por ejemplo, le caracteriza la exótica y extravagante costumbre de competir en cómodas y calentitas zapatillas de andar por casa.

El viernes le basta una sola vuelta al experimentado y consumado piloto para asegurarse la *pole position* para la carrera, por lo que aprovecha el sábado para hacer una excursión por la isla. A bordo de su singular coche (llamado “el gran Teseo”), y en compañía de Phädra e Hippolytos, viaja a través de naranjales, olivares y viñedos, pasando por Marsala y Porto Empedocle hasta la *Valle dei templi* de Agrigento. Muchos años atrás, Theseus ya estuvo allí y, recostado contra una antigua columna y sorprendido por el sueño, vivió un místico encuentro con la divinidad del lugar, Zeus. Ahora ninguno de los tres encuentra lo que busca, pues solo ven ruinas y escombros.

³¹ La cita se encuentra en Linder 1972, 55 a.

³² Este resumen sigue la versión segunda del relato.

También quieren ver el sarcófago de Fedra que se guarda en la catedral de San Nicola de la ciudad. Un viejo sacristán les hace de guía, contándoles también el mito de Fedra en una versión personal, a cuyo final Fedra se ahorca con su vestido, e Hipólito pierde el control sobre sus caballos, mientras conduce su carro junto a la orilla del mar. Como de costumbre, cae al suelo, es arrastrado y matado, pero esta vez el mar se lleva su cuerpo. Nuevas son también las causas que originaron la cólera de sus caballos: las ramas de un olivo, agitadas por el viento, rozaron su carro y sus corceles.

Al salir del templo, Theseus le anuncia a Hippolytos que el día siguiente puede conducir por él en la carrera. Durante la competición, el joven tiene un mortal accidente, cuyos pormenores no se detallan³³. Por la noche, mientras Theseus vaga por las tabernas de Palermo, Fedra se ahorca con su vestido en la cruz de la ventana³⁴.

FORMA Y CONTENIDO, MODELOS Y FUENTES

Se trata de un relato desconcertante y complejo no solo con respecto a su contenido, sino también a su forma³⁵. Koeppen emplea un estilo muy particular, con frecuentes cambios de perspectiva, pero sin apenas indicaciones de tiempo o de lugar, todo ello en tiempo presente, para incrementar el efecto de inmediatez y cercanía. La acción principal es narrada de forma fragmentaria y entrecortada, escondida en largas y complejas frases en las que se yuxtaponen un sinfín de acciones y sucesos simultáneos, que en su mayoría apenas tienen importancia o relación con el argumento principal.

Con respecto al contenido, en este relato se ensamblan elementos biográficos y de relato de viajes con un nutrido grupo de alusiones a mitos y leyendas de la Antigüedad clásica y la Biblia. Los mitos de Clitemnestra e Ícaro apuntan al conflicto entre madre/padre e hijo, la figura de Ganimedes, aquí explícitamente comparado con Hippolytos, introduce el elemento homoerótico, presente en el mito de Fedra desde sus orígenes. Empédocles es uno de los personajes más notorios y dramáticos del lugar³⁶, y

³³ En realidad, la muerte del joven ya se produce y es narrada en la primera página del relato (p. 173): Theseus tiene una visión en la que pierde el control sobre su bólide y arrolla a su joven amigo y ayudante.

³⁴ También Phädra muere mucho antes (p. 176): al compararla con la chica que sonríe provocativa en un póster en el taller mecánico, afirma el autor: “Das Plakat lebt, Phädra ist tot”.

³⁵ Un breve análisis de esta pieza puede encontrarse en Köhn 2003, 214 s., quien opina que Koeppen se ha librado y alejado por completo de la tradición literaria y mitológica del mito. Frente a ello, observaré que el tratamiento narrativo del mito se da desde la misma Antigüedad clásica, y que la mayor libertad en el uso del mito originario es precisamente uno de los rasgos característicos de las reescrituras en prosa.

³⁶ Vida, obra y muerte del célebre político, sacerdote, médico, poeta y filósofo del s. V a. C. son narradas por Diógenes Laercio (VIII 2, 51-77). Cf. también E. Wellmann, “Empedokles”, *RE* V 2 (1905), col. 2507-2512.

la servidumbre de Jacob en casa de Labán ejemplifica la fidelidad y el servilismo con los que Hippolytos sirve a Theseus, a la vez que augura la inutilidad de sus esfuerzos.

Aparte de que dentro del relato se hace un resumen completo del mito de Fedra, por boca del sacristán, también la acción principal conserva varios elementos del mito: los nombres de los protagonistas, la caracterización de Hippolytos (célibe y deportista) y de Theseus (egocéntrico y egoísta), el accidente del joven y el suicidio de Phädra. En cambio, en este relato faltan no solo la calumnia o el agón entre el acusado y el marido de la mujer, sino que falta también la declaración, que tal vez constituye el motivo más importante e imprescindible del mito de Fedra. A lo largo del relato apenas se entrevén los sentimientos de *Phädra*, pero mediante su suicidio, inmediatamente después de la muerte de Hippolytos, Koeppen consigue introducirlos de forma postrera, pero eficaz.

En 2000 se publicó una versión anterior de la pieza, correspondiente a la “versión primera, manuscrito mecanografiado cuarto, con correcciones y añadidos escritos a mano”³⁷. Nos encontramos con un texto totalmente distinto, tanto en su contenido, como, y sobre todo, en la forma. Con respecto al contenido, se presenta como un esbozo del argumento final, en el que faltan por completo las acciones secundarias. Con respecto a la forma, el texto acusa un estilo y técnica de composición completamente distintos, pues en vez de la compleja y variopinta *Montagetechnik*, se emplean frases cortas, precisas y concisas, redactadas en tiempo pasado.

Se observa un cambio significativo en los nombres de los protagonistas: éstos se llaman Therak (luego Theseus), Igor (=Hippolytos)³⁸ y Phädra, aunque se advierte explícitamente que durante la boda se descubrió que ése no era su verdadero nombre, pero que Therak le pidió que siguiera llamándose así. Se añade una serie de diferencias de menor importancia: Therak está a punto de cumplir cuarentaiocho años (cincuenta en la segunda versión) y necesita dos vueltas para asegurarse la *pole position* (una en la segunda versión); su coche se llama “Therak Acht”, Igor no es su hijo adoptivo sino su secretario o asistente personal; y Therak y Phädra se conocieron en Baltimore.

³⁷ Para las diferentes versiones que se conservan de este relato, cf. “Nachweise der Satzvorlagen/Ergänzende Texte”, en W. Koeppen, *Auf dem Phantasieross. Prosa aus dem Nachlaß*, Fráncfort/Meno, Suhrkamp, 2000, pp. 719 s.

³⁸ En los manuscritos 1 y 2, el joven se llama Boris y el relato se titula *Die Bäume sehen wie Gespenster aus*. Cf. “Nachweise der Satzvorlagen/Ergänzende Texte” 2000, p. 719

Otro cambio significativo se detecta en el relato del sacristán frente al sarcófago de Fedra: Afrodita rozó con una rama de olivo a Hipólito, barriéndolo de su carro. Se revela también algún dato del accidente de Igor durante la carrera, que guarda una mística relación con el mito que escucharon en Agrigento: las ramas de los olivos, plantados demasiado cerca de la pista como Therak ya había advertido en el entrenamiento, provocan el mortal accidente. Después, Fedra se suicida, de lo que se conservan dos versiones distintas: una vez se ahorca con su fular en la cruz de la ventana, y otra, Therak la encuentra recostada en un ancho sillón, con una postura y expresión similares a las de la Fedra del sarcófago, muerta, envenenada tal vez³⁹.

KOEPPEN Y OTRAS VERSIONES ALEMANAS DEL MITO DE FEDRA

Este relato de Koeppen es la primera de tres obras literarias alemanas que se inspiran directamente en el sarcófago de Fedra de Agrigento⁴⁰. Datado en el siglo III d. C. se trata de uno de los más valiosos sarcófagos que representan este mito⁴¹ y que ya a Goethe le causó honda impresión⁴². Sobre él, se compusieron también dos creaciones líricas, a saber, los poemas *Agrigent* (1957) de Marie Luise Kaschnitz y *Der Sarkophag: Agrigent* (1973/4) de Erich Arendt⁴³. De hecho, a pesar de la diferencia de género literario, el relato de Koeppen comparte una serie de elementos formales y argumentales con los poemas de Kaschnitz y Arendt: descripción de un paisaje exterior desolador y hostil (el sol, el polvo, el calor) que contrasta con el ambiente agradable y reparador dentro de la catedral (penumbra, fresco); combinación de una experiencia real, la visita del lugar⁴⁴, con el recuerdo (Kaschnitz, Arendt) o el relato (Koeppen) del mito⁴⁵. Ahora bien, mientras que la presencia del mito de Fedra, en los poemas es doble (visual: el sarcófago; oral: el recuerdo del mito), en Koeppen es incluso triple: visual (el sarcófago), oral (el relato) y real (el amor de Phädra por Igor/Hippolytos).

³⁹ Para las dos versiones del final, cf. "Nachweise der Satzvorlagen/Ergänzende Texte" 2000, pp. 719 s.

⁴⁰ Recordaré que junto a unos presuntos modelos literarios, estas piezas se inspiran también en uno escultórico: el mismo sarcófago de Fedra.

⁴¹ Cf. Wotke 1938, col. 1551: "Die künstlerisch wertvollsten Hippolytos-Sarkophage befinden sich in Agrigento (Robert Nr. 152) und in Petersburg".

⁴² Von Goethe, quien vio el sarcófago en abril de 1787, escribe en su *Italienische Reise* (la entrada data del 24 de abril de 1787): "Dann führte er uns [...] zum Kunstgenuß in die Hauptkirche. Diese enthält einen wohl erhaltenen Sarkophag, [...]. Mich dünkt, von halberhabener Arbeit nichts Herrlicheres gesehen zu haben, zugleich vollkommen erhalten" (von Goethe, *Italienische Reise*, 1981, pp. 273 s.).

⁴³ Para estos poemas, cf. XIV.4. y XIV.5. de la presente tesis doctoral.

⁴⁴ En Koeppen, esa visita es igualmente una ficción literaria, mientras que Kaschnitz y Arendt parten de una experiencia real autobiográfica.

⁴⁵ Koeppen comparte con Kaschnitz también la combinación del mito de Fedra con la leyenda de Empédocles.

El relato presenta también llamativos paralelos con la tragedia *Phädra* (1939) de Bernard von Brentano. Advertiré que no he podido averiguar si se trata de desarrollos independientes paralelos, debidos a los gustos y tendencias de la época, o si, en cambio, Koeppen tuvo un conocimiento directo de la tragedia de von Brentano. Veamos los detalles: El traslado del argumento al siglo XXI, fácilmente conlleva y explica la sustitución de los carros de caballos por modernos coches de carrera. En ambas obras se recrea y se denuncia la pérdida de sensibilidad de los deportistas de élite, únicamente interesados en su propia persona y el deporte (es este el caso del Hypolit de von Brentano y del Theseus/Therak de Koeppen). Los jóvenes de los que se enamoran sus Phädras no son hijos biológicos de su marido.

XVI.4. MICHAEL ROES: *ICH WEISS NICHT MEHR DIE NACHT* (2008)

XVI.4.1. VIDA Y OBRA DE MICHAEL ROES

Michael Roes nació el 7 de agosto de 1960 en Rhede y pasó su infancia y juventud en Bocholt⁴⁶. Después de terminar la educación secundaria (*Abitur*) se trasladó a Berlín donde estudió Psicología, Filosofía y Filología Alemana, y trabajó en obras de teatro para niños y adolescentes. Se licenció en 1985 con un estudio sociológico-psicológico titulado *Randgruppen als Fremde (Colectivos marginados en calidad de extraños)*. Entre 1985 y 1989 trabajó como ayudante de dirección y de dramaturgia en Berlín y Múnich, a la vez que preparó su tesis doctoral. En ella estudia la figura del patriarca Isaac y el motivo del sacrificio del hijo (1991)⁴⁷, para lo que realizó dos largas estancias en Israel y Palestina (1987 y 1991). Trabajó después como profesor ayudante en las universidades de Berlín, Constanza y Budapest, hizo estancias de estudio en el Yemen (1993/4) y EEUU (1996/7 y 1999), y realizó varios viajes por África.

Se trata de un autor muy prolífico, con una vasta e incesante producción que abarca prácticamente todo el amplio abanico de géneros literarios (novela, ensayo⁴⁸, drama⁴⁹, poesía⁵⁰, guión radiofónico⁵¹ y cinematográfico⁵²), si bien obtiene sus mayores

⁴⁶ Para Roes, cf. http://de.wikipedia.org/wiki/Michael_Roes (consultada el 27 de enero de 2011) y otros sitios de internet, fácilmente localizables a través de *google.de*.

⁴⁷ *Jizchak. Versuch über das Sohnesopfer*, Berlín, Gatzka, 1992.

⁴⁸ *Lenau*, Bocholt, 1989. En 2007 se publicaron dos colecciones de conferencias y ensayos de Roes: *Krieg und Tanz* y *Perversion und Glück* (ambas: Berlín, Matthes & Seitz).

⁴⁹ *Aufriß*, Bad Homburg v. d. H., 1990; *Tischsitten*, Bad Homburg v. d. H., 1991; *Madschnun al-Malik / Der Narr des Königs*, Fráncfort/Meno, Gatzka bei Eichborn, 1997.

éxitos con sus novelas. En 1996 publicó la novela *Rub' al-Khali – Leeres Viertel* (*Rub' al-Khali – Cuartillo vacío*, 1996)⁵³, en la que se entremezclan una novela de aventuras y un relato de viajes (por el Yemen), además de toda suerte de observaciones históricas, culturales y antropológicas acerca del lugar de la acción, y profundas reflexiones filosóficas universales.

Le siguieron dos novelas ambientadas en los EEUU: *Der Coup der Berdache* (*El golpe de la berdache*, 1999)⁵⁴ es una novela policíaca, ambientada en Nueva York, en la que se trata de aclarar un asesinato que presenta todas las características de un sacrificio ritual, con elementos de transexualidad o androginia. El lector debe re-componer el argumento a partir de los testimonios de los personajes, que son reproducidos de forma fragmentaria y entrelazada, para llegar a un final repentino y abierto, que lo deja en la más profunda confusión e ignorancia. *Haut des Südens. Eine Mississippi-Reise* (*Piel del sur. Un viaje por el Mississippi*, 2000)⁵⁵, es un relato de viajes autobiográfico en el que el protagonista recorre el río Mississippi (per)siguiendo las huellas de Mark Twain, Hermann Melville y William Faulkner. Es también un estudio social, antropológico e histórico de la zona y biográfico-literario de los autores citados.

En la novela *David Kanchelli* (2001)⁵⁶, ambientada en 2023, en un estado futurista inspirado en los EEUU, se combinan la crítica socio-política con la cuestión de los valores ideológicos y morales, y con los conflictos familiares más universales. La novela *Nah Inverness* (2004)⁵⁷ documenta el proyecto estadounidense de rodar una versión de *Macbeth* en el desierto del Yemen. La obra está concebida a modo de diario y pone especial énfasis en las diferencias y obstáculos políticos, culturales y sociales entre ambos países.

Weg nach Timimoun (*Camino a Timimoun*, 2006) es una adaptación moderna de la *Orestía*, trasladada a la Argelia contemporánea. En 2008, Roes recrea otro mito

⁵⁰ *Durus arabij / Arabische Lektionen*, Berlín/Fráncfort/M., Eichborn, 1997; *Kain. Elegie*, Berlín, Matthes & Seitz, 2004.

⁵¹ *Ein kurzer Sommer in Tichy. Tagebuch einer Reise in die rebellische Kabylei* (2003); *Der Internetharem* (2005); *Weg nach Timimoun* (2007).

⁵² *Abdallah und Adrian* (1996, El Yemen); *City of Happiness* (2003/2004, Argelia); *Someone is Sleeping in My Pain* (2000, El Yemen/EE.UU.); *Phaidra. Remade* (2004, Hungría); *Timimoun* (2004/2005, Argelia); *Elevation* (2006, Hungría).

⁵³ *Rub' al-Khali – Leeres Viertel*, Fráncfort/Meno, Gatzka bei Eichborn, 1996. Con anterioridad y con menos repercusión pública, Roes había publicado la novela *Lleu Llaw Gyffes*, Berlín, Gatzka, 1994.

⁵⁴ *Der Coup der Berdache*, Berlín, Verlag Berlin, 1999. Una adaptación teatral se estrenó en Berlín en 2004.

⁵⁵ *Haut des Südens. Eine Mississippi-Reise*, Berlín, Verlag Berlin, 2000.

⁵⁶ *David Kanchelli*, Berlín, Verlag Berlin, 2001.

⁵⁷ Todas las siguientes novelas de Roes se editaron en la editorial Matthes & Seitz, Berlín.

griego, concretamente el de Fedra, en la novela *Ich weiß nicht mehr die Nacht* (*Ya no conozco esa noche*).

El año siguiente, publica la novela *Die fünf Farben Schwarz* (*Los cinco tonos del negro*, 2009), en la que nuevamente entremezcla elementos de novela policíaca con profundas reflexiones acerca de la vida y la muerte, todo ello ambientado en la China contemporánea. En su obra más reciente, *Geschichte der Freundschaft* (2010), Roes vuelve a Argelia para tratar nuevamente cuestiones como la tensa situación socio-política del país, la homosexualidad, la interculturalidad y el choque de culturas y los conflictos generacionales y familiares.

Roes ha sido distinguido con una serie de premios literarios (*Else-Lasker-Schüler-Förderpreis*, 1993; *Premio literario de la ciudad de Bremen*, 1997; *Premio Poético Alice Salomon*, 2006) y becas⁵⁸.

Su obra literaria presenta una gran homogeneidad formal (lengua y estilo) y también unos rasgos comunes y recurrentes en sus argumentos. Suele ambientar sus relatos en otros países, para lo cual se documenta ampliamente, aunque les concede también espacio a su propia imaginación y fantasía. Es por ello por lo que Roes es considerado como un escritor y un etnólogo a la vez. Todas sus novelas destacan por las detalladas descripciones de los lugares en los que ambienta la acción: el paisaje, la gente, su cultura y su historia.

Otro elemento característico de las novelas de Roes es el encuentro más o menos violento de distintas culturas y/o generaciones. A menudo, los intentos de entendimiento y comunicación fracasan no tanto a causa de las diferencias lingüísticas, ideológicas o cultural-tradicionales como a causa del desconocimiento de la propia identidad. Sus personajes presentan serias dificultades a la hora de comprender y expresar sus propios pensamientos, sentimientos y necesidades. Como para aumentar la confusión, Roes gusta de crear individuos con una cierta ambigüedad sexual (homosexualidad, transexualidad, androginia) y/o que viven entre diferentes culturas o subculturas.

XVI.4.2. ICH WEISS NICHT MEHR DIE NACHT DE MICHAEL ROES

Todos estos argumentos y motivos se detectan también en la novela *Ich weiß nicht mehr die Nacht*. Aunque ambientada en una pequeña ciudad en el noroeste de

⁵⁸ *Jahresstipendium des Deutschen Literaturfonds*, 1991 y 2007/2008; *Fellowship am Wissenschaftskolleg zu Budapest*, 1994-1995; *Stipendien des Stiftung Preußische Seehandlung*, 1995, 2000 y 2005; *Stipendium der Niederländisch-Deutschen Kulturstiftung*, 2004.

Alemania, junto al río Rin (reconocemos el paisaje de la infancia y adolescencia del autor⁵⁹), en realidad, se trata de un lugar no menos extraño y exótico que los escenarios de las demás novelas de Roes. Por si no bastara con que allí las madres acostumbran llevarse a sus hijos adolescentes al cine para abusar sexualmente de ellos o que un buen coche siempre y necesariamente es robado tan pronto como su dueño se ausente por unos pocos minutos, los personajes pertenecen a todo tipo de minorías: inmigrantes griegos y rusos, deportistas, delincuentes, bohemios y ricos.

El argumento está construido a base de diferentes mitos griegos y alemanes y presenta todos los aspectos característicos de la narrativa de Roes: marginación social, conflictos familiares, conflicto generacional, falta de orientación sexual, búsqueda del sentido y la esencia de la vida. La acción se desarrolla en medio de crímenes de todo tipo (robo, chantaje, maltrato físico y psicológico, boxeos y apuestas ilegales, narcotráfico, asesinato), con especial énfasis en los de índole sexual: abuso, violación, prostitución, incesto, infidelidad. De forma intercalada, se narran también los sueños y recuerdos de un niño-adolescente africano, plasmando la universalidad de los problemas que viven los personajes de la novela. Éstos cuentan los sucesos en primera persona, de modo que conocemos también sus pensamientos, sentimientos, sueños y miedos más íntimos. Veamos los detalles:

El protagonista de la novela es Stefanos Sembético, llamado Stefan o Stevie, un joven de unos 20 años, hijo de una familia de emigrantes griegos, cuyo padre Christos ya había nacido en Alemania. Éste regenta un concesionario de coches de ocasión y desguace, en el que su cuñado Derek trata de esconder y revender los coches que roba, como ahora el Lancia de un famoso tenista. La principal preocupación y deseo de Christos consisten en procurar a su esposa Anna y a Stevie una vida mejor que la que pudieron tener sus padres, por lo que se muestra solícito y cariñoso con ellos, concediéndoles prácticamente todos sus caprichos. Le ha comprado a Anna una pequeña boutique en la que ella trata de vender sus propios diseños, y le da plena libertad a Stevie para llevar la vida que él quiera. Cada vez más, a Christos le preocupa también el envejecimiento de su cuerpo (tiene ya unos cincuentaicinco años), sobre todo en comparación con su antiguo aspecto, pues era un talentoso gimnasta, al igual que ahora su hijo. Éste abandonó la escuela prematuramente para pasarse la vida entre el pabellón

⁵⁹ La novela tiene lugar en una pequeña ciudad cerca de Rees.

deportivo y el pub *June*, en el que trabaja como camarero. Muestra gran preocupación por su aspecto físico y se abstiene no solo del alcohol y el tabaco, sino también del sexo, aunque no tanto por su ideología deportista como por la vergüenza y el terror que le infunden sus sentimientos y gustos homosexuales.

Su entrenador, Timon, sazona sus clases con sus reflexiones filosóficas en torno a la vida, la muerte y el deporte. Sus compañeros son el alemán de Rusia Stanislaw, que hizo sus primeras experiencias sexuales con su propio hermano, y Pierre Cassides, que está casado con la rica Zoé, a la que quiere de verdad y con locura, aunque ella es al menos veinte años mayor que él y le engaña continuamente.

El propio Stevie, por encima de todo y de todos, aprecia y busca el silencio y la soledad y siempre que le sea posible se retira a su lugar preferido junto a la orilla del río Rin para leer los poemas de su poeta predilecto, Odysseas Elytis (1911-1996)⁶⁰. El título de la novela está tomado de un poema de Elytis, que es reproducido en el texto (p. 143) y reza de la siguiente manera (en traducción española de C. Chuaqui y N. Moreleón)⁶¹:

*Ya no conozco la terrible noche anónima de la muerte
en el fondo de mi alma está anclada una flota de astros.*

*Estrella de la tarde centinela para que brilles
cerca del celestial vientecillo de una isla que me sueña
y para que yo anuncie la aurora desde sus altas rocas.
Mis dos ojos unidos te llevan navegando en la estrella
de mi justo corazón: ya no conozco esa noche.*

*Ya no conozco los nombres de un mundo que me niega
adivino claramente las conchas las hojas los astros
mi odio es superfluo en las calles del cielo
a menos que sea el sueño que me vuelve a mirar
con lágrimas he de cruzar el mar de la inmortalidad.
Estrella de la tarde bajo la curva de tu dorada luz
la noche que tan solo es noche no la conozco ya. (Odysseas Elytis)*

⁶⁰ El poeta (y pintor) griego (cuyo verdadero nombre fue Odiseas Alepudielis) fue condecorado con el *Premio Nobel de Literatura* en 1979. Su poesía, que se presenta como firmemente anclada en la tradición lírica griega, combina sensualidad y fuerza expresivas para cantar la lucha del hombre moderno por su independencia y libertad. El poema que aquí se cita es el primero de su colección *El sol, el primero*, publicada en 1943.

⁶¹ *El sol, el primero. La poesía surrealista de Odysseas Elytis*. Nota y traducción de C. Chuaqui y N. Moreleón, Méjico, UNAM, 2001, p. 9.

En la orilla del río Rin, un día, Stevie coincide con un grupo de jóvenes bohemios, que viven y viajan en un viejo barco, dándose la buena vida con el amor, el vino y la marihuana. Sorprendido, Stevie descubre que comprenden y comparten no solo su gusto por la poesía, sino también su homosexualidad (Tristan). Poco antes, Tristan le había robado el bolso a Zoé Cassides y había sido interceptado y apaleado por Derek. Agradecida y excitada, Zoé tuvo un fugaz encuentro sexual con Derek, que aprovechó la ocasión para robarle su collar de perlas y chantajearla más tarde con la cinta de vídeo de la cámara de vigilancia que los había filmado.

En el trascurso de la narración sabemos también de la temprana muerte de Antiope Daidalos, la madre de Stevie, que había irrumpido en la boda de Christos y Anna, causando gran confusión y alboroto, por lo que Derek se hizo cargo del problema.

Derek, el hermano Anna, se gana la vida con todo tipo de negocios ilegales, narcotráfico, peleas de perros, combates de boxeo clandestinos, apuestas, robos, chantajes, etc., a la vez que busca continuamente el contacto físico con el otro sexo, incluida su propia hermana. Roes nos da a entender que ese comportamiento desviado y conflictivo se debe a los problemas y traumas sufridos durante la infancia, pues tuvo que enfrentarse a los constantes castigos físicos y abusos sexuales por parte de su padre.

Anna, la madrastra de Stevie, de unos cuarentaitrés años y casada con Christos desde hace quince, parece haber envejecido antes de tiempo, lo cual constata con una mezcla de espanto e indiferencia. Sufre insomnio, cefaleas y una fuerte depresión, que trata con ayuda del alcohol, el tabaco y medicamentos de todo tipo. Puesto que ella nunca quería tener hijos biológicos, desde el principio, aceptó y trató a Stevie, entonces un niño de unos cuatro o cinco años, como su propio hijo. Aunque tenían una relación excelente, de gran confianza y cariño mutuos, desde hace algún tiempo evitan los encuentros personales y apenas ya no saben nada el uno de la vida del otro. Mientras que Stevie no les da importancia a esos cambios en su relación (cree que es lo normal en todas las parejas madre-hijo), ella se siente cada vez más atraída por él y presta una atención extrema y exagerada a todos y cada uno de los gestos, movimientos, palabras y acciones de su hijastro. A Anna, poco le importan ya su propio marido y matrimonio, pues la idea de que Stevie pueda estar enamorado de otra mujer (una de las hipótesis que Timon aduce para explicar la actual distracción y falta de disciplina de su discípulo) le inquieta mucho más que la de que Christos pueda tener algún tipo de relación homoerótica (Anna tiene esa sospecha a raíz de unos comentarios de Pierre).

En medio de sus fantasías con Stevie y los recuerdos de sus primeras experiencias sexuales, con su tío, tan solo dos años mayor que ella, Anna no puede resistirse cuando ve al atractivo Stanislaw en la estación de tren y le ofrece una cantidad de dinero a cambio de sexo. El joven acepta, y juntos viajan a las orillas del río Rin, donde la cosa evoluciona de forma distinta a la que a ella había querido, terminando en una violación. Stanislaw lucha también en los combates de boxeo que organiza Derek y en los que Christos pierde todo su dinero. Cuando poco después le es robado el Lancia que Derek le había confiado, Stevie se ve obligado a ayudar a su padre, luchando contra Stan. Tras recibir un sinfín de golpes en la cabeza y romperse varias costillas, Stevie cae abatido y entra en un profundo coma. Puesto que no quieren llevarlo a un hospital, Christos y Derek lo confían a los cuidados de Anna. Ésta acaba por desnudar a su hijastro y hacerle una felación. El joven despierta enseguida, la aparta violentamente, la insulta y le ordena que abandone la casa, a la vez que sigue llamándola “Ma”. Se produce un forcejeo en torno a unas tijeras, que él acaba clavando en el bajo vientre de su madrastra. La escena es presenciada por Christos y Derek, y Stevie, sorprendentemente recuperado, sale huyendo sobre su moto, perseguido por Derek. Logra salvarse sobre una isla del río Rin que alcanza a nado.

MOTIVOS DEL MITO DE FEDRA

En comparación con otras versiones del mito de Fedra, esta novela presenta:

Paralelos: El carácter y la forma de vida de Stevie, deportista, abstigente, célibe, están inspirados directamente en el Hipólito de Eurípides, si bien se ha modificado el motivo por el que rehúye las relaciones sexuales⁶². La homosexualidad es un motivo presente y recurrente en las versiones del mito de Fedra desde sus orígenes⁶³. También el nombre del protagonista establece un claro paralelo con la tragedia griega: este “Stefanos” moderno no es sino el “Hipólito stefanóforo” del s. V a. C. Aunque Roes traslada la acción al noroeste de Alemania, mantiene y establece el vínculo con Grecia a través del origen de sus protagonistas y los recuerdos de Ana y Christos de sus vacaciones en la patria de éste⁶⁴. Inspirados en Séneca son, sin duda, la buena relación que tenían Anna y Stevie en el pasado, fruto de la cual es el apelativo “Ma”, con el que

⁶² El Hipólito de Eurípides quiere ser casto como la diosa que venera; Stevie, en cambio, siente confusión, desconcierto y vergüenza frente a su homosexualidad.

⁶³ Los autores latinos Ovidio (*her.* IV 109-112) y Séneca (*Phaedr.* 96-98; 244), y más tarde también Conrad (*Phädra. Tragedia* I y II), insisten en la relación de Teseo con Pirítoo, Marbach, en cambio, desarrolla el amor homoerótico de Hipólito, partiendo del modelo euripídeo.

⁶⁴ También la Phädra de Koeppen es de origen griego (nació en Atenas).

el joven se dirige a su madrastra⁶⁵. En los autores latinos Roes ha encontrado también la idea del asesinato de la primera mujer del marido-padre, a la que da el significativo nombre de Antiope. Mientras que según Ovidio (*her.* IV 119) y Séneca (*Phaedr.* 226 s., 927-929), Teseo mata personalmente a la amazona⁶⁶, Christos echa mano de Derek⁶⁷.

Omisiones: Faltan la calumnia por parte de la mujer, el enfrentamiento entre padre e hijo, faltan también la maldición, el accidente y la muerte del joven.

Añadidos: El asesinato de la madrastra por parte del hijastro es un motivo nuevo en el mito de Fedra, aunque la idea está presente en él desde su versión senequiana (*Phaedr.* 707-709). La forma que elige Anna para revelar su amor ante Stevie estará tomada de la tragedia *Phaedra's Love* (1996) de Kane. Parece que una declaración personal verbal, que tanto escándalo causó en la Atenas del s. V a. C., poco impresionaría ya al público moderno, por lo que la madrastra se pone literalmente manos a la obra. Probablemente inspirados en Kane son también los abundantes crímenes y vicios con los que Roes enriquece la trama, creando un cuadro tan repugnante como inverosímil.

XVI.5. A MODO DE CONCLUSIÓN: RASGOS CARACTERÍSTICOS DEL TRATAMIENTO DEL MITO DE FEDRA EN LA NARRATIVA (SS. II-XXI)

En comparación con las (primeras) versiones dramáticas del mito de Fedra, las recreaciones narrativas presentan una serie de rasgos y características comunes, presentes ya en las *Metamorphoses* (X 2-12) de Apuleyo y en las novelas helénicas y bizantinas, y que se repiten en prácticamente todas las adaptaciones posteriores. Advertiré que estas tendencias, paulatinamente, se van introduciendo también en las reescrituras dramáticas, de modo que algunas de ellas se detectan ya en las tragedias del

⁶⁵ Cf. Sen. *Phaedr.* 608-610.

⁶⁶ Así también en la *Fedra* de D'Annunzio (II 4). La boda de Teseo y Fedra y el asesinato de Antiope reciben un amplio tratamiento en la tragedia *Die Amazonen* (1974) de Schütz. Cf. XII.1. de esta tesis.

⁶⁷ Con respecto al momento y el autor de la muerte de Hipólita/Antíope, la mayoría de las fuentes aseguran que durante la boda de Teseo con Fedra, Hipólita/Antíope fue detenida y matada (acaso accidentalmente) por el séquito de Teseo, aunque desde la Antigüedad existían también versiones que afirmaban que había muerto a manos del propio rey. Cf. Apollod. *epit.* I 17.

siglo XIX y se incrementa su incidencia en las del siglo XX y XXI⁶⁸. Resumiendo, el tratamiento novelesco suele conllevar⁶⁹:

- Actualización del lugar y de la época (Schopenhauer, von Meysenbug, Hermann, Koeppen, Roes, probablemente también Baldamus y Pape)⁷⁰.
- Abandono de los nombres propios típicos de los personajes (Schopenhauer, von Meysenbug, Hermann, Pape, Koeppen (primera versión), Roes). A menudo, los nuevos nombres guardan alguna relación con los modelos anteriores (Schopenhauer, von Meysenbug, Koeppen (primera versión), Roes).
- Alteración del esquema habitual del mito:
 - Añadido de motivos nuevos o poco habituales: el amor correspondido, otro personaje femenino, la muerte del marido-padre, etc.
 - Ampliación de la extensión del mito: se añade una serie de sucesos y argumentos previos al mito propiamente dicho (Schopenhauer, von Meysenbug, Hermann, Koeppen, Roes), o también posteriores (von Meysenbug, Pape).
 - Omisión de elementos fundamentales: el parentesco entre Teseo e Hipólito (Schopenhauer, von Meysenbug: episodio Emilie – Philipp; Koeppen); la misoginia de Hipólito (todas las versiones narrativas alemanas); la confidente-nodrizza de Fedra (todas); la ausencia prolongada del marido-padre (todas las versiones narrativas alemanas, en el caso de von Meysenbug: episodio Emilie – Philipp); la declaración de Fedra (Koeppen); la calumnia (todas); el agón padre-hijo (todas); la

⁶⁸ Todas las versiones dramáticas alemanas abandonan el motivo de la misoginia de Hipólito y buscan unas causas más racionales para el amor de Fedra. Las versiones del s. XIX introducen el amor del hijastro por su madrastra. Las del s. XX eliminan la figura de la nodrizza-confidente de Fedra. Las versiones de Conrad, Lipiner y Schnabel omiten el motivo de la calumnia. En su tragedia, Conrad amplía significativamente el argumento (sucesos anteriores), al igual que Schnabel y Henze – Lehnert (sucesos posteriores). La combinación con otros mitos y argumentos es especialmente llamativa en Conrad (tragedia), Lipiner, Limbach, Schnabel y Henze – Lehnert. En Marbach y Lipiner, el accidente de Hipólito se debe a unas causas naturales, en Limbach, el joven es asesinado por su padre. Limbach añade, además, el primer encuentro entre Phädra e Hippolyt y la muerte de Theseus a manos de Phädra, a la vez que omite el suicidio de Phädra. La tragedia de von Brentano comparte con las versiones narrativas la actualización del lugar y de la época y la falta de parentesco entre Hypolit y Teses; faltan también la ausencia prolongada del marido y la muerte del joven. Múltiples y sugestivas alusiones al mito de Fedra se encuentran en el drama de Heider, el cual, a pesar de su título (*Phädra in Basel*) no recrea el mito de Fedra propiamente dicho.

⁶⁹ Cf. Cristóbal López 1990, 111 s., que ya apunta algunos de los rasgos que aquí se detallan: “El mito clásico no siempre ha pervivido en la literatura como tal, [...] también a veces, despojado de ciertos ingredientes temáticos, cambiados los nombres propios y la identidad de sus personajes, y situándose su acción en tiempos menos remotos, ha proporcionado esquemas argumentales a la ficción novelesca”.

⁷⁰ Von Meysenbug sitúa el segundo episodio del mito de Fedra (Emilie – Philipp) en Atenas (como anteriormente Séneca, Apuleyo y Conrad).

maldición del hijo (todas); el suicidio de Fedra (von Meysenbug: episodio Emilie – Philipp; Hermann, Pape, Roes); el accidente y la muerte de Hipólito (Schopenhauer, von Meysenbug, Hermann, Pape, Roes).

- Innovación de las motivaciones del argumento: se buscan causas naturales y comprensibles para
 - El amor de Fedra: la diferencia de edad con respecto a su marido (Schopenhauer, von Meysenbug, Hermann, Pape); la falta de comprensión y atención por parte de su entorno y marido (Schopenhauer, von Meysenbug, Hermann, Pape); el buen entendimiento con su hijastro (Hermann, Koeppen, Roes).
 - El rechazo por parte del hijastro (si se da): amor por otra mujer (von Meysenbug, Hermann), homosexualidad (Roes), lealtad hacia su padre (Hermann).
 - Las muertes de los protagonistas (si se producen): suicidio (von Meysenbug, Koeppen), enfermedad (Schopenhauer), accidente (Koeppen), asesinato (Roes)⁷¹.
- Combinación o contaminación con otros mitos y leyendas.
- Diversificación del argumento y revalorización del mito de Fedra: dentro del contexto narrativo (novela, colección de relatos), el episodio de Fedra tiene un lugar destacado, aunque se añaden otros argumentos o temas de igual o parecida importancia (Schopenhauer, von Meysenbug, Koeppen, Roes).
- Dentro de la novela o el relato, se hace una brevísima alusión al mito de Fedra (Schopenhauer, Baldamus, von Meysenbug, Koeppen, Roes)⁷², o a otras versiones del motivo de la mujer de Putifar (von Meysenbug, Hermann, Roes)⁷³.

⁷¹ En Hermann, muere únicamente el personaje del marido-padre (Eduard Schön).

⁷² Schopenhauer: el nombre de Hippolit. Baldamus: el título de la obra. Von Meysenbug: el título de la trilogía y el del poema épico que compone Philipp; indirectamente también los nombres de Philipp y Bianka. Koeppen: título, el relato del sacristán, los nombres de los protagonistas. Roes: el nombre del protagonista y sobre todo el de su madre.

⁷³ Von Meysenbug: Cuando Philipp se encuentra con una prostituta, los asistentes les llaman “Potiphar” y “Joseph”. Hermann: comparación con la leyenda de Don Carlos. Roes: a través de Zoé alude también a la historia de José y la esposa de Potifar (a la que llama “Mut-em-ent”).

CONCLUSIONES Y VALORACIÓN FINALES

Puesto que cada capítulo dispone de sus propias conclusiones, me limitaré aquí a unas observaciones generales acerca del conjunto de la tesis, que demuestren el alto grado de consecución de los objetivos principales y la novedad e importancia de los resultados obtenidos.

El trabajo ha sido concebido, en primer lugar, para analizar la presencia del mito de Fedra en la literatura alemana y localizar sus reescrituras editadas hasta la actualidad. Generalmente, se tiene solo un conocimiento limitado y parcial de estas obras, que aún no han sido recopiladas en su totalidad en ningún estudio o diccionario anterior. En esta tesis se ha elaborado un catálogo que comprende veinte versiones originales e independientes del mito, junto con diez piezas, en las que aparece el personaje o el mito de Fedra en un contexto más amplio. Se observa un claro predominio del drama, con una rica variedad de subgéneros, pero también se registran novelas, poemas líricos y épicos, un relato y una ópera. Estas obras surgieron a lo largo de seis siglos (XVI-XXI) y en tres países distintos (Alemania, Suiza, Austria). Aunque el recuento se ofrece sin pretensiones de completitud, demuestra claramente la repercusión abundante y frecuente del mito de Fedra en la literatura alemana, así como el interés y la admiración constantes que éste logra suscitar.

En segundo lugar, y sobre todo, se pretende el estudio detallado y exhaustivo de las reescrituras del mito de Fedra en lengua alemana, ya que hasta el momento no se ha hecho de ninguna de ellas. El enfoque adoptado ha sido el de una filóloga clásica, con especial atención a la Tradición Clásica del mito. Se contemplan tanto las obras en sí como la figura de sus autores y el resto de su producción literaria.

De este modo, se ha dado a conocer un elevado número de autores y autoras, siendo todos ellos unas personalidades cultas e instruidas, con unas trayectorias vitales excepcionales. En su mayoría cuentan con una larga y vasta producción literaria que les proporcionó cierto éxito y fama entre sus contemporáneos. Si bien muchos de ellos apenas son conocidos hoy en día, otros, en cambio, siguen disfrutando de gran renombre y fueron distinguidos con los premios literarios más prestigiosos.

Tienen o tuvieron un conocimiento amplio y profundo de la Antigüedad clásica. Para la mayoría de ellos, su *Fedra* es solo una de sus numerosas y valiosas aportaciones

a la Tradición Clásica en la literatura, aunque para otros constituye precisamente su única incursión en la mitología grecorromana. Es llamativo que muchas de las *Fedras* alemanas no lograron destacar de entre la producción literaria de su autor, algunas de ellas ni siquiera alcanzaron el éxito y grado de difusión de sus demás escritos.

Advertiré que la mayoría de las obras estudiadas poseen gran valor literario, tanto por su argumento hábilmente enfocado y desarrollado, como por su lengua y estilo que revelan el cuidado y la maestría con los que fueron elaboradas.

Se encuentran diferentes tipos de tratamiento y recuperación del mito clásico en consonancia con la época del autor y el género literario. En este sentido, el mito es narrado de forma completa y con cierto detalle en las obras dramáticas y narrativas, en las que suele constituir el argumento único o principal. En las piezas líricas, en cambio, es recreado de forma parcial o alusiva y habitualmente se emplea a modo de ornato o recurso estilístico. Mientras que el drama y la lírica, generalmente, optan por una ambientación mítico-arcaica, en la narrativa el argumento es trasladado a épocas más recientes. Ese proceso de actualización se ha observado también en dos dramas de la primera mitad del s. XX.

Aunque las reescrituras alemanas del mito muestran una acusada tendencia a la originalidad y la innovación, siempre se percibe también la influencia de las versiones anteriores más célebres. Por lo general, no se detecta una fuente única, sino que el autor moderno se inspira en varios modelos a la vez. Entre éstos destacan particularmente las obras de Eurípides, Ovidio, Séneca y Racine. Ocasionalmente se vislumbran también paralelos con otras versiones modernas y de las *Fedras* alemanas entre sí.

Todos los autores pretenden recuperar y reavivar el mito clásico para el público moderno, adaptándolo a los gustos e intereses de éste, a la vez que aprovechan el argumento legado para transmitir un determinado mensaje. En las piezas dramáticas y novelescas de los siglos XX y XXI se expresa algún tipo de crítica o denuncia ético-moral o socio-política. Los autores decimonónicos y los líricos se centran en el complejo sentimiento del amor y su papel en las relaciones humanas, abordándolos con sensibilidad y finura psicológica.

Íntimamente ligado al fenómeno de la Tradición Clásica está el estrecho vínculo que se establece entre la reescritura y sus presuntos modelos. Si bien se suelen conseguir una comprensión y disfrute inmediatos de cada nueva *Fedra*, el conocimiento de las adaptaciones anteriores es imprescindible para su correcta y completa interpretación y valoración. La versión moderna, a su vez, fomenta y facilita el

acercamiento a las obras precedentes, enriqueciendo significativamente su interpretación y deleite.

Con esta tesis espero haber recuperado y difundido el conocimiento de las reescrituras del mito de Fedra en lengua alemana, demostrando el gran valor e interés que poseen no solo para la Historia de la literatura alemana, sino también, y sobre todo, para la Tradición Clásica del mito grecorromano en general, y la del mito de Fedra e Hipólito en particular, en las Literaturas modernas.

BIBLIOGRAFÍA

1. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

1.1. OBRAS LITERARIAS (CLÁSICAS Y MODERNAS, en orden cronológico)

1.1.1. VERSIONES DEL MITO DE FEDRA

Euripidis Fabulae. Tomus I. Cyclops, Alcestis, Medea, Heraclidae, Hippolytus, Andromacha, Hecuba. Edición de G. Murray, Oxford, University Press, 1902

Eurípides, *Tragedias I. El Cíclope, Alcestis, Medea, Los Heraclidas, Hipólito, Andrómaca, Hécuba.* Introducción, traducción y notas de Alberto Medina González y Juan Antonio López Férez, Madrid, Gredos, 1983

Sophocles III. Edición y traducción de Hugh Lloyd-Jones (edición bilingüe griego-inglés), Cambridge, Massachusetts/Londres, Harvard University Press, 1996

Sófocles, *Fragmentos.* Introducciones, traducciones y notas de J. M^a. Lucas de Dios, Madrid, Gredos, 1983

Publio Ovidio Nasón, *Heroidas.* Texto revisado y traducido por Francisca Moya del Baño (edición bilingüe), Madrid, CSIC, 1986

— *Cartas de las Heroínas. Ibis.* Introducción, traducción y notas de Ana Pérez Vega, Madrid, Gredos, 1994

— *Metamorfosis.* Traducción por Antonio Ruiz de Elvira; texto, notas e índices de nombres por Bartolomé Segura Ramos (edición bilingüe), Madrid, CSIC, 1984

— *Les fastes.* Edición, traducción y comentario de Robert Schilling (edición bilingüe latín-francés), París, Les Belles Lettres, 2003, 2 volúmenes

— *Fastos.* Introducción, traducción y notas por Bartolomé Segura Ramos, Madrid, Gredos, 1988

L. Annaei Senecae Tragoediae, Incertorum auctorum Hercules [Oetaeus], Octavia. Edición de Otto Zwierlein, Oxford, Clarendon Press, 1987

Lucius Annaeus Seneca, *Phaedra.* Edición de Michael Coffey – Roland Mayer, Oxford, University Press, 1990

— *Tragedias, Vol. II: Fedra, Edipo, Agamenón, Tiestes, Hércules en el Eta, Octavia.* Introducción, traducción y notas de Jesús Luque Moreno, Madrid, Gredos, 1979

Apuleyo, *Las metamorfosis o El asno de oro/ Lucio De Madauros*. Introducción, texto latino, traducción y notas de Juan Martos (edición bilingüe), Madrid, CSIC, 2003 (2 volúmenes)

Sachs, Hans, *Meistersang. Phedra mit Hipolito untrew* (1545), en id., *Werke*. Edición de Adelbert v. Keller – Edmund Goetze, Stuttgart/Tubinga, Bibliothek des litterarischen Vereins, 1902: Vol. XXV, p. 179 (sólo referencia)

— *Historia. Theseus, ein könig in Athena* (1558), en id., *Werke*. Edición de Adelbert von Keller, Stuttgart, Bibliothek des litterarischen Vereins, 1874: Vol. VIII, pp. 495-500

— *Die zwölf argen königin. Tragedia, mit vierzehn personen zu agieren* (1562) en id., *Werke*. Edición de Adelbert v. Keller – Edmund Goetze, Stuttgart/Tubinga, Bibliothek des litterarischen Vereins, 1886: Vol. XVI, pp. 3-21

Racine, Jean, *Phèdre* (1677), en id., *Œuvres complètes*, París, Éditions du Seuil, 1980, pp. 246-264

— *Andrómaca. Fedra*. Traducción en verso, notas y prólogo de Carlos Pujol, Barcelona, Planeta, 1982, pp. 83-159

Smith, Edmund, *Phaedra and Hippolitus*, Londres, B. Lintolt, 1707

Schiller, Friedrich von, *Phädra. Trauerspiel von Racine* (1805), en id., *Sämmtliche Werke*, Viena, C. Gerold, 1819, vol. IX, pp. 125-201

Schopenhauer, Johanna, *Gabriele* (1819/20), Múnich, dtv, 1985

Baldamus, Karl (Max), *Hippolyte*, Leipzig, 1822

Schubert, Franz – Gerstenbergk, Friedrich von, *Hippolits Lied* (1826), en *Schuberts Gesänge* (edición de Max Friedländer), Leipzig, Edition Peters, vol. V, pp. 5 s.

Marbach, Oswald, *Hippolyt*, Leipzig, O. Wigand, 1846

Howe, Julia Ward, *Hippolytus* (1858), Princeton, University Press, 1941

Conrad, Georg (Príncipe de Prusia), *Phädra. Trauerspiel in fünf Aufzügen* (1864), en id., *Dramatische Werke*, Bremen, H. Stradt, 1870, vol. I, pp. 1-83

— *Phädra. Melodrama in einem Aufzuge* (1866), en *Dramatische Studien* (anónimo), Bremen, 1866, pp. 125-144. 2ª edición revisada en Georg Conrad, *Dramatische Werke*, Bremen, H. Stradt, 1870, vol. IV, pp. 69-91

Swinburne, Algernon Charles, *Phaedra* (1866), en *The Poems of Algernon Charles Swinburne: In Six Volumen*, Londres, Chatto & Windus, 1905: Vol. I: *The Poems*, pp. 27-33

Zola, Émile, *La Curée* (1872), París, Gallimard, 1981

Alarcón, Pedro Antonio de, *El escándalo* (1875). Edición, introducción y notas de Mariano Baquero Goyanes, Madrid, Espasa Clape, 1973 (2 volúmenes)

Bang, Herman, *Fædra* (1883): *Gräfin Urne*. Traducción alemana de Emil Jonas, Berlín, Wegweiser, 1905

Meysenbug, Malwida von, *Phädra I-III*, Leipzig, Carl Reißner, 1885

Lipiner, Siegfried, *Hippolytos* (1899), en id., *Adam. Hippolytos*, Stuttgart, Spemann, 1913, pp. 81-153

D'Annunzio, Gabriele, *Fedra* (1909), en *Euripide, Seneca, Racine, d'Annunzio: Fedra. Variazioni sul mito*, a cura di M. G. Ciani, Venecia, Marsilio Editori, 2007, pp. 167-313. [Con traducción alemana de 1910: *Phädra. Tragödie von Gabriele D'Annunzio*, traducción de Rudolf G. Binding, Leipzig, Insel-Verlag]

Limbach, Hans, *Phädra. Ein Schicksal*, Berna, Verlag von A. Francke, 1911

Mühsam, Kurt, *Hippolyt. Ein Trauerspiel des Euripides für die deutsche Bühne bearbeitet*, Berlín, Oesterheld, 1913

Hermann, Georg, *Heinrich Schön jun.*, Berlín, Egon Fleischel & Co., 1915

Pape, Claire, *Und sie rüttelte an der Kette*, Berlín, E. Hofmann, 1915

Unamuno, Miguel de, *Fedra* (1918), en *La Esfinge. La venda. Fedra*. Edición, introducción y notas de José Paulino, Madrid, Castalia, 1987, pp. 183-234

Heider, Albert, *Phädra in Basel. Eine intime Geschichte*, Basilea, Brodbeck-Frehner, 1936

Brentano, Bernard von, *Phädra. Schauspiel in 5 Aufzügen*, Zúrich, Oprecht 1939

Koepfen, Wolfgang, *Der Sarkophag der Phädra* (1950, versión segunda), en id., *Gesammelte Werke in sechs Bänden. Vol. 3: Erzählende Prosa*, Fráncfort/Meno, Suhrkamp, 1986, pp. 173-187 (= id., *Morgenrot*, Fráncfort/M., Suhrkamp, 1987, pp. 67-91)

— *Der Sarkophag der Phädra. Erzählung* (primera versión ?), en id., *Auf dem Phantasieross. Prosa aus dem Nachlaß*, Fráncfort/Meno, Suhrkamp, 2000, pp. 350-363

Gállego, Julián, *Fedra*, Zaragoza, Heraldo de Aragón, 1951

Lehmann, Wilhelm, *Artemis und Hippolyt* (1952), en id. (1982), *Gesammelte Werke I. Sämtliche Gedichte*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1982, p. 224

Schnabel, Ernst, *Der sechste Gesang*, Fráncfort/Meno, Fischer, 1956

Kaschnitz, Marie Luise, *Agrigent* (1957), en id. (1985), *Gesammelte Werke V. Die Gedichte*, Fráncfort/Meno, Insel, 1985, pp. 266 s.

Arendt, Erich, *Der Sarkophag (Agrigent)* (1973/4), en id. (1977), *Memento und Bild. Gedichte*, Darmstadt, Agora, 1977, pp. 32-34

Kane, Sarah, *Phaedra's Love* (1996), en *Kane Complete Plays: Blasted; Phaedra's Love; cleansed; Crave; 4.48 Psychosis; Skin*, Londres, A&C Black, 2001 [*El amor de Fedra*. Traducción española de Antonio Fernández Lera, en *Primer Acto* 293 (2002), pp. 47-64]

Henze, Hans Werner – Lehnert, Christian, *Phaedra. Konzertoper in zwei Akten*, libreto en *Programmbuch zur Uraufführung an der Staatsoper Unter den Linden am 6. September 2007*, Hamburgo, Wilhelm Hansen, 2007

Roes, Michael, *Ich weiß nicht mehr die Nacht* (2008), Berlín, Matthes & Seitz, 2008

1.I.2. OTROS ARGUMENTOS Y MITOS

Biblia de Jerusalén. Dirigida por José Ángel Ubieta, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1994

Homeri opera. Edición de David B. Monro – Thomas W. Allen, Oxford, University Press, 1902: *Tomus I. Iliadis libri I-XII* y *Tomus II. Iliadis libri XIII-XXIV*

Homeri opera. Edición de Thomas W. Allen, Oxford, University Press, 1908. *Tomus III. Odysseae libri I-XII* y *Tomus IV. Odysseae libri XIII-XXIV*

Homero, *Ilíada*. Traducción, prólogo y notas de Emilio Crespo Güemes, Madrid, Gredos, 1996

— *Odisea*. Edición y traducción de José Luis Calvo, Madrid, Cátedra, 2000

Sophoclis Fabulae. Edición de Hugh Lloyd-Jones – N. G. Wilson, Oxford, University Press, 1990

Sófocles, *Tragedias*. Introducción de J. S. Lasso de la Vega, traducción de A. Alamillo, Madrid, Gredos, 1981

Aristophanes Comoediae. Edición de F. W. Hall y W. M. Geldart, Oxford, Clarendon Press, Oxford, 1907 (2 volúmenes)

Aristófanes, *Las Nubes. Las Ranas. Pluto*. Edición y traducción de Francisco Rodríguez Adrados y Juan Rodríguez Somolinos, Madrid, Cátedra, 2001

Píndaro, *Obra completa*. Edición y traducción de Emilio Suárez de la Torre, Madrid, Catedra, 1988

Heródoto, *Historias. Libros I-IV*. Edición de Antonio González Caballo, Torrejón de Ardoz, Akal, 1994

Diodoro Sículo, *The Library of History* (edición bilingüe griego – inglés), Cambridge, Harvard University Press, 1993-2002 (especialmente: vol. 3: IV.59-VIII; con traducción de Charles H. Oldfather)

Gayo Valerio Catulo, *Poesías*. Texto revisado y traducido por Miguel Dolç (edición bilingüe), Barcelona, Alma Mater, 1962

P. Vergili Maronis Opera. Edición de Roger A. B. Mynors, Oxford, University Press, 1969

Publio Virgilio Marón, *Eneida*. Introducción y traducción de Rafael Fontán Barreiro, Madrid, Alianza, 1986

Horacio, *Odes et épodes*. Edición y traducción de François Villeneuve (edición bilingüe latín-francés), París, Les Belles Lettres, 1976

Quinto Horacio Flaco, *Epodos. Odas*. Introducción, traducción y notas de Vicente Cristóbal, Madrid, Alianza, 2005

Sexto Aurelio Propercio, *Elegías*. Edición bilingüe de Francisca Moya del Baño y Antonio Ruiz de Elvira; introducción de F. Moya del Baño y C. Puche; traducción y notas de F. Moya del Baño y A. Ruiz de Elvira, Madrid, Cátedra, 2001

Higino, *Fables*. Edición y traducción de Jean-Yves Boriaud (edición bilingüe latín-francés), París, Les Belles Lettres, 2003

Cayo Julio Higino, *Fábulas*. Traducción de Santiago Rubio Fernaz, Madrid, Ediciones Clásicas, 1997

Tito Livio, *Los orígenes de Roma (libros I-V)*. Traducción de Maurilio Pérez González, Madrid, Akal, 1989

Plutarco, *Vies I. Thésée – Romulus, Lycurgue – Numa*, Edición y traducción de Robert Flacelière, Émile Chambry y Marcel Juneaux (edición bilingüe griego – francés), París, Les Belles Lettres, 2003

— *Vidas Paralelas I (Teseo-Rómulo; Licurgo – Numa)*. Introducción general, traducción y notas por Aurelio Pérez Jiménez, Madrid, Gredos, 1985

Apolodoro, *The Library*, Londres/Cambridge, William Heinemann/Harvard University Press, 1967 y 1968 (dos volúmenes). Con traducción inglesa de James George Frazer.

— *Biblioteca mitológica*. Introducción, traducción y notas de Julia García Moreno, Madrid, Alianza, 1993

Pausanias, *Description of Greece*, Cambridge/Londres, Harvard University Press, 1995-2002 (5 volúmenes). Con traducción inglesa de W. H. S. Jones

- *Descripción de Grecia*. Introducción, traducción y notas de María Cruz Herrero Ingelmo, Madrid, Gredos, 1994 (3 volúmenes)

- Mauro Servio Honorato, *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii Carmina Commentarii* (edición de Georg Thilo y Hermann Hagen), Hildesheim, Georg Olms, 1961(volumen II)

- Nono de Panópolis, *Dionysiaca*. Con traducción inglesa de W. H. D. Rouse y notas de crítica textual de L. R. Lind, London (Heinemann)/Cambridge (Harvard University Press), 1962-63 (3 volúmenes, edición bilingüe griego-inglés)

- Boccaccio, Giovanni, *Tutte le opere*. Edición, traducción y notas de Vittore Branca. Vol. 9: *De casibus virorum illustrium*, Milano, Mondadori, 1983 (edición bilingüe latín-italiano)

- Brant, Sebastian, *Das Narrenschiff* (1494), Stuttgart, Reclam, 1964

- Corneille, Thomas, *Ariane* (1672), en id., *Œuvres*, París, Valeyre, 1758, vol. VII, pp. 303-374

- Casper von Lohenstein, Daniel, *Venus*, en *Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Deutschen auserlesener und bißher ungedruckter Gedichte erster Teil*, Tubinga, Niemeyer, 1961, pp. 290-346

- Goethe, Johann Wolfgang von, *Die Leiden des jungen Werther* (1773): *Los sufrimientos del joven Werther*. Introducción de Feliciano Pérez Varas. Traducción y notas de José María Valverde, Barcelona, Planeta, 1981
 - *Los padecimientos del joven Werther*. Traducción de Emilio J. González García, Madrid, Akal, 2008

 - *Italianische Reise* (1787), en *Johann Wolfgang von Goethe: Werke, Kommentare und Register. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Múnich, C. H. Beck, 1981, vol. 11

- Becker, Karl Friedrich, *Erzählungen aus der alten Welt* (1801-1803), Halle, Waisenhaus, 1861

- Schwab, Gustav, *Sagen des klassischen Altertums* (1838), Fráncfort/Meno, Insel, 1982 [*Las más bellas leyendas de la Antigüedad clásica*. Traducción del alemán de Francisco Parayols, prólogo de Vicente Cristóbal, revisión de los textos griegos y latinos de Eduardo Valentí, Madrid, Gredos, 2009]

- Ibsen, Henrik, *Casa de muñecas* (1879). Traducción de Ana Diosdado, Madrid, Ediciones MK, 1983

- Hofmannsthal, Hugo von, *Idylle*, en id., *Der Tod des Tizian – Idylle*, Leipzig, Insel, 1892

Schütz, Stefan: *Die Amazonen* (1974), en id., *Wer von euch: Stücke nach der Antike*, Fráncfort/Meno, Fischer, 1992, pp. 67-121

Krolow, Karl, *Gute Nacht* (1975), en id. (1985), *Gesammelte Gedichte III*, Fráncfort/Meno, Suhrkamp, 1985, p. 26

Müller, Heiner, *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei. Ein Greulmärchen* (1976), en id., *Herzstück*, Berlín, Rotbuch, 1983, pp. 9-41

Pastior, Oskar, *voltaire von der augenscheide* (ca. 1986), en id. (1991), *Feiggehege. Listen, Schnüre, Häufungen*, Berlín, Literarisches Colloquium, 1991, pp. 27-30

Ceiss, Carl, *Minotaurus Automat. Tragödie. Variant*, Berlín, Seismocorder, 1991

— *Naxos Prozessor. Ein Trauerspiel*, Berlín, Seismocorder, 2002

Beyerlein, Gabriele, *Das Feuer von Kreta* (1999), Hamburgo, Carlsen Verlag, 2002

1.II. DICCIONARIOS MITOLÓGICOS (orden alfabético)

Bell, Robert E. (1991), *Women of Classical Mythology. A Biographical Dictionary*, Oxford, University Press, 1991

Brunel, Pierre (1988), *Dictionnaire des mythes littéraires*, París, Éditions du Rocher, 1988

Ferrari, Anna (2006), *Dizionario di mitologia greca e latina*, Torino, UTET, 2006

Frenzel, Elisabeth (1976), *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, Madrid, Gredos, 1976

García Gual, Carlos (2003), *Diccionario de mitos*, Madrid, Siglo veintiuno de España editores, 2003

Gärtner, Hannelore (1989), *Kleines Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Leipzig, Bibliographisches Institut, 1989

Grimal, Pierre (1981), *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1981

Hernández de la Fuente, David (2005), *La mitología contada con sencillez*, Madrid, Maeva, 2005

Hunger, Herbert (1988), *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie: mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe*, Viena, Hollinek, 1988. También en versión actualizada y traducida al español:

Harrauer, Christine – Hunger, Herbert (2008), *Diccionario de mitología griega y romana. Con referencia sobre la influencia de los temas y motivos antiguos en las*

artes plásticas, la literatura y la música de Occidente hasta la actualidad, Barcelona, Herder, 2008

Julien, Nadia (2003), *Enciclopedia de los mitos*, Barcelona, Robinbook, 2003

Martín, Rene (ed.) (1999), *Diccionario de la mitología griega y romana*, Madrid, Espasa Calpe, 1999

Moormann, Eric M. – Uitterhoeve, Wilfried (1997), *De Acteón a Zeus. Temas de mitología clásica en literatura, música, artes plásticas y teatro*, Madrid, Akal, 1997

Preller, Ludwig (1967), *Griechische Mythologie*, Berlín, Weidmann, 1967

Ranke-Graves, Robert von (1974), *Griechische Mythologie – Quellen und Deutung 1*, Reinbek bei Hamburg, Rohwolt-Taschenbuch-Verlag, 1974

Reid, Jane Davidson – Rohmann, Chris (1993), *The Oxford guide to classical mythology in the arts, 1300-1990*, Oxford, University Press, 1993 [especialmente “Phaedra and Hippolytus”: Vol. 1, pp. 883-888]

Roscher, Wilhelm Heinrich (1965) *Ausführliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie*, Hildesheim, 1965

Rose, H. J. (1970), *Mitología Griega*, Barcelona, Labor, 1970

Ruiz de Elvira, Antonio (1995), *Mitología Clásica*, Madrid, Gredos, 1995 (3ª edición)

1.III. ESTUDIOS (orden alfabético)

1.III.1. TRADICIÓN CLÁSICA. EL MITO CLÁSICO

Blumenberg, Hans (2003), *Trabajo sobre el mito*, Barcelona, Paidós, 2003

Cristóbal López, Vicente (1985), “Mitología clásica y cuentos populares españoles”, *CFC* 19 (1985), pp. 119-144

— (2000), “Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía”, *CFC* 18 (2000), pp. 29-76

Díez del Corral, Luis (1957), *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Madrid, Gredos, 1957

Flashar, Hellmut (1991), *Inszenierung der Antike: das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1585-1990*, Múnich, Beck, 1991

Friedrich, Wolf Hart (1967), *Vorbild und Neugestaltung. Sechs Kapitel zur Geschichte der Tragödie*, Gotinga, Vandenhoeck & Ruprecht, 1967

García Gual, Carlos (1992), *Introducción a la mitología griega*, Madrid, Alianza, 1992

- (1997), *Los mitos griegos en la literatura de nuestro tiempo*, Salamanca, Universidad, 1997
 - (2006), *Historia, novela y tragedia*, Madrid, Alianza, 2006
 - (2007), “Los mitos griegos en la literatura”, en Dulce Estefanía et al. (eds.), *Cuadernos de literatura griega y latina VI: Proyección de la mitología greco-latina en las literaturas europeas*, Alcalá de Henares, Universidad, 2007, pp. 9-25
- Hamburger, Käte (1962), *Von Sophokles zu Sartre. Griechische Dramenfiguren antik und modern*, Stuttgart, Kohlhammer, 1962
- Heinemann, Karl (1920), *Die tragischen Gestalten der Griechen in der Weltliteratur*, Leipzig, Dietrich'sche Verlagsbuchhandlung, 1920 (2 volúmenes)
- Hight, Gilbert (1996), *La tradición clásica: influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996 (2 volúmenes)
- Hofmann, Heinz (ed.), *Antike Mythen in der europäischen Tradition*, Tübinga, Attempo, 1999
- Laguna Mariscal, Gabriel (2004), “¿De dónde procede la denominación Tradición Clásica?”, *CFC(L)* 24, N° 1 (2004), pp. 83-94
- Lasso de la Vega, José S. (1967), *Helenismo y literatura contemporánea*, Madrid, Prensa Española, 1967
- Lefèvre, Eckard (ed.) (1978), *Der Einfluß Senecas auf das europäische Drama*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978
- Lida de Malkiel, M^a. Rosa (1975), *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975
- Liebermann, Wolf-Lüder (1978), “Die deutsche Literatur”, en E. Lefèvre (ed.), *Der Einfluß Senecas auf das europäische Drama*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978, pp. 371-449
- Müller, Adolf (1908), *Das griechische Drama und seine Wirkung bis zur Gegenwart*, Kempten/ Múnich, Kösel, 1908
- Olbrich, Wilfried (ed.) (2005), *Antike Mythen in moderna Prosa. Arbeitstexte für den Unterricht*, Stuttgart/ Leipzig, Reclam, 2005
- Pérez Jiménez, Aurelio (1992), “Reflejos del mito clásico en la literatura europea”, *EClás* 102. Tomo 34 (1992), pp. 65-87
- Pfeiffer, Rudolf (1981), *Historia de la filología clásica*, Madrid, Gredos, 1981 (2 volúmenes)

Pociña, Andrés (2001), “Sobre la reescritura de los clásicos”, *Las puertas del drama* 6 (2001), pp. 4-10

Riedel, Volker (1996), *Literarische Antikerezeption. Aufsätze und Vorträge*, Jena, Bussert, 1996

— (2000), *Antikerezeption in der deutschen Literatur vom Renaissance-Humanismus bis zur Gegenwart*, Stuttgart, Metzler, 2000

Ruiz de Elvira, Antonio (1967), “Estado actual de los estudios de Mitología: análisis mitográfico y síntesis mitológica”, *EClás.* 11 (1967), pp. 141-173

— (1973), “Mito y novella”, *CFC* 6 (1973), pp. 15-52

— (1988), “Temas clásicos en la cultura moderna”, *CFC* 21 (1988), pp. 283-294

Rodríguez Adrados, Francisco – Bádenas de la Peña, Pedro – Lucas de Dios, José M.^a (1994), *Raíces griegas de la cultura moderna*, Madrid, UNED, 1994

Rodríguez Adrados, Francisco (1999), *Del teatro griego al teatro de hoy*, Madrid, Alianza, 1999

Scheidl, Ludwig (1998), *Mitos e Figuras Clássicas no Teatro Alemão. Do século XVIII à actualidade*, Lisboa, Colibri, 1998

Seidensticker, Bernd (1991), “Antikerezeption in der deutschen Literatur nach 1945”, *Gymnasium* 98 (1991), pp. 420-453

Varela Martínez, M^a. Jesús (1999), “Consideraciones sobre los mitos clásicos y la literatura alemana hasta el romanticismo” en B. Eggelte Heinz – V. González Martín – O. Martí Peña (eds.), *La lengua alemana y sus literaturas en el contexto europeo. Siglos XIX y XX. Estudios dedicados a Feliciano Pérez Varas*, Salamanca, Universidad, 1999, pp. 237-258

Vernant, Jean Pierre – Vidal-Naquet, Pierre, *Mito y tragedia en la Grecia Antigua I*, Madrid, Taurus, 1987

Walther, Lutz (ed.) (2003), *Antike Mythen und ihre Rezeption. Ein Lexikon*, Leipzig, Reclam, 2003

— (2003), “Vorwort”, en L. Walther (ed.), *Antike Mythen und ihre Rezeption. Ein Lexikon*, Leipzig, Reclam, 2003, pp. 7 s.

1.III.2. TEORÍA E HISTORIA DE LA LITERATURA ALEMANA

Arpe, Verner (1957), *Schauspielführer. Eine Geschichte des Dramas*, Múnich, Knaur, 1957

Baumann, Barbara – Oberle, Birgitta (1985), *Deutsche Literatur in Epochen*, Múnich, Max Hueber, 1985

Bermúdez-Cañete, Federico – Trancón y Widemann, Esther (1995), *Antología de románticas alemanas*, Madrid, Cátedra, 1995

Beutin, Wolfgang et al. (1984), *Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart, Metzler, 1984

Chiusano, Italo A. (1976), *Storia del teatro tedesco moderno: dal 1889 ad oggi*, Torino, Einaudi, 1976

Eggelte Heinz, Brigitte – González Martín, Vicente – Martí Peña, Ofelia (eds.) (1999), *La lengua alemana y sus literaturas en el contexto europeo. Siglos XIX y XX*. Estudios dedicados a Feliciano Pérez Varas, Salamanca, Universidad, 1999

Frenzel, Herbert A. – Frenzel, Elisabeth (1985), *Daten deutscher Dichtung: Chronologischer Abriß der deutschen Literaturgeschichte*, Múnich, dtv, 1985 (dos volúmenes)

Hergemöller, Bernd-Ulrich (2001), *Mann für Mann. Ein biographisches Lexikon*, Fráncfort/Meno, Suhrkamp, 2001

Hernández, Isabel – Maldonado, Manuel (2003), *Literatura alemana: épocas y movimientos desde los orígenes hasta nuestros días*, Madrid, Alianza, 2003

Moennighoff, Burkhard (2004), *Metrik*, Stuttgart, Reclam, 2004

Peyre, Henri (1972), *Qué es verdaderamente el romanticismo*, Madrid, Doncel, 1972

Roetzer, Hans G. – Siguán, Marisa (1990), *Historia de la literatura alemana. Vol. I: De los inicios hasta 1890: épocas, obras y autores*, Barcelona, Ariel, 1990

— (1992), *Historia de la literatura alemana. Vol. II: El siglo XX: de 1890 a 1990*, Barcelona, Ariel, 1992

1.III.3. MITOS GRIEGOS Y ROMANOS

1.III.3.1. FEDRA E HIPÓLITO

Abenstein, Reiner (2008), “Eine tödliche Liebe”, en *Damals* 1/2008 (2008), pp. 21-27

Álvarez, María Consuelo – Iglesias, Rosa María (2008), “La Fedra de Ovidio”, en A. Pociña – A. López (eds.), *Fedras de ayer y de hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*, Granada, Universidad, 2008, pp. 171-193

Álvarez San Agustín, Alberto – Rajoy Feijoo, María Dolores (1999), “Fedra en el tiempo”, en AA. VV., *Corona spicea. In memoriam Cristóbal Rodríguez Alonso*, Oviedo, Universidad, 1999, pp. 677-702

Amodio, E. (1930), *Da Eruipide a D'Annunzio. Fedra e Ippolito nella tragedia classica e nella moderna. Studio critico*, Milano/Roma/Nápoles, Dante Alighieri, 1930

Armstrong, Rebecca (2006), *Cretan Women. Pasiphae, Ariadna, and Phaedra in Latin Poetry*, Oxford, University Press, 2006

Bañuls, José Vicente –Crespo, Patricia (2008), “La *Fedra* de Sófocles”, en A. Pociña – A. López (eds.), *Fedras de ayer y de hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*, Granada, Universidad, 2008, pp. 15-83

Bañuls, José Vicente –De Martino, Francesco –Morenilla, Carmen (eds.) (2008), *Teatro y sociedad en la antigüedad clásica, las relaciones de poder en época de crisis occidental*, Bari, Levante, 2008

Bernal Lavesa, Carmen (2003), “El personaje de la nodriza en las tragedias de Séneca”, en F. De Martino – C. Morenilla (eds.), *L'Ordin de la llar. El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental VI*, Bari, Levante, 2003, pp. 119-152

Beugnot, Bernard (1988), “Phèdre” en P. Brunel (ed.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, París, Le Rocher, 1988, pp. 1109-1116

Candotti, L. (1914), *Fedra nelle tragedia di Euripide, Seneca, Racine e Gabriele d'Annunzio*, Trieste, 1914

Cavalli, L. – Grandi, E. (1911), *Il mito di Fedra nella tragedia*, Bologna, Zanichelli, 1911

Coffey, Michael – Mayer, Roland (1990), “Introduction”, en Séneca, *Phaedra*, Oxford, University Press, 1990, pp. 1-44

Cristóbal López, Vicente (1976), “Tratamiento del mito en las ‘novelle’ de las ‘Metamorfosis’ de Apuleyo”, *CFC X* (1976), pp. 309-374

— (1981/82), “Los venenos de Fedra (*Prop. II*, 1, 51-52)”, *CFC 17* (1981/82), pp. 135-140

— (1990),” Recreaciones novelescas del mito de Fedra y relatos afines”, *CFC 24* (1990), pp. 111-125

De Cuenca, Luis Alberto (1993), “El motivo literario de Putifar”, *Revista de Occidente* 148 (1993), pp. 53-73

De Martino, Francesco – Morenilla, Carmen (eds.) (2004), *El caliu de l'oikos. El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental VII*, Bari, Levante, 2004

- (eds.) (2005), *Entre la creación y la recreación. La recepción del teatro grecolatino en la tradición occidental*, Bari, Levante, 2005
- Dingel, Joachim (1985), 1985, “Senecas Tragödie: Vorbilder und poetische Aspekte”, *ANRW II* 32.2. (1985), pp. 1052-1099
- Eitrem, S. (1912), “Hippolytos 1”, *RE VIII* 2 (1912), col. 1865-1872
- Emberger, Birgit Linda (2008), “Tradición e innovación en la *Phädra* de Georg Conrad (1864)”, en A. Pociña – A. López (eds.), *Fedras de ayer y de hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*, Granada, Universidad, 2008, pp. 339-360
- (2009 a), “Hans Limbach: cuando *Phädra* se convierte en reina de las Amazonas”, en A. López – A. Pociña (eds.), *En recuerdo de Beatriz Rabaza. Comedias, tragedias y leyendas de Grecia y Roma en el teatro del siglo XX*, Granada, Universidad, 2009, pp. 211-225
- (2009 b), “Fedra”, en A. Pociña Pérez – J. M.^a García González (eds.), *En Grecia y en Roma, III. Mujeres reales y ficticias*, Granada, Universidad, 2009, pp. 74-93.
- (2010), “Die Romantrilogie *Phädra* von Malwida von Meysenbug. Antikerezeption gegen Ende des 19. Jahrhunderts”, *Jahrbuch der Malwida von Meysenbug-Gesellschaft* 9 (2010), pp. 13-29
- “La presencia de Fedra e Hipólito en la lírica alemana” (en prensa).
- Fauth, Wolfgang (1958), *Hippolytos und Phaidra. Bemerkungen zum religiösen Hintergrund eines tragischen Konflikts I*, Maguncia, Akademie der Wissenschaften und der Literatur, 1958
- (1959), *Hippolytos und Phaidra. Bemerkungen zum religiösen Hintergrund eines tragischen Konflikts II*, Maguncia, Akademie der Wissenschaften und der Literatur, 1959
- Frazer, James George (2001), *La rama dorada*, Méjico, Fondo de Cultura Económica, 2001
- Galán, Lía (2009), “Fedra: de Séneca a Sarah Kane”, en A. López – A. Pociña (eds.), *En recuerdo de Beatriz Rabaza. Comedias, tragedias y leyendas grecorromanas en el teatro del siglo XX*, Granada, Universidad, 2009, pp. 227-237
- Gallardo, M.^a Dolores (1973), “Análisis mitográfico y estético de la Fedra de Séneca”, *CFC* 5 (1973), pp. 63-104
- García Romero, Francisco Antonio (1989), “Fedra e Hipólito. El mito y su tratamiento en Eurípides, Séneca y Unamuno”, *Trivium* 1 (1989), pp. 11-35
- García Viñó, Manuel (1983), *El mito de Fedra (Amor, libertad y culpa)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983

Gaster, Theodor H. (1973), *Mito, leyenda y costumbre en el libro del Génesis*, Barcelona, 1973

Herter, Hans (1940), "Theseus und Hippolyt", *Rhein. Mus.* 89 (1940), pp. 273-292

— (1971), "Phaidra in griechischer und römischer Gestalt", *RhM* 114 (1971), pp. 44-77

— (1973), "Theseus", en *RE Supplementband XII*, 1973, col. 1045-1288

— (1975), "Hippolytos und Phaidra", *Kleine Schriften. Studia et testimonia antiqua* 15 (1975), 119-156

Jakobi, Rainer M. (1988), *Der Einfluß Ovids auf den Tragiker Seneca*, Berlín/Nueva York, de Gruyter, 1988

Koehnken, Adolf (1972), "Götterrahmen und menschliches Handeln in Euripides' *Hippolytos*", *Hermes C* (1972), pp. 179-190

Köhn, Silke (2003), "Phädra", en L. Walther (ed.), *Antike Mythen und ihre Rezeption. Ein Lexikon*, Leipzig, Reclam, 2003, pp. 210-215

Lasso de la Vega, José S. (1974), "Leyendo el *Hipólito*, tragedia de amor", en id., *De Sófocles a Brecha*, Barcelona, Planeta, 1974, pp. 87-136

Lefèvre, Eckard (1969), "Quid ratio possit? Senecas *Phaedra* als stoisches Drama", *WS* 3 (1969), pp. 131-160

Lérida Lafarga, Roberto (2001), "Fedra y sus engaños: de heroína clásica a pecadora cristiana", *EClás* 119 (2001), pp. 37-61

Liebermann, Wolf-Lüder (1974), *Studien zu Senecas Tragödien*, Meiseheim/Glan, Anton Hain, 1974

López, Aurora (1997), "Ruptura del prototipo de mujer: Fedra se declara a Hipólito", en M. Rodríguez-Pantoja (ed.), *Séneca, dos mil años después: Actas del Congreso Internacional conmemorativo del bimilenario de su nacimiento* (Córdoba, 24 a 27 de Septiembre de 1996), Córdoba, Universidad, 1997, pp. 281-289

— (2008 a), "Amor y culpa en Fedra: Eurípides, Séneca, Racine", en A. Pociña – A. López (eds.), *Fedras de ayer y de hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*, Granada, Universidad, 2008, pp. 147-169

— (2008 b), "La Fedra de Séneca: una ruptura del prototipo", en *ibidem*, pp. 251-267

López, Aurora – Pociña, Andrés (eds.) (2009), *En recuerdo de Beatriz Rabaza. Comedias, tragedias y leyendas grecorromanas en el teatro del siglo XX*, Granada, Universidad, 2009

López Caballero, Alberto (1964), “El tema Fedra en la literatura”, *Razón y Fe* CLXXI (1964), pp. 425-438

López Salvá, Mercedes (1994), “El tema de Putifar en la literatura arcaica y clásica griega en su relación con la del Próximo Oriente”, *CFC N. S.* 4 (1994), pp. 77-112

Lucas, D. W. (1946), “Hippolytus”, *CQ* 40 (1946), pp. 65-69

Lucas de Dios, José María (1989), “Mito y tragedia: Hipólito y Fedra, dos vidas rebeldes”, *Epos* 5 (1989), pp. 35-56

— (1992), “El motivo de Putifar en la tragedia griega”, *Epos* 8 (1992), pp. 37-56

Luque Moreno, J. (1980), “Mito y doctrina en la *Fedra* de Séneca”, en AA. VV., *Estudios de Filología Latina en honor de la profesora Carmen Villanueva Rico*, Granada, Universidad, 1980, pp. 71-95. [Nuevamente en A. Pociña – A. López (eds.), *Fedras de ayer y de hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*, Granada, Universidad, 2008, pp. 215-238]

Macía Aparicio, Luis M. (1999), “Fedra e Hipólito”, en E. Fernández de Mier – F. Piñero (eds.), *Amores Míticos*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1999, pp. 261-280

Merklin, Harald, *Gott und Mensch im Hippolytos und den Bakchen des Euripides*, Friburgo de Brisgovia, tesis mecanografiada, 1964

Miguel Jover, José Luis de (1997), “Palabra y espectáculo: del Hipólito de Eurípides a la Fedra de Séneca”, en M. Rodríguez Pantoja (ed.): *Séneca: 2000 años después: Actas del Congreso Internacional conmemorativo del bimilenario de su nacimiento* (Córdoba, 24 a 27 de Septiembre de 1996), Córdoba, Universidad, 1997, pp. 273-280

Mills, Sophie (2002), *Euripides: Hippolytus*, Londres, Duckworth, 2002

Morenilla, Carmen (2008), “La obsesión por Fedra de Unamuno (1912), Villalonga (1932) y Espriu (1978)”, en A. Pociña – A. López (eds.), *Fedras de ayer y de hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*, Granada, Universidad, 2008, pp. 435-480

Moya del Baño, Francisca (1969), *Estudio mitográfico de las Heroídas de Ovidio*, Murcia, Universidad, 1969

— (1986), “Introducción”, en Ovidio, *Heroídas*. Texto revisado y traducido por Francisca Moya del Baño, Madrid, CSIC, 1986, pp. VII-LXXXI

Olaechea, R. (1957), “El mito de Fedra al hilo del tiempo”, *Humanidades* 9 (1957), pp. 175-192

Ortega Villaro, Begoña (1995), “Los personajes secundarios. El mito de Fedra”, en M^a. L. Lobato (ed.), *Mito y personaje: III y IV Jornadas de Teatro*, Burgos, Ayuntamiento, 1995, pp. 241-250

Pérez Vega, Ana (1994), “Introducción”, en Ovidio, *Cartas de las Heroínas. Ibis*. Introducción, traducción y notas de Ana Pérez Vega, Madrid, Gredos, 1994, pp. 9-25

Pociña, Andrés (1973), “Una vez más sobre la representación de las tragedias de Séneca”, *Emerita* 41 (1973), pp. 297-308

— (1976), “Finalidad política-didáctica de las tragedias de Séneca”, *Emerita* 44 (1976), pp. 296-299

— (2008), “De la tragedia al cuento: La madrastra enamorada en *El asno de oro* (Apul., *met.* 10, 2-12)”, en A. Pociña – A. López (eds.), *Fedras de ayer y de hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*, Granada, Universidad, 2008, pp. 269-285

Pociña, Andrés – López, Aurora (eds.) (2008), *Fedras de ayer y de hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*, Granada, Universidad, 2008

Pomeroy, Sarah B. (1990), *Diosas, rameras, esposas y esclavas: mujeres en la antigüedad clásica*, Torrejón de Ardoz/Madrid, Akal, 1990

Rademacher, Ludwig (1916), *Hippolytos und Thekla. Studien zur Geschichte von Legende und Kultus*, Viena, 1916

Ragué-Arias, M^a. José (2001), “Clitemnestra, Medea, Fedra. Contemporaneidad de su transgresión mítica”, en F. de Martino – C. Morenilla (eds.), *El fil d'ariadna. El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental IV*, Bari, Levante, 2001, pp. 367-378

Rank, Otto (1974), *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage: Grundzüge einer Psychologie des dichterischen Schaffens*, Leipzig/Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974 (reproducción de una edición mejorada y ampliada de 1926)

Reckford, Kenneth J. (1974), “Phaedra and Pasifae: The pull backward”, *TAPhA CIV* (1974), pp. 307-328

Romera Pintor, Irene (1997), “Elementos que fundamentan el mito de Hipólito en Eurípides, Séneca y Racine”, *Revista de Filología Románica* 14 (1997), pp. 381-389

Roisman, Hanna M. (1999), “The veiled Hippolytos and Phaedra”, *Hermes* 127/4 (1999), pp. 16-18

Rubino, Margherita (2008), *Fedra. Per mano femminile*, Génova, il melangolo, 2008

Ruiz de Elvira, Antonio (1976), “La ambigüedad de Fedra”, *CFC* 10 (1976), pp. 9-16

Schmidt, Jens-Uwe (1995), “Phaedra und der Einfluß ihrer Amme: Zum Sieg des mythischen Weltbildes über die Philosophie in Senecas *Phaedra*”, *Philologus* 139/2 (1995), pp. 274-323

Seeck, Adolf (1978), “Senecas Tragödien”, en E. Lefèvre (ed.), *Das Römische Drama*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978, pp. 378-426

Segal, Charles (1986), *Language and Desire in Seneca's 'Phaedra'*, Princeton (N. J.), University Press, 1986

Tschiedel, Hans Jürgen (1969), *Phaedra und Hippolytus. Variationen eines tragischen Konfliktes*, Erlangen, tesis mecanografiada, 1969

— (1997), “La Fedra di Séneca: una lettura”, *Aevum antiquum* 10 (1997), pp. 337-353

Vito, Ann F. de (1994), “The essential seriousness of heroides 4”, *RhM* 137 (1994), pp. 312-330

Wiese, Georg (1923), *Die Sage von Phädra und Hippolytos im deutschen Drama*, Leipzig, tesis mecanografiada, 1923

Wotke, F. (1938), “Phaidra 1”, *RE* XIX 2, 1938, col. 1543-1552

Zintzen, Clemens (1960), *Analytisches Hypomnema zu Senecas Phaedra*, Meisenheim/Glan, Anton Hain, 1960

Zwierlein, Otto (1984), *Prolegomena zu einer kritischen Ausgabe der Tragödien Senecas*, Wiesbaden, 1984

— (1987), *Senecas Phaedra und ihre Vorbilder*, Stuttgart, Steiner-Verlag, 1987

— (2006), *Hippolytos und Phaidra: Von Euripides bis D'Annunzio. Mit einem Anhang zum Jansenismus*, Paderborn, Ferdinand Schöningh, 2006

1.III.3.2. OTROS ARGUMENTOS Y MITOS

Calvo, José Luis (2000), “Introducción”, en Homero, *Odisea*. Edición y traducción de José Luis Calvo, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 7-42

De la Villa Polo, Jesús (1999), “Pasífae y el toro”, en E. Fernández de Mier – F. Piñero (eds.), *Amores Míticos*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1999, pp. 81-116

García Gual, Carlos (1975), “Tiresias o el adivino como mediador”, *Emerita* 43 (1975), pp. 107-132

Marcos Pérez, José M^a. (2000), “El adivino bisexual que vaticinó a siete generaciones”, en E. Crespo – M^a. J. Barrios Castro (eds.), *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2000, vol. I, pp. 475-483

Pociña Pérez, Andrés – García González, Jesús M^a. (eds.) (2009), *En Grecia y Roma III. Mujeres reales y ficticias*, Granada, Universidad, 2009

Poland (1932 a), “Minos”, *RE XV 2* (1932), col. 1890-1927

— (1932 b), “Minotauros 1”, *RE XV 2* (1932), 1932, col. 1927-1934

Toepffer (1894), “Amazonas”, *RE I 2* (1894), col. 1759-1764

Wagner, Richard (1895), “Ariadne 1”, *RE II 1* (1895), col. 803-810

2. BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA (por capítulos)

CAPÍTULO II: FEDRA E HIPÓLITO EN LA OBRA LITERARIA DE HANS SACHS

HANS SACHS: OBRAS (orden cronológico)

Sachs, Hans, *Werke*. Edición de Adelbert v. Keller – Edmund Goetze, Stuttgart/Tubinga, Bibliothek des litterarischen Vereins, 1870-1908 (26 volúmenes)

— *Once farsas de carnaval (Elf Fastnachtsspiele)*. Introducción, selección, traducción y notas de Artur Quintana (edición bilingüe), Barcelona, Bosch, 1982

— *Meisterlieder, Spruchgedichte, Fastnachtsspiele (Auswahl)*. Introducción y notas aclaratorias de Hartmut Kugler, Stuttgart, Reclam, 2003

HANS SACHS: ESTUDIOS (orden alfabético)

Abele, Wilhelm (1897), “Die antiken Quellen des Hans Sachs. I”, en *Beilage zum Programm der Realanstalt in Cannstatt zum Schlusse des Schuljahres 1896/1897*, Cannstatt, Louis Bosheuyer & Wolfgang Drück, 1897

— (1899), „Die antiken Quellen des Hans Sachs. II“, en *Beilage zum Programm der Realanstalt in Cannstatt zum Schlusse des Schuljahres 1898/1899*, Cannstatt, Louis Bosheuyer & Wolfgang Drück, 1899

Arnold, Bernhard (1884), “Einleitung”, en Hans Sachs, *Werke*. Edición de Dr. Arnold, Berlín/Stuttgart, Spemann, 1884, pp. I-XXXV

Branca, Vittore (1975), *Bocacio y su época*. Traducción, nota introductiva y notas de Luis Pancorbo, Madrid, Alianza, 1975

Creizenach, Wilhelm (1901), *Geschichte des Neueren Dramas*, Halle/Saale, Max Niemeyer, 1901: vol. II

— (1923), *Geschichte des Neueren Dramas*, Halle/Saale, Max Niemeyer, 1923: vol. III (2ª edición ampliada)

Goetze, Edmund (1890), “Sachs, Hans”, en *Allgemeine Deutsche Biographie*, Leipzig, Duncker & Humblot, 1890: vol. 30, pp. 113-127

Keller, Adelbert v. – Goetze, Edmund (1902), Hans Sachs, *Werke*. Edición de Adelbert v. Keller – Edmund Goetze, Stuttgart/Tubinga, Bibliothek des litterarischen Vereins, 1902: vol. 25 (ed. de E. Goetze): índice cronológico de todas las obras de Sachs.

Kugler, Hartmut (2003), “Einleitung”, “Meisterlieder”, “Spruchgedichte”, “Fastnachtsspiele” y “Literaturhinweise”, en Hans Sachs, *Meisterlieder, Spruchgedichte, Fastnachtsspiele (Auswahl)*. Introducción y notas aclaratorias de Hartmut Kugler, Stuttgart, Reclam, 2003, pp. 7-15; 29 s.; 50 s.; 84-86; 150-152 (respectivamente)

Quintana, Artur (1982), “Introducción”, en Hans Sachs, *Once farsas de carnaval (Elf Fastnachtsspiele)*. Introducción, selección, traducción y notas de Artur Quintana (edición bilingüe), Barcelona, Bosch, 1982, pp. 4-61

Ranisch, Salomon (1765), *Historischkritische Lebensbeschreibung Hanns Sachsens ehemals berühmten Meistersängers zu Nürnberg*, Altenburgo, Richterische Buchhandlung, 1765

Rettelbach, Johannes (2005), “Sachs, Hans”, en *Neue Deutsche Biographie*, Berlín, Duncker & Humblot, 2005: vol. 22, pp. 330 a-332 a

Vogt, Friedrich – Koch, Max (1918), “Hans Sachs”, en id., *Geschichte der deutschen Literatur*, Leipzig, Bibliographisches Institut, 1918: vol. 1: *Die ältere Zeit, von der Urzeit bis zum 17. Jahrhundert*, pp. 321-331

CAPÍTULO IV: OSWALD MARBACH: *HIPPOLYT* (1846)

OSWALD MARBACH: OBRAS (orden cronológico)

Marbach, Oswald, *Lehrbuch der Geschichte der Philosophie in zwei Bänden*. Vol. 1: *Geschichte der Griechischen Philosophie*. Vol. 2: *Geschichte der Philosophie des Mittelalters*, Leipzig, O. Wigand, 1838-1841

— *Antigone. Ein Trauerspiel*, Leipzig, Hinrichs, 1839

— *Hippolyt*, Leipzig, O. Wigand, 1846

— *Medeia*, Leipzig, Lorck, 1858

— *Die Dramaturgie des Aristoteles*, Leipzig, Fries, 1861

— *Sophokles. Deutsch von Oswald Marbach*, Leipzig, Senf, 1868

— *Dramaturgische Blätter. Beitrag zur Wiedererhebung dramatischer Kunst in Deutschland*, Leipzig, Kreysing, 1870

— *Die Oresteia des Aeschylos. Deutsche Nachdichtung und Erklärung von Oswald Marbach*, Leipzig, C. G. Naumann, 1874

- *Shakespeare-Prometheus. Phantastisch-satirisches Zauberspiel vor dem Höllenrachen*, Leipzig, C. G. Naumann, 1874
- *Offener Brief an Herrn Keck*, Leipzig, C. G. Naumann, 1874
- *Aeschylos' Tragödien. Deutsche Nachdichtung von Oswald Marbach*, Stuttgart, G. J. Göschen, 1883

OSWALD MARBACH: ESTUDIOS (orden alfabético)

Bartels, Adolf (1924), *Geschichte der deutschen Literatur*, Leipzig, Haessel, 1924: Vol. 2: *Die neuere Zeit*

Brümmer, Franz (1906), "Marbach, Gotthard Oswald", en *Allgemeine deutsche Biographie*, Leipzig, Duncker & Humblot, 1906: vol. 52, pp. 187-189

Fuchs, F. (1890), *Oswald Marbach. Ein freimaurerisches Lebensbild*, Leipzig, Zechel, 1890

Glaserapp, Carl Friedrich (1905), *Das Leben Richard Wagners in 6 Büchern*, Vol. 1, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905

Mück, Hans-Dieter – Rautenberg, Ursula (1985), *Volksbücher: Einleitung und Kommentar zur originalgetreuen Wiedergabe der 1838 bis 1848 bei Otto Wigand in Leipzig erschienenen Ausgabe*, Stuttgart, Fackelverlag, 1985

Nietzsche, Friedrich (1978), *Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*, Berlín, W. de Gruyter, 1978: Vol. II.4

— (1986), *Sämtliche Briefe*, Vol. 4, Múnich, Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1986

Wagner, Richard (1963), *Mein Leben*, Múnich, List, 1963

CAPÍTULO V: GEORG CONRAD: *PHÄDRA. TRAUERSPIEL* (1864) Y *PHÄDRA. MELODRAMA* (1866)

GEORG CONRAD: OBRAS (orden cronológico)

(anónimo), *Dramatische Studien*, Bremen, 1866

Conrad, *Vermischte Schriften I*, Bremen, Strack, 1867

G. Conrad, *Vermischte Schriften II*, Bremen, Strack, 1868

— *Dramatische Werke I-IV*, Bremen Strack, 1870

CONRAD: VIDA Y OBRA (orden alfabético)

Hoffmann, Rudolf (1965): *Die Prinz-Georg-Bibliothek in der Universitätsbibliothek Bonn*, Colonia, 1965

CAPÍTULO VI: SIEGFRIED LIPINER: *HIPPOLYTOS* (1899 ?)

SIEGFRIED LIPINER: OBRAS (orden cronológico)

Lipiner, Siegfried, *Der entfesselte Prometheus. Eine Dichtung in 5 Gesängen*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1876

— *Adam. Ein Vorspiel*, Stuttgart, Spemann, 1913

— *Hippolytos. Drama*, Stuttgart, Spemann, 1913

SIEGFRIED LIPINER: ESTUDIOS (orden alfabético)

Dietrich-Schulz, Elisabeth (2003), “Die österreichische Parlamentsbibliothek im Wandel: ein Streifzug von 1869 bis 2003”, *Mitteilungen der VÖB* 56 (2003), pp. 54-62

Floros, Constantin (1977), *Gustav Mahler, I., Die geistige Welt Gustav Mahlers in systematischer Darstellung*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel 1977

Hanus (1972), “Lipiner, Siegfried”, en *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950*, Viena, Hermann Böhlau Nachfahren, 1972: vol. 5, p. 231

Hartungen, Hartmut v. (1932), *Der Dichter Siegfried Lipiner*, tesis mecanografiada, Múnich, 1932

Kosch, Wilhelm (1953), *Deutsches Literatur-Lexikon. Biographisches und Bibliographisches Handbuch*, Berna, A. Francke, 1953: Vol. 2, p. 1546

Mahler, Gustav (1978), *Briefe 1879-1911* (ed. Alma Maria Mahler-Werfel), Hildesheim, Georg Olms, 1978 (=edición facsímil de la edición de Berlín, 1925)

Meysenbug, Malwida von (1998), *Malwida von Meysenbug – Paul Rée: Briefe an einen Freund* (ed. R. Stummann-Bowert), Würzburg, Königshausen & Neumann, 1998

Natorp, Paul (1913), “Geleitwort”, en Siegfried Lipiner, *Adam. Hippolytos*, Stuttgart, Spemann, 1913, pp. 3-13

Nikkels, Eveline (1989), “*O Mensch! Gib acht!*”. *Friedrich Nietzsches Bedeutung für Gustav Mahler*, Ámsterdam/ Atlanta, Rodopi, 1989

Pech, Christian (2002), *Nur was sich ändert, bleibt!: Die österreichische Parlamentsbibliothek im Wandel der Zeit 1869-2002*, Viena, Parlamentsdirektion, 2002

Troxler, Walter (1999), “Lipiner, Siegfried”, en *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, Herzberg, 1999: vol. 15, col. 872 s.

CAPÍTULO VIII: HANS LIMBACH: *PHÄDRA. EIN SCHICKSAL* (1911)

HANS LIMBACH: OBRAS (orden cronológico)

Limbach, Hans, *Aus meiner Kindheit. Erinnerungen und Bekenntnisse* (1913), Zürich, Pao, 1920

- *Friedrich von Matthisson's Lyrik. Ihre Vorbilder, ihre Nachwirkungen und ihre poetische Bedeutung nebst einer Einleitung über Schillers Beziehungen zu Matthisson*, Berna, 1909
- *Phädra. Ein Schicksal*, Berna, A. Francke, 1911
- *Der Held. Eine Tragödie* (1914), Zürich, 1918
- *Don Juans Ende*, 1914 (manuscrito sin publicar)
- *Ukrainische Schreckenstage. Erinnerungen eines Schweizers*, Berna, A. Francke, 1919

HANS LIMBACH: ESTUDIOS (orden alfabético)

Haerle, Ernst (1925), "Hans Limbach", en *Der Brenner* 9 (1925), pp. 287-290

Klettenhammer, Sieglinde (1986), "Hans Limbach als Schriftsteller und 'Brenner'-Leser", *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv* 5 (1986), pp. 38-49

Methlagl, Walter (1985), "Hans Limbach: Begegnung mit Georg Trakl. Zur Quellenkritik", *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv* 4 (1985), pp. 3-47

Sauermann, Eberhard (1986), "Zur Authentizität in der Trakl-Rezeption, zugleich eine Antwort auf Methlagls Untersuchung des Limbach-Gesprächs in Erinnerung an Georg Trakl", *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv* 5 (1986), pp. 3-37

Seekircher, Monika (2001), "Sprachphilosophie im und um den *Brenner*: Ebner – Wittgenstein – Bachtin", *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv* 20 (2001), pp. 57-74

CAPÍTULO IX: ALBERT HEIDER: *PHÄDRA IN BASEL* (1936)

ALBERT HEIDER: OBRAS (orden cronológico)

Heider, Albert, *Multiplikationstabellen für den Gebrauch im Eisenbahndienst*, Basilea, 1901

- *Die Kampagne im Sundgau im Lichte der französischen Armee-Akten I. Ein Handstreich auf Basel nach Joffres Kriegsplan*, Friburgo de Brisgovia, Bielefelds Verlag, 1927

- *Die Kampagne im Sundgau im Lichte der französischen Armee-Akten II. Joffres Handstreich auf Basel und die moderne Lehre von der Rechtswidrigkeit*, Ettlingen, Bielefelds Verlag, 1928
- *Bibliographie betreffend Militär-Eisenbahnen. Nach Edwin A. Pratt*, Basilea, 1931
- “Die Geschichte der Trommel-Schlagmanieren”, en AA.VV., *Festschrift zur Feier des Fünfundzwanzigjährigen Bestandes der Basler Mittwoch-Gesellschaft*, Basilea, Birkhäuser, 1932, pp. 51-170
- Heider, Albert (ed.), *Erinnerungen an die Zusammenkünfte älterer schweizerischer Eisenbahnbeamter und anderes: gewidmet den Teilnehmern der 50. Tagung in Basel 1933 vom Organisationskomitee*, Basilea, 1933
- *Das Unrecht an Torsten Kreuger. Gutachten von A. V. Lundstedt*. Edición de Albert Heider, Zúrich/Leipzig, Verlag für Recht und Gesellschaft, 1936
- *Phädra in Basel. Eine intime Geschichte*, Basilea, Brodbeck-Frehner, 1936
- *Cleopatra in Rom. Eine leichte Komödie*, Basilea, Ceinturon, 1937
- *Helly lacht zuletzt. Ein frohgemuter Kleinroman*, Basilea, Scherz, 1940
- *Isabelle de La Sarra*, Basilea, Ceinturon, 1942
- Stevenson, Robert Louis, *Entführt (Kidnapped)*. Neu übersetzt von Albert Heider, Zúrich, Atlantis, 1946
- *Stony Point. Heroische Komödie aus der Zeit des amerikanischen Freiheitskrieges*, Basilea, 1952 (manuscrito mecanografiado)
- *Morgeschreich (e Vierakter)*, Basilea, Ceinturon, 1959
- *Jacob Burckhardt als übersehener Theaterkritiker*, Basilea, Ceinturon, 1962
- *Jean de Bueil. Der “Sieger” von Sankt Jakob an der Birs*, Basilea, Ceinturon, 1964

ALBERT HEIDER: ESTUDIOS (orden alfabético)

- ?, “Mitglieder-Verzeichnis”, en *Festschrift zur Feier des Fünfundzwanzigjährigen Bestandes der Basler Mittwoch-Gesellschaft*, Basilea, Birkhäuser, 1932, pp. 183-188
- ?, “Alt Güterverwalter Albert Heider”, en *Basler Nachrichten*, nº 474, del 7 de noviembre de 1949

Burckhardt, Jacob, "Die Rachel" (en *Allgemeines Intelligenzblatt der Stadt Basel*, Blumrain, Schweighausersche Buchhandlung, 1848, p. 1), reeditado en Heider, Albert, *Jacob Burckhardt als übersehener Theaterkritiker*, Basilea, Ceinturon, 1962, pp. 3-5

Largiader, Antón (1935), *Historia de Suiza*, Barcelona, Labor, 1935

CAPÍTULO X: BERNARD VON BRENTANO: PHÄDRA (1939)

BERNARD VON BRENTANO: OBRAS (orden cronológico)

Brentano, Bernard von, *Gedichte*, Friburgo de Brisgovia, Urban, 1923

— *Geld*, Friburgo de Brisgovia, Urban, 1924

— *Kapitalismus und schöne Literatur*, Berlín, Rowohlt, 1930

— *Berliner Novellen* (1934), Fráncfort/Meno, Suhrkamp, 1979

— *Theodor Chindler. Roman einer deutschen Familie* (1936), Fráncfort/Meno, Insel, 1979

— *Prozess ohne Richter. Roman* (1937), Fráncfort/Meno, Suhrkamp, 1978

— *Die ewigen Gefühle. Roman* (1939), Fráncfort/Meno, Suhrkamp, 1983

— *Phädra. Schauspiel in 5 Aufzügen*, Zúrich, Oprecht 1939

— *August Wilhelm Schlegel. Geschichte eines romantischen Geistes* (1943), Fráncfort/Meno, Insel, 1986

— *Tagebuch mit Büchern*, Zúrich, Atlantis, 1943

— *Franziska Scheler. Roman*, Zúrich, Atlantis, 1945

— *Du Land der Liebe. Bericht von Abschied und Heimkehr eines Deutschen*, Tubinga/Stuttgart, Wunderlich, 1952

— *Drei Prälaten. Essays*, Wiesbaden, Limes, 1974

— *Schöne Literatur und öffentliche Meinung. Literarische Essays*, Wiesbaden, Limes, 1962

— *Wo in Europa ist Berlin? Bilder aus den zwanziger Jahren*, Fráncfort/Meno, Insel, 1981

BERNARD VON BRENTANO: ESTUDIOS (orden alfabético)

Brock-Sulzer, Elisabeth (1940), "Phädra 1939", *Schweizer Monatshefte* 20 (1940), pp. 76-78

Feilchenfeldt, Konrad (1974), “Nachwort”, en B. v. Brentano, *Drei Prälaten. Essays*, Wiesbaden, Limes, 1974, pp. 133-180

Goldmann, Bernd (1992), *Bernard von Brentano. Texte und Bibliographie*, Maguncia, Verlag von Hase und Koehler, 1992

Gregor-Dellin, Martin (1978), “Nachwort”, en B. v. Brentano, *Prozess ohne Richter. Roman*, Fráncfort/Meno, Suhrkamp, 1978, pp. 107-114

Heidenreich, Bernd (ed.) (2000), *Geist und Macht. Die Brentanos*, Wiesbaden, Westdeutscher Verlag, 2000

Hessler, Ulrike (1984), *Bernard von Brentano – Ein deutscher Schriftsteller ohne Deutschland. Tendenzen des Romans zwischen Weimarer Republik und Exil*, Fráncfort/Meno, Peter Lang, 1984

— (2000), “Bernard von Brentano (1901-1964). Ein deutscher Schriftsteller ohne Deutschland”, en Heidenreich, B. (ed.), *Geist und Macht. Die Brentanos*, Wiesbaden, Westdeutscher Verlag, 2000, pp. 197-232

Pollatschek, W. (1947), “Eine moderne Phädra. Uraufführung in Darmstadt”, en *Frankfurter Rundschau*, 8 de noviembre de 1947

CAPÍTULO XI: ERNST SCHNABEL: *DER SECHSTE GESANG* (1956)

ERNST SCHNABEL: OBRAS (orden cronológico)

Schnabel, Ernst, *Die Reise nach Savannah*, Hamburgo, H. Goverts, 1939

— *Nachtwind*, Hamburgo, H. Goverts, 1942

— *Schiffe und Sterne*, Hamburgo, H. Goverts, 1943

— *Sie sehen den Marmor nicht. Zwölf Geschichten und eine Montage*, Fráncfort/Meno, Fischer, 1963

— *Der sechste Gesang*, Fráncfort/Meno, Fischer, 1956

— *Ich und die Könige*, Fráncfort/Meno, Fischer, 1958

— *Fremde ohne Souvenir*, Fráncfort/Meno, Fischer, 1961

— *Die Erde hat viele Namen. Vom Fliegen in unserer Welt*, Hamburgo, Classen, 1955

— *Anne Frank. Spur eines Kindes*, Fráncfort/Meno, Fischer, 1958

- *Ein Tag wie morgen. 29. Januar 1947. 1. Februar 1950. Zwei Collagen*, Stuttgart, Fischer, 1963
- *Die Nachrichten aus der Gesellschaft. Hurricane oder Schwierigkeiten mit der Fiktion*, Berlín, Literarisches Colloquium Berlin, 1972
- *Auf der Höhe der Messingstadt*, Múnich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1984

ERNST SCHNABEL: ESTUDIOS (orden alfabético)

Penshorn, Christoph (2004), “*Der sechste Gesang*, Ernst Schnabels *Roman für den Funk*”, en Jochen Meyer (ed.), *Antike in Sicht. Strandgut aus dem Deutschen Literaturarchiv*, Marbach am Neckar, Deutsche Schillergesellschaft, 2004, pp. 45-47

CAPÍTULO XII: EL PERSONAJE DE FEDRA EN DRAMAS QUE NO REESCRIBEN EL MITO DE FEDRA

HOFANNSTHAL, SCHÜTZ, MÜLLER, CEISS: OBRAS

Hofmannsthal, Hugo von, *Der Tod des Tizian – Idylle*, Leipzig, Insel, 1892

Müller, Heiner, *Herzstück*, Berlín, Rotbuch, 1983

Schütz, Stefan (1991), *Wer von euch: Stücke nach der Antike*, Fráncfort/Meno, Fischer, 1992

Ceiss, Carl, *Minotaurus Automat. Tragödie. Variant*, Berlín, Seismocorder, 1991

— *Naxos Prozessor. Ein Trauerspiel*, Berlín, Seismocorder, 2002

— (2000), “Für die Köpfe und Herzen (Antwort auf eine Rundfrage: Was ist Theater?)”, *Westfälische Nachrichten*, 13 de junio de 2000

HOFANNSTHAL, SCHÜTZ, MÜLLER, CEISS: ESTUDIOS (orden alfabético)

Arnold, Heinz Ludwig (ed.) (1982), *Heiner Müller, Text+Kritik 73* (1982), Múnich

— Id. (ed.) (1997), *Stefan Schütz, Text+Kritik 134* (1997), Múnich

Hegemann, Werner (1983), “Über Friedrich Wilhelm I und Friedrich II”, en Heiner Müller, *Herzstück*, Berlín, Rotbuch, 1983, pp. 112-118

Kirsch, Sebastian (2008), “Politik der Scham. Zu Jean Racines *Phädra* und Heiner Müllers *Friedrich von Preussen*”, *Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft*, 2008

Münster, Reinhold (2004), “El mito de las amazonas. Guerra y lucha de sexos. Mujeres matadoras de hombres en la literatura desde Heródoto hasta hoy”, en F. De Martino – C. Morenilla (eds.), *El caliu de l'oikos. El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental VII*, Bari, Levante, 2004, pp. 427-457

Schnell, Axel (1997), “‘Ich habe Angst vor den guten Menschen’. Ein Gespräch mit Stefan Schütz”, en Heinz Ludwig Arnold (ed.), *Stefan Schütz, Text+Kritik* 134 (1997), pp. 5-10

Schulz, Genia (1997), “Müller, Heiner”, en *Neue Deutsche Biographie (NDB)*, Berlín, Duncker & Humblot, 1997: vol. 18, pp. 403 a-405 a.

Schulze-Reimpell, Werner (1997), “Im Westen nie angekommen. Der Dramtiker Schütz nach der Ausreise”, en H. L. Arnold (ed.), *Stefan Schütz, Text+Kritik* 134, 1997, pp. 11-19

Wittstock, Uwe (1982), “Die schnellen Wirkungen sind nicht die neuen. Ein Porträt”, en H. L. Arnold (ed.), *Heiner Müller, Text+Kritik* 73 (1982), pp. 10-19

CAPÍTULO XIII: HANS WERNER HENZE – CHRISTIAN LEHNERT: *PHAEDRA* (2007, ÓPERA)

HENZE, LEHNERT: OBRAS

Henze, Hans Werner (1982), *Music and Politics. Collected Writings 1953-81*, Nueva York, Cornell University Press, 1982

Henze, Hans Werner (ed.) (1999), *Musik und Mythos*, Fráncfort/Meno, Fischer, 1999

Henze, Hans Werner – Lehnert, Christian, *Phaedra. Ein Werkbuch*, Berlín, Klaus Wagenbach, 2007

— *Phaedra. Konzertoper in zwei Akten*, libreto en *Programmbuch zur Uraufführung an der Staatsoper Unter den Linden am 6. September 2007*, Hamburgo, Wilhelm Hansen, 2007

HENZE, LEHNERT: ESTUDIOS (orden alfabético)

Brachmann, Jan (2006), “Der wilde Wohlklang”, en *Welt online*, 25 de junio de 2006

Braun, Michael (2003), “Im Klanggewölbe der Mystik. Die Gedichte des Christian Lehnert”, *Sprache im Technischen Zeitalter* 167 (2003), pp. 278-281

Cortés Santamarta, David (2007), “Con Allegrezza primaverile”, en Hans Werner Henze – Christian Lehnert, *Phaedra. Ein Werkbuch*, Berlín, Klaus Wagenbach, 2007, pp. 87-91

Noltze, Holger (2009), “Im Gespräch: Hans Werner Henze: Was macht uns so anbetungswürdig, Herr Henze?”, en *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3 de enero de 2009

Petersen, Peter (2006), “Du sollst ja nicht weinen, sagt eine Musik. Hans Werner Henze zum 80. Geburtstag”, en *Berliner Zeitung*, 1 de julio de 2006, p. 20

— (2007), “Einige Anmerkungen zu Henzes jüngstem Alterswerk”, en Hans Werner Henze – Christian Lehnert, *Phaedra. Ein Werkbuch*, Berlín, Klaus Wagenbach, 2007, pp. 77-86

Siemes, Christof – Spahn, Claus (2003), “Ich war in den letzten Monaten der Kapitulation nahe” (entrevista con Hans Werner Henze), en *Die Zeit* 31, 2003

CAPÍTULO XIV: LA PRESENCIA DE FEDRA E HIPÓLITO EN LA LÍRICA ALEMANA

DANIEL CASPER VON LOHENSTEIN. OBRAS Y ESTUDIOS (orden alfabético)

Asmuth, Bernhard (1971), *Daniel Casper von Lohenstein*, Stuttgart, Metzler, 1971

Casper von Lohenstein, Daniel, *Venus en Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Deutschen auserlesener und bißher ungedruckter Gedichte erster Teil*, Tubinga, Niemeyer, 1961, pp. 290-346

Passow, Wilhelm A. (1852), *Daniel Casper von Lohenstein, seine Trauerspiele und seine Sprache*, Meiningen, Brückner & Kenner, 1852

Schmidt, Erich (1884), “Lohenstein, Daniel Casper von”, en *Allgemeine Deutsche Biographie*, Leipzig, Duncker & Humblot, 1884: vol. 19, pp. 120-124

Ukena, Peter (1987), “Lohenstein, Daniel Casper von”, en *Neue Deutsche Biographie*, Berlín, Duncker & Humblot, 1987: vol. 15, pp. 124 s.

SCHUBERT – GERSTENBERGK. OBRAS Y ESTUDIOS (orden alfabético)

Reverter, Arturo (1999), *Schubert. Lieder completos*, Barcelona, Ediciones Península, 1999

Fischer-Dieskau, Dietrich (1989), *Los lieder de Schubert. Creación – Esencia – Efecto*, Madrid, Alianza, 1989

Massin, Brigitte (1991), *Franz Schubert. II. Obra*, Madrid, Turner, 1991

Einstein, Alfred (1981), *Schubert. Retrato musical*, Madrid, Taurus, 1981 (traducción de Bernardo Moreno Carrillo)

Paumgartner, Bernhard (1992), *Frank Schubert*, Madrid, Alianza, 1992

Schubert, Franz – Gerstenbergk, Friedrich von, *Hippolits Lied*, D. 890 (1826) en *Schuberts Gesänge* (edición de Max Friedländer), Leipzig, Edition Peters, vol. V, pp. 5 s.

WILHELM LEHMANN. OBRAS Y ESTUDIOS (orden alfabético)

Bruns, Heinz (1962), *Wilhelm Lehmann. Sein Leben und Dichten*, Kiel, Walter G. Mühlau, 1962

Doster, Ute – Meyer, Jochen (eds.) (1982), *Wilhelm Lehmann*, Marbach, Deutsche Schillergesellschaft, 1982

Lehmann, Wilhelm (1982), *Gesammelte Werke I. Sämtliche Gedichte*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1982

Schäfer, Hans Dieter (1982), “Anhang. Zur Anordnung der Gedichte und zur Textgestalt”, en Wilhelm Lehmann, *Gesammelte Werke I. Sämtliche Gedichte*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1982, pp. 385 ss.

MARIE LUISE KASCHNITZ. OBRAS Y ESTUDIOS (orden alfabético)

Linpinsel, Elsbet (1971), *Kaschnitz-Bibliographie*, Dortmund, Stadtbücherei, 1971

Kaschnitz, Marie Luise, *Griechische Mythen*, Hamburgo/Düsseldorf, Claassen, 1975

— *Orte*, Fráncfort/Meno, Insel Verlag, 1973. [También en español en traducción de Fruela Fernández: *Lugares*, Valencia, Pre-textos, 2007]

— *Gesammelte Werke V. Die Gedichte*, Fráncfort/Meno, Insel, 1985

Schweikert, Uwe (ed.) (1984), *Marie Luise Kaschnitz*, Fráncfort/Meno, suhrkamp, 1984

Pulver, Elsbeth (1984), *Marie Luise Kaschnitz*, Múnich, C. H. Beck, 1984

ERICH ARENDT. OBRAS Y ESTUDIOS (orden alfabético)

Arendt, Erich (1977), *Memento und Bild. Gedichte*, Darmstadt, Agora, 1977

Arendt, Erich – Hayek-Arendt, Katja (1964), *Inseln des Mittelmeeres. Von Sizilien bis Mallorca*, Leipzig, Brockhaus, 1964

Buck, Theo (1993), “Zuwachsen werden uns die Wege”, en H. Röder (ed.), *Vagant, der ich bin. Erich Arendt zum 90. Geburtstag*, Berlín, Gerhard Wolf janus press, 1993, 69-82

Laschen, Gregor – Schlösser, Manfred (eds.) (1978), *Der zerstückte Traum. Für Erich Arendt zum 75. Geburtstag*, Berlín/Darmstadt, Agora, 1978

Raddatz, Fritz J. (1978), “Erich Arendt – Mahner zum Traum”, en G. Laschen – M. Schlösser (eds.), *Der zerstückte Traum. Für Erich Arendt zum 75. Geburtstag*, Berlín/Darmstadt, Agora, 1978, pp. 12-20

Röder, Hendrik (ed.) (1993), *Vagant, der ich bin. Erich Arendt zum 90. Geburtstag*, Berlín, Gerhard Wolf janus press, 1993

Toliver, Suzanne (1993 a), “Das andere Tropenland – Kolumbien”, en H. Röder (ed.), *Vagant, der ich bin. Erich Arendt zum 90. Geburtstag*, Berlín, Gerhard Wolf janus press, 1993, pp. 112-131

- (1993 b), “La otra Colombia tropical: Los diarios del exilio de Katja Hayek-Arendt”, en R. von Hanffstengel – C. Tercero Vasconcelos (eds.), *México, el exilio bien temperado*, Méjico D. F., UNAM, 1993, pp. 195-201.

KALR KROLOW. OBRAS Y ESTUDIOS (orden alfabético)

Arnold, Heinz Ludwig (ed.) (1983), *Karl Krolow, Text+Kritik 77* (1983), Múnich

Krolow, Karl (1961), *Aspekte zeitgenössischer deutscher Lyrik*, Gütersloh, Gerd Mohn, 1961

- *Herodot oder der Beginn von Geschichte*, en Heinz Ludwig Arnold (ed.), *Karl Krolow, Text+Kritik 77* (1983), Múnich, pp. 1-6

- (1985), *Gesammelte Gedichte III*, Fráncfort/Meno, Suhrkamp, 1985

Paulus, Rolf – Kolter, Gerhard (1983), *Der Lyriker Karl Krolow. Biographie, Werkentwicklung, Gedichtinterpretation, Bibliographie*, Bonn, Bouvier, 1983

OSKAR PASTIOR. OBRAS Y ESTUDIOS (orden alfabético)

Arnold, Heinz Ludwig (ed.) (2010), *Oskar Pastior, Text+Kritik 186* (2010), Gotinga

Müller, Herta (2010), “Gelber Mais und keine Zeit”, en H. L. Arnold (ed.), *Oskar Pastior, Text+Kritik 186* (2010), pp. 15-26

Pastior, Oskar, *Feiggehege. Listen, Schnüre, Häufungen*, Berlín, Literarisches Colloquium, 1991

- *Ein Tangopoem und andere Texte*, Berlín, Literarisches Colloquium, 1978

CAPÍTULO XV: EL MITO DE FEDRA EN LA NARRATIVA ALEMANA I (SIGLO XIX)

JOHANNA SCHOPENHAUER. ESTUDIOS Y OBRA (orden alfabético)

Koranyi, Stephan (1985), “Nachwort” y “Zeittafel”, en J. Schopenhauer, *Gabriele*, Múnich, dtv, 1985, pp. 403-418

Kummer, Friedrich (1891), “Schopenhauer, Johanna”, en *Allgemeine Deutsche Biographie*, Leipzig, Duncker & Humblot, 1891: vol. 32, pp. 346-349

Schopenhauer, Johanna, *Gabriele* (1819/20), Múnich, dtv, 1985

KARL (MAX) BALDAMUS. ESTUDIOS (orden alfabético)

Bezold, Raimund (1988), “Baldamus, (Max) Karl” en W. Killy (ed.), *Literatur Lexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*, Múnich, Bertelsmann Lexikon Verlag, 1988, Vol. I, pp. 296 a y b

L., von (1875), “Baldamus, Karl”, en *Allgemeine Deutsche Biographie*, Leipzig, Duncker & Humblot, 1875: vol. 1, pp. 780 s.

MALWIDA VON MEYSENBURG. OBRAS (orden cronológico)

Meysenbug, Malwida von, *Memoiren einer Idealistin I & II* (1876), en Malwida von Meysenbug, *Gesammelte Werke*. Edición de Berta Schleicher, Stuttgart/Berlín/Leipzig, Deutsche Verlagsanstalt/Schuster & Loeffler, 1922: Vol. 1

- *Memoiren einer Idealistin III* (1876), en Malwida von Meysenbug, *Gesammelte Werke*. Edición de Berta Schleicher, Stuttgart/Berlín/Leipzig, Deutsche Verlagsanstalt/Schuster & Loeffler, 1922: Vol. 2, pp. 1-202
- *Stimmungsbilder aus dem Vermächtniß einer alten Frau* (1879), Berlín/Leipzig, Schuster & Loeffler, 1905
- *Phädra I-III*, Leipzig, Carl Reißner, 1885
- *Der Lebensabend einer Idealistin. Nachtrag zu den Memoiren einer Idealistin* (1898), Berlín/Leipzig, Schuster & Loeffler, 1910
- *Individualitäten*, Berlín/Leipzig, Schuster & Loeffler, 1901
- *Briefe von und an Malwida von Meysenbug* (edición de Berta Schleicher), Berlín, Schuster & Loeffler, 1920
- *Im Anfang war die Liebe. Briefe an ihre Pflegetochter [Olga Monod-Herzen]* (edición de Berta Schleicher), Múnich, Beck, 1926
- *Märchenfrau und Malerdichter. Malwida von Meysenbug und Ludwig Sigismund Ruhl. Ein Briefwechsel 1879-1896* (edición de Berta Schleicher), Múnich, Beck, 1929
- *Ausgewählte Schriften* (edición de S. Hering – K. H. Nickel), Königstein/Taunus, Helmer, 2000

MALWIDA VON MEYSENBURG. ESTUDIOS (orden alfabético)

Binder, Elsa (2007), *Malwida von Meysenbug und Friedrich Nietzsche. Die Entwicklung ihrer Freundschaft mit besonderer Berücksichtigung ihres Verhältnisses zur Stellung der Frau* (tesis doctoral de 1917). Edición e introducción de Klaus H. Fischer. Schutterwald/Baden, Dr. Klaus Fischer Verlag, 2007

Carr, Edward Hallett (1969), *Los exiliados románticos: Bakunin, Herzen, Ogarev*, Barcelona, Anagrama, 1969

Hiller von Gaertringen, Julia Freifrau (2003), “Malwida von Meysenbug und ihre Verleger”, en H.-P. Wehlt (ed.), *Briefe als Zeugnisse eines Frauenlebens: Malwida von Meysenbug und ihre Korsepondenzpartner*, Detmold, Veröffentlichungen der Staatlichen Archive des Landes Nordrhein-Westfalen, 2003, pp. 327-369 (las citas de este artículo están basadas en la edición pdf disponible en <http://www.llb-detmold.de/wir-ueber-uns/aus-unserer-arbeit/texte/2000-1.html#c240> cuya paginación he establecido como 1-34).

Lattek, Christine (1985), “Im englischen Exil 1852-1859. Der Rückzug der Demokratin ins Privatleben”, en G. Tietz (ed.), *Malwida von Meysenbug. Ein Portrait*, Francfort/Meno, Ullstein, 1985, pp. 72-110

Le Rider, Jacques (2005), *Malwida von Meysenbug: Une européenne du XIX siècle*, París, Editions Bartillat, 2005

Meyer-Hepner, Gertrut (1948), *Malwida von Meysenbug*, Berlín/Leipzig, Volk und Wissen, 1948

Nickel, Karl-Heinz (1996), “Bibliographische Übersicht”, *Jahrbuch der Malwida von Meysenbug-Gesellschaft* 5, pp. 193-228

Piorreck, Anni (1932), *Malwida von Meysenbug und die geistigen Strömungen des 19. Jahrhunderts*, Viena, tesis mecanografiada, 1932

Schleicher, Berta (1916), *Malwida von Meysenbug. Ein Lebensbild zum hundersten Geburtstag der Idealistin*, Berlín, Schuster & Loeffler, 1916

Selbmann, Rolf (1994), *Der deutsche Bildungsroman*, Stuttgart/Weimar, Metzler, 1994

Teuchert, Hannelore (1990), “Malwida von Meysenbug als Erzieherin Olga Herzens”, *Jahrbuch der Malwida von Meysenbug-Gesellschaft* 3 (1990), pp. 53-57

Tietz, Gunther (ed.) (1985), *Malwida von Meysenbug. Ein Portrait*, Francfort/Meno, Ullstein, 1985

Wegele, Dora (1927), *Theodor Althaus und Malwida von Meysenbug. Zwei Gestalten des Vormärz*, Marburg/Lahn, Elwert, 1927

CAPÍTULO XVI: EL MITO DE FEDRA EN LA NARRATIVA ALEMANA II (SIGLOS XX Y XXI)

GEORG HERMANN. OBRAS Y ESTUDIOS (orden alfabético)

Glaubrecht, Martin (1969), “Hermann, Georg”, en *Neue Deutsche Biographie*, Berlín, Duncker & Humblot, 1969: vol. 8, pp. 656 s.

Hermann, Georg, *Heinrich Schön jun.*, Berlín, Egon Fleischel & Co., 1915

Nentwich, Andreas (1997), “Ein Flaneur in Berlin. Georg-Hermann-Ausgabe: wunderschöne Großstadtromane aus der Zeit um 1910”, en *Der Tagesspiegel, Literaturspiegel*, 23 de agosto de 1997

WOLFGANG KOEPPEN. OBRAS Y ESTUDIOS (orden alfabético)

Arnold, Heinz Ludwig (ed.) (1972), *Wolfgang Koeppen, Text+Kritik* 34 (1972), Múnich

Koeppen, Wolfgang, *Der Sarkophag der Phädra* (1950, versión segunda), en id., *Gesammelte Werke in sechs Bänden. Vol. 3: Erzählende Prosa*, Fráncfort/Meno, Suhrkamp, 1986, pp. 173-187 (= id., *Morgenrot*, Fráncfort/M., Suhrkamp, 1987, pp. 67-91)

— *Der Sarkophag der Phädra. Erzählung* (primera versión ?), en id., *Auf dem Phantasieross. Prosa aus dem Nachlaß*, Fráncfort/Meno, Suhrkamp, 2000, pp. 350-363

Linder, Christian (1972), “Auswahlbiographie zu Wolfgang Koeppen”, en H. L. Arnold (ed.), *Wolfgang Koeppen, Text+Kritik* 34 (1972), pp. 53-59

Müller, André (1991), “Ich riskiere den Wahnsinn” (entrevista con W. Koeppen), en *ZEIT*, 15 de noviembre de 1991

Reich-Ranicki, Marcel (1996), “Der Dichter unserer Niederlagen. Zum Tode des großen Schriftstellers Wolfgang Koeppen”, en *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 16 de marzo de 1996

ANHANG IN DEUTSCHER SPRACHE/
ANEXO EN LENGUA ALEMANA

AUSFÜHRLICHE INHALTSANGABE DER VORLIEGENDEN DOKTORARBEIT

Die vorliegende Doktorarbeit befasst sich mit den deutschsprachigen Versionen des Phädra-Mythos. Da es sich zumeist um nur kaum bekannte Werke von zum Teil fast unbekanntem Autoren handelt, soll meine Arbeit zunächst deren Erfassung und Verbreitung dienen.

Desweiteren werden alle gefundenen Texte detailliert und gründlich untersucht, was in dieser Form bisher mit keinem von ihnen geschehen ist. Die Analyse jedes Stückes ist in zwei Teile gegliedert. Der erste Teil befasst sich mit Leben und Werk des Autors. Ich habe stets möglichst viele literarische Schriften des jeweiligen Autors konsultiert und eine kurze Besprechung derselben in meine Arbeit aufgenommen. Besondere Beachtung finden auch immer Funktion und Bedeutung des klassischen Altertums in Leben, Denken und Schaffen des Schriftstellers.

Im zweiten Teil wird die Phädra-Nachdichtung untersucht, wofür zunächst eine ausführliche Inhaltsangabe erstellt wird. Die anschließende Analyse betrifft sowohl formale Aspekte (Titel, Ort und Epoche der Handlung; Versmaß und Aktzahl; Regieanweisungen; Personen, besonders auch ihre Namen und ihre Beziehungen zueinander; Struktur), als auch inhaltliche: Umfang und zeitliche Ausdehnung der Handlung; die Gedanken und Gefühle der Hauptpersonen (Phädra, Hippolyt, Theseus); die Motivierung und Ausformung der einzelnen Motive, aus denen sich der Mythos zusammensetzt. Dies sind namentlich die Liebe Phädras zu ihrem Stiefsohn und ihre Haltung zu derselben, das Liebesgeständnis, die Reaktion Hippolyts, die Verleumdung, der Selbstmord Phädras und der Tod Hippolyts, ferner das Einwirken der Götter und die Charaktere als solche. Es werden sowohl Parallelen und Anlehnungen, als auch Änderungen, Hinzufügungen oder Auslassungen registriert, um so im intertextuellen Vergleich die möglichen literarischen Vorbilder und Quellen ausfindig zu machen und den Umgang des modernen Autors mit ebendiesen herauszuarbeiten¹.

Neben den klassischen Versionen des Mythos, insbesondere von Euripides, Ovid und Seneca (*cf. infra*), werden dabei auch jene modernen Bearbeitungen mit

¹ Dieses Analyseschema wird vor allem für die Werke von Hans Sachs und die dramatischen Bearbeitungen (Kapitel 2, 4-6 und 8-11, sowie auch 13) verwendet, es bildet aber auch die Grundlage der Untersuchung der Prosa-Versionen des Mythos (Kapitel 15 und 16). Die Studie der lyrischen Stücke und der dramatischen Werke des Kapitels 12 beschränkt sich auf die (wenigen) mythographischen Elemente, die in der jeweiligen Umformung Aufnahme finden.

einbezogen, die internationalen und dauerhaften Erfolg hatten. Dies gilt vor allem für die Tragödie *Phèdre* (1677) von Jean Racine. Aber auch das Drama *Phaedra and Hippolytus* (1707) von Edmund Smith und die *Fedras* von Gabriele D'Annunzio (1909) und Miguel de Unamuno (1918) müssen berücksichtigt werden. Die neuesten Werke weisen zudem Kenntnis und Abhängigkeit von Sarah Kanes Stück *Phaedra's Love* (1996) auf. Besondere Beachtung finden natürlich auch immer die Verknüpfungen, Bezüge und Entwicklungen, die sich innerhalb der deutschsprachigen Phädra-Versionen nachweisen lassen.

Die Arbeit ist in sechzehn Kapitel untergliedert, welche in drei größeren Sektionen zusammengefasst sind. Struktur und Inhalt lauten wie folgt:

KAPITEL I: ALLGEMEINE EINLEITUNG

In der Einleitung wird zunächst die Herkunft und Entstehungsgeschichte des Phädra-Mythos im klassischen Altertum kurz umrissen, namentlich seine Entwicklung aus dem Potiphar-Motiv (benannt nach *Mose I*, 39-41), welches international weit verbreitet und auch in der griechischen Literatur mehrmals belegt ist (Mythen von Bellerophon und Peleus). Die wohl erste Erwähnung Phädras findet sich in der homerischen *Odysee* (*Od.* XI 321). Die bekanntesten klassischen Versionen ihres Mythos sind die Tragödien *Hippolytos stephanephoros* von Euripides (428 v. Chr.) und *Phaedra* von Seneca (ca. 50 n. Chr.) sowie Ovids Briefgedicht *Heroida IV* (geschrieben und erschienen um Christi Geburt)². Die erste Version von Euripides (*Hippolytos kalyptomenos*, 432 v. Chr.) sowie die Tragödien von Sophokles (*Phaidra*, 5. Jh. v. Chr.) und Lykophron (*Hippolytos*, 3. Jh. v. Chr.) müssen heute hingegen als verloren gelten. Der Mythos wird auch von Diodor (IV 62,1-62,4), Hyginus (*fabula* 47) und Pseudo-Apollodor (*epit.* I 17-19) vollständig und zum Teil mit interessanten Veränderungen wiedergegeben. Ab dem 2. Jh. n. Chr. wurde der Stoff auch häufig in der Erzählliteratur verwendet, hier müssen besonders die Versionen von Apuleius (*Metamorphosen* X 2-12), Xenophon von Ephesos (*Ephesiaka* II 3-10; III 2 ff.) und Heliodor von Emesa (*Aethiopika* I, 9-17) genannt werden.

² Ovid behandelt den Stoff auch in seinen *Metamorphosen* (XV 492-546) und *Fasti* (III 263-265 und VI 737-757). Es geht ihm hier besonders um den Mythos von der Wiederbelebung des Hippolyt und dessen neuer Existenz als Waldgott Virbius im italienischen Diana-Hain. Der Stoff wurde zuvor schon von Vergil (*Aen.* VII 761-782) bearbeitet, und wurde wahrscheinlich auch schon im Epos *Naupaktia* (6. Jh. v. Chr.) erwähnt (cf. Pausanias X 38, 11).

Danach wende ich mich den Nachdichtungen des Phädra-Mythos in der deutschsprachigen Literatur zu. Dazu wird zunächst eine Auflistung aller Werke gegeben, die ich ausfindig machen konnte. Diese Liste, welche keinen Anspruch auf Vollständigkeit haben kann, beinhaltet 20 eigenständige Phädra-Nachdichtungen und zehn Stücke, in denen ihre Person und/oder Mythos verwendet werden. Die Zahl der Kritiken und Untersuchungen dieser Schriften ist auffallend gering. Am ausführlichsten haben sich Wiese (1923) und Tschiedel (1969) mit dem Stoff befasst. Ihre Arbeiten müssen allerdings aufgrund des Entstehungsjahres und des gewählten Arbeitsansatzes und Themenbereiches aus heutiger Sicht als unvollständig und unzureichend angesprochen werden. Nachfolgend werden Struktur, Inhalt und Methodologie der vorliegenden Doktorarbeit vorgestellt.

TEIL 1: DIE ERSTEN DEUTSCHSPRACHIGEN VERSIONEN DES PHÄDRA-MYTHOS

KAPITEL II: PHÄDRA UND HIPPOLYT IM LITERARISCHEN WERK VON HANS SACHS

Das Kapitel beginnt mit einer ausführlichen Besprechung von Leben und Werk von Hans Sachs (1494-1576) vor dem Hintergrund der kultur-historischen Epoche (Renaissance), in der die Wiederentdeckung und Rezeption der klassischen Antike eine besondere Rolle spielte. Sachs, dessen umfangreicher poetischer Schaffenskraft praktisch kein Stoff oder Thema entgangen ist, hat den Phädra-Mythos insgesamt drei mal nachgedichtet. Da mir der Meistergesang *Phedra mit Hipolito untrew* (1545) nicht zugänglich war, muss sich meine Analyse auf das Spruchgedicht *Historia. Theseus, ein könig in Athena* (1558) und die Tragödie *Die zwölf argen königin* (1562) beschränken.

Ersteres ist ein über zweihundert Verse umfassendes biographisch-episches Gedicht, in dem Sachs das Leben des Helden Theseus besingt. Seine Hauptquellen scheinen hierfür Boccaccio (*De casibus virorum illustrium* I, Kapitel X: “de Theseo, rege Athenarum”) und Plutarch (*Theseus*) zu sein. Anders als der griechische Autor, der den Stoff bewusst auslöst, fügt Boccaccio den gesamten Phädra-Mythos in das Geschehen ein, für dessen Nachbildung er sich eng an Ovid und Seneca, eventuell auch an Euripides orientiert. Sachs erzählt den Phädra-Mythos im zentralen Drittel seines Hymnus. Form und Inhalt folgen vor allem dem italienischen Humanisten.

In der vier Jahre später geschriebenen Tragödie gibt Sachs den Stoff in noch knapperer Form wieder, denn Phädra benötigt hier nur 34 Verse, um ihr schuldvolles

Leben vor der Königin *Fraw Ehr* vorzutragen. Sie reiht sich damit in einen Kreis von zwölf Frauengestalten aus der griechisch-römischen und skandinavischen Mythologie und Geschichte ein, die sich durch die Vielzahl und Schwere ihrer Vergehen auszeichnen, aber dennoch versuchen, in das Gefolge der tugendhaften Königin aufgenommen zu werden. Inhaltlich bildet Sachs den Mythos hier auf sehr ähnliche Weise wie im Spruchgedicht nach. Auf formaler Ebene legt die autobiographische Vortragsweise einen direkten Vergleich mit den *Metamorphosen* Ovids nahe, in denen Hippolyt selbst die Vorfälle erzählt. Phädras Monolog wird in meiner Arbeit vollständig wiedergegeben und ins Spanische übersetzt.

Anzumerken ist noch, dass Sachs den Phädra-Stoff vor allem mit didaktischen und ethisch-moralischen Absichten verwendet: zunächst, um den Männern zu Vorsicht vor dem weiblichen Geschlecht zu raten (*Historia. Theseus, ein könig in Athena*), danach, um die Frauen an ihre Pflichten und Tugenden und den sittlichen Anstand zu erinnern (*Die zwölf argen königin*).

TEIL 2: DRAMATISCHE BEARBEITUNGEN DES PHÄDRA-MYTHOS

2.1. 19. JAHRHUNDERT

KAPITEL III: PHÄDRA IM DRAMA DES 19. JAHRHUNDERTS. EINLEITUNG

Hier wird zunächst die Tragödie *Phèdre* (1677) von Racine vorgestellt (mit ausführlicher Inhaltsangabe), welche als die bedeutendste moderne Nachdichtung des Sujets anzusehen ist, und deren Übersetzung durch Friedrich von Schiller (*Phädra*, 1805) ausschlaggebend für die deutschen Bearbeitungen war. Kurz sollen auch die kulturellen, kunst-historischen und literarischen Stilrichtungen und Strömungen des 18. und 19. Jahrhundert umrissen werden, wobei ein besonderes Augenmerk der Antikerezeption gilt, die Leben, Denken und Kunst in Europa damals stark beeinflusst hat. Eine kurze Besprechung von Gustav Schwabs *Schönsten Sagen des klassischen Altertums* (1838-40) und der darin enthaltenen Fassung des Phädra-Mythos darf hierbei nicht fehlen.

KAPITEL IV: OSWALD MARBACH: *HIPPOLYT* (1846)

Die Tragödie *Hippolyt* (1846) von Oswald Marbach (1810-1890) ist die erste und älteste eigenständige dramatische Nachdichtung des Phädra-Mythos in der deutschsprachigen Literatur, von der wir Kenntnis haben. Marbach kann ohne Bedenken

als Universalgenie bezeichnet werden, da er auf mathematisch-physikalischer Ebene ebenso versiert und produktiv war wie auf philosophisch-philologischer. Der Autor zeichnet sich durch seine besondere Kenntnis und Verehrung des klassischen Altertums aus, und so folgt sein *Hippolyt* dann auch dem Bestreben, die griechische Tragödie wieder für das moderne Publikum attraktiv zu machen. Das Stück weist formal und inhaltlich eine besonders enge Verbindung zu Euripides auf, von dessen *Hippolytos* Marbach nicht nur Struktur und Charaktere sondern auch ganze Passagen wörtlich übernimmt. Daneben stellt er jedoch die Motivationen und Ursachen der Handlung völlig anders als Euripides dar. Es geht ihm hierbei vor allem darum, die Handlung vollständig auf rationaler Ebene zu begründen, weswegen er nicht nur das Erscheinen der Göttinnen auf der Bühne, sondern auch ihr Einwirken in die Handlung eliminiert. Er kann sich hierfür an den Stücken von Ovid, Seneca und Racine, sowie auch an Sachs und Schwab orientieren. Neu ist das Motiv der Gegenliebe (Hippolyt liebt und verehrt Phädra), das Marbach in den Mythos einführt, und das sich in sämtlichen Versionen des 19. Jhs. und auch in den ersten Prosa-Versionen des 20. Jhs. wiederfindet. Am Ende der Doktorarbeit liegt das Kapitel in deutscher Übersetzung vor.

KAPITEL V: GEORG CONRAD: *PHÄDRA. TRAUERSPIEL* (1864) UND *PHÄDRA. MELODRAMA* (1866)

Georg Conrad, eigentlich Prinz Georg von Preußen (1826-1902), behandelt den Phädra-Mythos gleich zweimal im Abstand von nur zwei Jahren: *Phädra. Trauerspiel in fünf Aufzügen* (1864) und *Phädra. Melodrama in einem Aufzuge* (1866). Nach einer ausführlichen Besprechung von Leben und Werk des Dichterprinzen, der insgesamt 27 Theaterstücke verfasst hat, davon neun mit klassischem Inhalt, werden beide Phädra-Nachdichtungen ausführlich besprochen.

Die erste behandelt die Geschichte Phädras (Akte III-V) in engem Zusammenhang mit der ihrer Schwester Ariadne (Akte I und II). Conrad dichtet beide Mythen sehr frei und eigenständig nach, lässt aber in seiner *Ariadne* Anlehnungen an Ovid (*her.* X) und Catull (LXIV 50-266) sowie an mittelalterliche Bearbeitungen des Stoffes erkennen. In seiner *Phädra* (Akte III-V) lassen sich gewisse Parallelen mit Seneca, Racine und Marbach nachweisen. Die Liebe, die Hippolyt hier für seine Stiefmutter empfindet, obwohl er sich doch gerade erst mit Aricia verlobt hat, wird durch die göttlich-titanenhaften Züge in Phädras Charakter hervorgerufen. Doch ihre Verbindung scheint nur im Jenseits möglich, so dass Phädra nach dem Unfall des

Jünglings ein Gift nimmt, um ihm nachzufolgen. Die klassischen Motive der Mysoginie des Hippolytos, des verheerenden Einwirkens der Amme, der Verleumdung durch die Stiefmutter und die Verfluchung durch seinen Vater finden in dieser romantischen Neuformung keinen Platz mehr.

Im Melodrama wird die gegenseitige Liebe von Stiefmutter und Stiefsohn durch den Umstand gefördert, dass sie sich zuvor noch nicht persönlich kennen gelernt haben und somit nicht von ihrer verwandtschaftlichen Beziehung wissen. Ihre Gefühle sind aber schließlich so stark, dass sie selbst nach Erkenntnis der Wahrheit daran festhalten und einer glücklicheren Existenz im Jenseits entgegengehen. Der Phädra-Mythos wird hier in extrem verknappter Form erzählt und weist klare Einflüsse des Ödipus-Sujets auf, das sich im 19. Jhs. außerordentlicher Bekanntheit und Beliebtheit erfreute.

KAPITEL VI: SIEGFRIED LIPINER: *HIPPOLYTOS* (1899 ?)

Der österreichische Schriftsteller Siegfried Lipiner (1856-1911) erzielte seinen größten Erfolg mit seinem Erstlingswerk *Der entfesselte Prometheus* (1876). Danach konnte er kaum noch das Interesse oder die Begeisterung seines Publikums wecken, so dass er auf eine Veröffentlichung seines *Hippolytos* verzichtete. Diese wurde 1913 posthum von Paul Natorp besorgt. Eine ausführliche Untersuchung zeigt, dass das Werk wahrscheinlich schon gegen 1899 entstanden ist. Es handelt sich um eine sehr freie Nachdichtung des Sujets, die aber klare Züge von Euripides, Marbach und Conrad erkennen lässt. Der Autor führt verschiedene neue Motive in das Geschehen ein, wofür wohl Plutarch (*Theseus*) seine Hauptquelle war. Hippolytos ist auch hier in seine Stiefmutter verliebt, wird aber von ihrem vorschnellen und aufdringlichen Handeln überrascht und abgestoßen. An Conrad erinnert der titanenhafte Charakter Phädras, der von Lipiner auch auf Hippolytos ausgeweitet wird. Erneut begegnet uns das Motiv der glücklichen Wiedervereinigung im Jenseits. Lipiner misst den euripideischen Göttinnen wieder mehr Bedeutung bei, so dass diese direkt in das Geschehen eingreifen. Die Analyse ihrer Funktion und Darstellungsweise in der Tragödie zeigt, dass Aphrodite und Artemis hier, ebenso wie wohl schon im griechischen Vorbild, hauptsächlich die inneren Seelenzustände der Protagonisten (Phädra und Hippolytos) symbolisieren sollen. Die Tragödie weist mehrere Parallelen (in Inhalt und Form, sogar auch in Sprache und Ausdruck) zu der *Fedra* (1909) von D'Annunzio auf, wobei ein direkte Beziehung oder Einflussnahme allerdings eher auszuschließen ist.

2.2. DRAMATISCHE VERSIONEN DES PHÄDRA-MYTHOS. 20. UND 21. JAHRHUNDERT

KAPITEL VII: PHÄDRA IM DRAMA DES 20. UND 21. JAHRHUNDERTS. EINLEITUNG

In der Einleitung sollen zunächst die wichtigsten literarischen Strömungen und Stilrichtungen im 20. und 21. Jahrhundert besprochen werden, sowie die Funktion und Bedeutung der Antikerezeption in der deutschsprachigen Literatur dieser Zeit. Es fällt auf, dass der klassische Einfluss in der DDR besonders stark war, was wohl auf das Vorbild Brechts und die Fähigkeit des Mythos zurück zu führen ist, verschlüsselte und Zensur-taugliche Kritik auszuüben. Es schließt sich eine kurze Betrachtung der Tragödie *Hippolyt* (1913) von Kurt Mühsam (1882-1931) an, die allerdings wenig mehr als eine neue Übersetzung des euripideischen Stückes ist.

KAPITEL VIII: HANS LIMBACH: *PHÄDRA. EIN SCHICKSAL* (1911)

Die Tragödie *Phädra. Ein Schicksal* (1911) ist eines der wenigen Stücke, die der Schweizer Hans Limbach (1887-1924) geschrieben, und eines der noch wenigeren, die er auch veröffentlicht hat. Seine Bearbeitung zeichnet sich durch einen sehr freien Umgang mit dem Sujet aus. Phädra ist hier zu einer Amazone geworden, die Theseus umbringen soll, damit ihr Volk sein Land besiedeln kann. Erst nachdem Theseus seinen Sohn getötet hat (aufgrund der üblichen Verleumdung durch Phädra), findet sie den nötigen Mut und Hass, um die blutige Tat zu vollbringen. Limbach übernimmt gewisse Motive und Passagen von früheren Phädra-Dichtern, namentlich Euripides, Ovid, Seneca und Smith. Hauptsächlich ging es ihm wohl aber darum, ein möglichst abschreckendes Frauenbild darzustellen, welches allen seinen dramatischen Stücken gemein ist.

KAPITEL IX: ALBERT HEIDER: *PHÄDRA IN BASEL* (1936)

Der Schweizer Albert Heider (1856-1949) ist ein nur wenig bekannter Schriftsteller, denn wenngleich er eine größere Anzahl literarischer Werke verfasst hat, blieb vor allem seine Tätigkeit im schweizer Eisenbahndienst in Erinnerung. Seine *Phädra in Basel* (1936) bildet den klassischen Mythos nur indirekt nach. Erzählt wird hier die Geschichte einer Schwiegermutter, die sich ihrem Schwiegersohn (und übrigens auch früheren Liebhaber) anträgt, da ihre Tochter auch nach der Hochzeit noch von ihrer jungfräulichen Scham zurückgehalten wird. Eine genaue Analyse des Stückes

zeigt, dass Heiders Hauptanliegen gar nicht war, den Phädra-Mythos nachzudichten. Vielmehr wollte er eine komplexe und emotionsstarke Handlung schaffen, um der modernen Schauspielerinnen ähnliche Leistungen und Effekte abzulocken, wie es Mitte des 19. Jhs. Rachel Félix in der Rolle der Phèdre von Racine gelang. Die wenigen Anspielungen an den Phädra-Mythos orientieren sich vor allem an Euripides. Der Einakter *Cleopatra in Rom* (1937) ist der *Phädra* als *lever de rideau* vorangestellt, und weist bedeutende inhaltliche Parallelen mit dieser auf. Es handelt sich außerdem um das einzige Werk Heiders mit eindeutig klassischer Inspiration, was eine eingehendere Untersuchung des Stückes begründet.

KAPITEL X: BERNARD VON BRENTANO: *PHÄDRA* (1939)

Bernard von Brentano (1901-1964) ist einer der letzten Autoren einer Familie, in der das Dichten Tradition war. Doch sein vielversprechendes Talent litt ebenso unter dem großen Namen wie unter dem langen schweizer Exil (1933-1949). Wenngleich er eine größere Anzahl von Romanen und Erzählungen schrieb und veröffentlichte, konnte er nie so recht die Gunst und das Interesse des Publikums für sich gewinnen. *Phädra* (1939) ist die zweite und auch letzte seiner dramatischen Arbeiten und ist sein einziges Werk mit klassischem Vorbild. Von Brentano verlegt den Stoff in eine zeitgenössische Stadt, so dass Hypolit nicht mehr Pferdewagen sondern moderne Rennautos fährt. Eliminiert wird auch die verwandtschaftliche Beziehung zwischen Phädra und Hypolit (dieser ist nur ein Freund des Hauses), was die Bearbeitung wieder dem ursprünglichen Potiphar-Motiv näher bringt. Die Tragödie hätte gewiss mehr Erfolg erzielen können, wäre da nicht der verwirrende letzte Akt gewesen, in dem Arsinoe nach dem Selbstmord ihrer Schwester Phädra Theseus und Hypolit in einem Gestrück von Lügen aufeinander hetzt, so dass schließlich Hypolit Theseus umbringt. Neben Seneca, Ovid und Racine lässt diese Version auch Elemente von Unamuno erkennen. Die Tragödie weist desweiteren verschiedene Merkmale auf, die vor allem für die Prosaversionen des Mythos charakteristisch sind.

KAPITEL XI: ERNST SCHNABEL: *DER SECHSTE GESANG* (1956)

Ernst Schnabel (1913-1986), Seefahrer und Autor zugleich, schrieb eine bedeutende Anzahl literarischer Werke, die sich großer Bekanntheit und Beliebtheit beim Publikum erfreuten. Das klassische Altertum ist in fast all seinen Schriften präsent, ganz besonders aber in den Rundfunk-Romanen *Der sechste Gesang* (1956)

und *Ich und die Könige* (1958). Während er in Letzterem das Leben des Dädalus nachdichtet, greift er in *Der sechste Gesang* die homerische *Odyssee* auf. Mit Witz, Ironie und einer gründlichen Kenntnis des Originals sowie der gesamten griechischen Mythologie stellt er eine völlig neue Version vor, in der Odysseus am liebsten in Phäakien bei Nausikaa bleiben würde. Dort trifft er mit dem kurzsichtigen Homer zusammen, der gerade Stoff sammelt, mit dem er sich episch betätigen will, sobald er völlig erblindet sein wird. Wie schon im griechischen Vorbild erzählt Odysseus im Palast von Alkinoos seine Abenteuer. Dabei erinnert er sich auch an Circe, die ihn mit einem Marionettentheater und ihren selbstgeschriebenen Stücken überraschte. Drei dieser Stücke werden vollständig in den Text eingewoben, und Phädra ist in allen dreien die Hauptperson. Schnabel dichtet den eigentlichen Phädra-Mythos nur fragmentarisch und indirekt nach, denn sein Hauptaugenmerk liegt auf Phädras Existenz im Hades, wo sie mit Tiresias, Minos, Achill und Agamemnon zusammentrifft und betrübt erkennen muss, dass sie mit ihrem Selbstmord vielleicht etwas vorschnell gehandelt hat. Der begrenzte Erfolg des Romans ist wohl vor allem dadurch begründet, dass die zahlreichen und vielfältigen Anspielungen und Parodien auf die Vorlagen nur dem klassisch gebildeten Leser zugänglich sind. Meine Untersuchung beinhaltet zudem eine spanische Übersetzung dieser sympathischen Phädra-Trilogie.

KAPITEL XII: DIE FIGUR DER PHÄDRA IN STÜCKEN, DIE NICHT DEN PHÄDRA-MYTHOS NACHDICHTEN

Im Rahmen meiner Forschung bin ich auch auf verschiedene Theaterstücke gestoßen, in denen Phädra zwar als handelnde Person auf der Bühne auftritt, allerdings nicht als deren Protagonistin angesehen werden kann. Und auch ihr Mythos wird hier gar nicht oder nur indirekt und bruckstückhaft erzählt.

In der Tragödie *Die Amazonen* (1974) von Stefan Schütz (geboren 1944) tritt Phädra in den letzten beiden der insgesamt zehn Bilder auf: Aufgrund eines Bündnisses zwischen seinem Volk und dem Kreterkönig Deukalion muss Theseus gegen seinen Willen Phädra heiraten. Seine alte Liebe Antiope greift ihn während der Hochzeit an und wird von ihm selbst erstochen. Schütz dichtet in diesem Werk vor allem den Amazonenmythos nach, wofür seine Hauptquellen wohl Apollodor (*epit.* I 16 f.) und Plutarch (*Thes.* 26-28) waren.

Heiner Müller (1929-1995) fügt vier Verse von Racines *Phèdre* (übrigens in der Schiller-Übersetzung) in seine dramatische Collage *Leben Gundlings Friedrich von*

Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei. Ein Greuelmärchen (1976) ein und stellt dieser die gesamte Passage, der die Zitate entnommen sind, in einem Anhang nach. Das Stück kann als eine Biographie von König Friedrich II von Preußen aufgefasst werden, in welcher vor allem der verheerende Einfluss seines Vater dargestellt und angeklagt werden soll. Der Phädra-Stoff wird hier im Hinblick auf die Motive der homosexuellen Liebe und des Vater-Sohn-Konflikts verwendet, gleichzeitig soll er das Gefühlschaos des jungen Prinzen widerspiegeln.

Wie gewohnt ist den jeweiligen Stücken eine kurze Abhandlung zu Leben und Werk der Autoren vorangestellt. Es fällt auf, dass das klassische Altertum sowohl für Schütz als auch für Müller große Bedeutung hat und in ihren Arbeiten allgegenwärtig ist. Wie bereits erwähnt, ist dies ein spezifisches Merkmal der DDR-Literatur.

Carl Ceiss (geboren 1959), vielversprechender und äußerst produktiver Schriftsteller und Dramaturg, begann 1988 mit einer Kreta-Trilogie, deren erster Teil *Urminos* bzw. *Minotaurus Libido Automat* hieß. Nach dem Mauerfall schreibt er ihn um und veröffentlicht ihn unter dem Titel *Minotaurus Automat* (1991). Empfängnis, Geburt, Leben und Tod des Minotaurus werden hier in ein enges und direktes Verhältnis mit den Problemen der modernen Jugend gebracht. Das zweite Stück, *Naxos Prozessor* (2002), schreibt den Ariadne-Mythos in einer Version nach, die zwar nicht klassisch, aber seit dem Mittelalter beliebt ist, und ähnlich auch schon von Schwab und Conrad aufgegriffen wurde: auf Naxos wird Ariadne von Theseus verlassen, da dieser lieber mit Phädra weitersegelt. Phädra ist hier wesentlich mehr als nur eine Nebenfigur, und ihr Charakter wird sorgfältig herausgebildet. Wie mir der Autor mitgeteilt hat, wird der eigentliche Phädra-Mythos das Hauptthema des dritten und letzten Teils der Trilogie sein. Dieser wird voraussichtlich *Muschi Moters Orbit Orkus. Eine fatale Farce* heißen und ist ab frühestens 2012 zu erwarten.

TEIL 3: DER PHÄDRA-MYTHOS IN DER DEUTSCHEN OPER, LYRIK UND ERZÄHLLITERATUR

KAPITEL XIII: HANS WERNER HENZE – CHRISTIAN LEHNERT: *PHAEDRA* (2007, KONZERTOPER)

Wenngleich eine ausschließlich philologische Untersuchung einer Oper nur partiell und unvollständig sein kann, werden doch kurz Inhalt und Form dieser neuesten dramatischen Bearbeitung vorgestellt: *Phaedra. Konzertoper in zwei Akten* (2007).

Während der Komponist Hans Werner Henze (geboren 1926) mit dem klassischen Altertum wohl vertraut ist und schon verschiedene Werke zu diesem Themenbereich geschrieben hat, begibt sich sein Librettist Christian Lehnert (geboren 1969) auf Neuland, da er bisher eher theologisch-religiöse Stoffe bearbeitet hat. So fügt er dann auch verschiedene biblische Motive in den Text seiner *Phaedra* ein. Diese treten gehäuft im zweiten Akt auf, welcher im italienischen Ariccia spielt, wo Hippolytos von Artemis zu neuem Leben erweckt (cf. Vergil und Ovid) und dann von Phädra und Aphrodite erneut umgarnt wird. In der Oper findet ein direkter Vergleich von Hippolytos mit Jesus Christus statt, und es soll vor allem der ewige Zyklus von Tod und Wiedergeburt/Auferstehung dargestellt werden.

Im ersten Akt wird der klassische Phädra-Mythos in enger Anlehnung an Euripides und Seneca nachgedichtet. Nach über hundertjähriger Abwesenheit von der deutschen Bühne treten auch die Göttinnen Aphrodite und Artemis wieder auf und bestimmen Ursachen und Lauf der Handlung. Als gelungenste Änderung darf wohl die Identifikation des Seeungeheuers, das Hippolytos tötet, mit dem von Theseus besiegten Minotaurus angesehen werden. Meine Analyse berücksichtigt auch die Entstehungsgeschichte der Oper, welche von ihren Autoren in *Phaedra. Ein Werkbuch* (2007) dokumentiert wurde.

KAPITEL XIV: PHÄDRA UND HIPPOLYT IN DER DEUTSCHEN LYRIK

In diesem Kapitel werden sieben lyrische Gedichte behandelt, in denen das Phädra-Hippolyt-Sujet auf recht unterschiedliche Weise verwendet und wiedergegeben wird: In seinem Hymnus *Venus* zeigt Daniel Casper von Lohenstein (1635-1683), im Anschluss an Vergil (*Aen.* VI), dessen Vorbild wiederum Homer (*Od.* XI) ist, eine Phädra, die auch in der Unterwelt noch vor Liebe schmachtet. Franz Schubert (1797-1828) vertont das romantische Gedicht *Hippolits Lied* (1826) von Friedrich von Gerstenbergk (1780-1838), in dem Hippolyt seine große Liebe – zu Aricia oder gar zu Phädra? – besingt. Wilhelm Lehmann (1882-1968) verwendet die enge Beziehung zwischen der Göttin und dem Jüngling in dem Naturgedicht *Artemis und Hippolyt* (1952). Karl Krolow (1915-1999) erwähnt die gewaltige und unauslöschliche Liebe der Phädra in einem ähnlichen Kontext in seinem Gedicht *Gute Nacht* (1975). In ihrem Gedicht *Agrigent* (1957) erinnert Marie Luise Kaschnitz (1901-1974) in Anbetracht des sogenannten Phädra-Sarkophags von Agrigent an Phädras und Hippolyts Unglück sowie an zwei lokale Legenden (Empedokles; Merus und Seliuntus). Auch Erich Arendt

(1903-1984) inspirierte der römische Sarkophag zu einem Gedicht: *Der Sarkophag (Agrigent)* von 1973/74. Oskar Pastior (1927-2006) fügt den Namen „phädra“ in sein listenartiges Gedicht *voltaire von der augenscheide* (ca. 1986) ein, ohne dass wir dessen genaue Funktion oder Bedeutung erkennen können.

Es wird jeweils auch eine kurze Präsentation des Dichters und seiner gesamten literarischen Produktion geliefert. Es fällt besonders Kaschnitz auf, in deren Leben und Werk das klassische Altertum einen besonderen Stellenwert einnahm. Inhalt und Form der besprochenen Gedichte werden kurz analysiert, anschließend wird auf ihre Verbindung mit dem Phädra-Mythos eingegangen. Hierbei zeigt sich, dass sich sämtliche Autoren vorwiegend an den klassischen Versionen von Euripides, Ovid und Seneca orientieren. Die Stücke von Schubert – von Gerstenbergk, Lehmann, Kaschnitz, Arendt und Krolow werden vollständig, die von von Lohenstein und Pastior teilweise wiedergegeben und ins Spanische übersetzt.

KAPITEL XV: DER PHÄDRA-MYTHOS IN DER DEUTSCHSPRACHIGEN ERZÄHLLITERATUR I: 19. JAHRHUNDERT

Nach einem kurzen Abriss der Präsenz und Entwicklung des Phädra-Mythos in der Erzählliteratur (2.-17. Jahrhundert), sollen in diesem Kapitel die Romanversionen des 19. Jh. vorgestellt werden.

Die erste ist die Trilogie *Gabriele* (1819/20) von Johanna Schopenhauer (1766-1838), welche eine der bedeutendsten Frauen in der deutschen Literatur war, nach ihrem Tod aber nur noch als Mutter des Philosophen in Erinnerung blieb. Bereits vor der Zwangsehe mit ihrem Großcousin verliebt sich die Titelheldin in den Grafen Ottokar, dessen Andenken sie alle weiteren Schicksalsschläge und Demütigungen ertragen läßt. Umso größer ist ihre Überraschung, als sie Jahre später entdecken muß, dass ihr Gefühle für Ottokar wohl nicht echte Liebe waren, denn ganz anders ist das, was sie nun für den jungen Grafen Hippolit empfindet. Während dieser ihr wiederholt seine Liebe gesteht, wagt Gabriele erst im Angesicht des Todes, ihm ihre Gefühle zu offenbaren.

Der Roman *Hippolyte* (1822) von Karl (Max) Baldamus (1784-1852) muss heute als verloren gelten, und es war mir nicht möglich, nähere Angaben zu seinem Inhalt zu ermitteln. Somit können nur Leben und Werk des Autors kurz besprochen werden, die eventuelle Rückschlüsse auf den verschollenen Roman erlauben.

Malwida von Meysenbug (1816-1903) konnte sich unter ihren Zeitgenossen großer Bekanntheit und Beliebtheit freuen, fiel aber im ersten Drittel des 20.

Jahrhunderts in völlige Vergessenheit. Die Romantrilogie *Phädra* (1885) ist das einzige Werk mit klassischer Inspiration dieser vielfältigen und äußerst produktiven Autorin. Das im Titel angedeutete Sujet kann zwar nicht als Hauptargument dieser umfang- und facettenreichen Trilogie angesehen werden, kommt aber im Verlauf der Handlung gleich zweimal vor. Seine Ausformung weist mehrere Parallelen mit früheren Versionen (vor allem Euripides, Ovid, Seneca und Racine) auf, sowie auch mit anderen zeitgenössischen Romanversionen des Mythos (von Zola, De Alarcón und Bang).

KAPITEL XV: DER PHÄDRA-MYTHOS IN DER DEUTSCHSPRACHIGEN ERZÄHLLITERATUR II: 20. UND 21. JAHRHUNDERT

Auch die Romane *Heinrich Schön jun.* (1915) von Georg Hermann (1871-1943) und *Ich weiß nicht mehr die Nacht* (2008) von Michael Roes (geboren 1960) werden ausführlich besprochen und auf ihre Verbindung mit dem Phädra-Sujet abgeklopft.

Hermann war ein sehr produktiver und erfolgreicher Autor, der aber bald nach seinem Tod in Vergessenheit geraten ist. Wenngleich er seinen im Potsdam des Biedermeier angesiedelten Roman explizit nur mit dem Don Carlos-Motiv verbindet, finden sich in dessen Verlauf auch verschiedene Hinweise auf das Phädra-Sujet sowie auf andere Motive der klassischen Mythologie.

Roes ist einer der neueren deutschen Autoren, die sich wieder verstärkt in der antiken Mythologie inspirieren. Allerdings strebt er dabei nicht die getreue Nachahmung der klassischen Vorbilder an, sondern fügt vielmehr den tradierten Stoff in einen neuen und zeitgenössischen Kontext ein. Die Liebe Annas zu ihrem Stiefsohn Stefanos ist das Hauptargument eines Romans, der vor Kriminalität, Gewalt, Erotik und Sex nur so überschäumt, und besonders Kane als Vorlage erkennen lässt.

Trotz meiner Bemühungen ist es mir nicht gelungen, den Roman *Und sie rüttelte an der Kette* (1915) von Claire Pape zu beziehen, der das einzige Werk der ansonsten völlig unbekanntem Schriftstellerin zu sein scheint. Eine kurze Inhaltsangabe verdanke ich Rank. Es zeigt sich, dass Stiefmutter und Stiefsohn hier sogar einen gemeinsamen Sohn haben, Eva am Ende aber mit ihrem Kind zu ihrem Ehemann zurückkehrt.

Wolfgang Koeppen (1906-1996), für dessen literarisches Werk das klassische Altertum praktisch kaum von Bedeutung ist, behandelte den Mythos in der Erzählung *Der Sarkophag der Phädra*. Von dem um 1950 entstandenen Werk sind verschiedene Versionen erhalten und zwei im Druck zugänglich (erschieden 1968 und 2000). In der Haupthandlung sind sämtliche Motive ausgeschaltet (sogar der Liebesantrag Phädras),

so dass nur der Tod der beiden Protagonisten bleibt. Der Mythos ist allerdings gleich doppelt präsent, denn die Hauptpersonen betrachten den Phädra-Sarkophag im Dom von Agrigent, während der Sakristan ihnen den Mythos in einer recht persönlichen Ausformung vorträgt.

Im Anschluss wird eine Anzahl von Merkmalen zusammengestellt, die allen Prosaverionen des Mythos gemein sind, und somit als charakteristisch für Nachformungen dieser Art angesehen werden können.

ABSCHLIESSENDE GESAMTZUSAMMEFASSUNG

Es werden noch einmal die große Anzahl und der literarische Wert der deutschen Phädra-Nachdichtungen hervorgehoben. Betont wird, dass diese Werke bisher kaum bekannt und noch nicht in dieser Form erfasst und zusammengestellt worden sind. Auch eine eingehendere Analyse mit Hinblick auf das Phädra-Sujet lag für keines der gesichteten Stücke vor. Die Ergebnisse meiner Untersuchung sind somit nicht nur für die deutsche Literaturgeschichte von Bedeutung, sondern auch für die Rezeptionsgeschichte der griechischen Mythologie, insbesondere des Phädra-Mythos, in der modernen Literatur auf internationaler Ebene.

BIBLIOGRAPHIE

Die Bibliographie ist in zwei Teile untergliedert: Die Gesamtbibliographie umfasst die klassische und moderne Primärliteratur, sowie jene mythologischen Lexika und Arbeiten (Artikel und Monographien), die für die ganze Doktorarbeit von Bedeutung sind. Die spezifische Bibliographie fügt noch die Primär- und Sekundärliteratur hinzu, die nur für ein bestimmtes Kapitel konsultiert wurden.

SCHLUSSBEMERKUNGEN UND ABSCHLIESSENDE BEWERTUNG

Da jedes Kapitel seine eigenen Schlussbetrachtungen hat, möchte ich an dieser Stelle lediglich einige Anmerkungen zu der Doktorarbeit als Ganzes anbringen, die den hohen Erfüllungsgrad der Zielsetzungen des Projektes und die Neuheit und Bedeutung der erlangten Ergebnisse hervorheben.

Erstes Ziel der Arbeit war es, die Verbreitung des Phädra-Mythos in der deutschen Literatur zu bestimmen, und möglichst alle bisher erschienen Bearbeitungen des Sujets zu erfassen. Es handelt sich zumeist um nur kaum bekannte Werke, die noch in keiner Arbeit oder Lexikon in ihrer Gesamtheit aufgeführt wurden.

Es wurde eine Liste erstellt, die 20 eigenständige Phädra-Nachdichtungen enthält, sowie zehn weitere Stücke, in denen Phädras Person und/oder Mythos in einem weiteren thematischen Kontext verwendet werden. Es überwiegen die dramatischen Bearbeitungen, mit einer Vielzahl von Untergattungen, doch auch Roman und Lyrik sind mit mehreren Titeln vertreten. Desweiteren fanden sich eine Erzählung und ein Opernlibretto. Die erfassten Nachdichtungen sind auf sechs Jahrhunderte (XVI-XXI) und drei Länder (Deutschland, Schweiz, Österreich) verteilt. Wenngleich meine Zusammenstellung keinen Anspruch auf Vollständigkeit haben kann, bezeugt sie doch die weite und häufige Verbreitung des Phädra-Mythos in der deutschsprachigen Literatur, sowie das Interesse und die Bewunderung, die dieser stets hervorzurufen vermag.

Das zweite und Haupt-Ziel der Dissertation war es, die erfassten Werke gründlich und ausführlich zu untersuchen, da dies mit noch keinem von ihnen geschehen war. Der Arbeitsansatz war vorwiegend altphilologischer Art, mit Schwerpunkt auf der literarischen Rezeption des klassischen Mythos. Die Analyse umfasst zudem nicht nur die Phädra-Nachdichtungen, sondern immer auch Leben und Werk ihrer Autoren.

Auf diese Weise wurde eine große Anzahl von Autoren und Autorinnen vorgestellt, die sich durch ihre kulturelle und akademische Bildung auszeichnen, und oft außergewöhnliche Lebensläufe vorweisen können. Die meisten der Autoren waren mehrere Jahrzehnte lang literarisch aktiv, und konnten mit ihren zum Teil äußerst zahlreichen Arbeiten einen gewissen Erfolg unter ihren Zeitgenossen erlangen. Obwohl

viele von ihnen heute praktisch nicht mehr bekannt sind, fanden sich doch auch Schriftsteller, die sich noch immer großer Beliebtheit erfreuen und mit bedeutenden Literaturpreisen ausgezeichnet wurden.

Alle Autoren waren oder sind mit dem klassischen Altertum wohlvertraut und zeichnen sich durch einen versierten und sachkundigen Umgang mit demselben aus. Oft stellt *Phädra* nur einen der vielen und wertvollen Beiträge des jeweiligen Autors zur literarischen Antikerezeption dar. In anderen Fällen war sie hingegen sein einziges Werk mit klassischer Inspiration. Es fällt auf, dass kaum eine der deutschsprachigen *Phädras* zu den Meisterwerken ihres Autors gezählt wird, und dass sie sogar oftmals zu den am Wenigsten bekannten Stücken gehören.

Ich möchte anmerken, dass die gesichteten Werke von hohem literarischem Wert sind, sowohl aufgrund ihres Inhaltes, der kunstvoll ausgewählt, konzipiert und ausgeführt wird, als auch aufgrund ihrer Form und Sprache, welche die Sorgfalt und das Talent des Autors erkennen lassen.

Abhängig von Epoche und Literaturgenre wird der klassische Mythos auf unterschiedliche Weise übernommen und nachgedichtet. In Drama, Roman und Erzählung stellt er zumeist das einzige oder Hauptmotiv dar und wird vollständig und ausführlich wiedergegeben. In der Lyrik wird er hingegen vorzugsweise als literarisches Ornament oder Stilmittel verwendet und dabei nur fragmentarisch oder anspielend nachgebildet. Während das Geschehen in Drama und Lyrik meistens in mythisch-archaischen Gegenden und Epochen angesiedelt wird, verlegen es die Prosaautoren stets in einen zeitgenössischen Kontext. Dieser Modernisierungsprozess wurde auch in zwei Dramen der 30er Jahre des 20. Jahrhunderts beobachtet.

Obwohl sämtliche deutschsprachigen Nachbildungen des Phädra-Mythos eine eindeutige und starke Tendenz zu Originalität und Innovation aufweisen, ist auch immer der Einfluss früherer Bearbeitungen deutlich erkennbar. Normalerweise hat der moderne Autor nicht nur eine, sondern mehrere literarische Quellen verwendet, insbesondere die Stücke von Euripides, Ovid, Seneca und Racine. Gelegentlich lassen sich auch andere moderne Versionen als Vorlage erkennen oder Verknüpfungen und Bezüge innerhalb der deutschsprachigen Phädra-Versionen nachweisen.

Jeder moderne Autor, der einen klassischen Mythos aufgreift, tut dies mit dem Bestreben, das antike Sujet für das moderne Publikum wiederzugewinnen und attraktiv zu machen. Meistens nutzt er den Stoff aber auch, um eine konkrete persönliche Nachricht oder Aussage zu vermitteln. In Drama und Prosa des 20. und 21. Jahrhunderts

finden Kritik und Anklage der ethisch-moralischen und sozial-politischen Zu- und Missstände Platz. Die Autoren des 19. Jhs. und die lyrischen Dichter beschäftigen sich vor allem mit dem komplexen Gefühl der Liebe und seinen Ein- und Auswirkungen in den zwischenmenschlichen Beziehungen. Dabei gehen sie zuweilen mit viel Feingefühl und psychologischem Spürsinn vor.

Untrennbar vom Phänomen der Antikerezeption ist die enge und wechselseitige Beziehung, die sich zwischen der Nachdichtung und ihren Vorlagen aufbaut. Generell kann jede neue *Phädra* auch ohne Kenntnis früherer Versionen gelesen und verstanden werden, doch eine vollständige und korrekte Auslegung und Beurteilung ist nur demjenigen möglich, der mit anderen Umformungen des Stoffes vertraut ist und diese zu einem direkten Vergleich heranzieht. Jede Neugestaltung fördert und erleichtert ihrerseits den Zugang zu älteren Bearbeitungen und bereichert erheblich deren Verständnis und Genuss.

Mit meiner Arbeit hoffe ich, einen wichtigen Beitrag zur Erfassung und Verbreitung der deutschsprachigen Versionen des Phädra-Mythos geleistet zu haben. Die Ergebnisse meiner Untersuchung sind somit nicht nur für die deutsche Literaturgeschichte von Bedeutung, sondern auch für die Rezeptionsgeschichte der griechischen Mythologie, insbesondere des Phädra-Mythos, in der modernen Literatur auf internationaler Ebene.

DIE TRAGÖDIE *HIPPOLYT* (1846) VON OSWALD MARBACH¹

Gut vierzig Jahre nach Schillers Übersetzung der *Phèdre* von Jean Racine (*Phädra*, 1804) erschien die erste eigenständige *Phädra*-Tragödie in deutscher Sprache: *Hippolyt*². Ihr Autor, Oswald Marbach, zeichnet sich durch seine Besorgnis um das deutsche Theater des 19. Jahrhunderts sowie durch seine besondere Beziehung zum Drama des klassischen Altertums aus. In der Überzeugung, dass zum korrekten Verständnis eines poetischen Werkes auch eine – wenn auch nur flüchtige – Bekanntschaft mit seinem Autor nötig ist, habe ich meiner Betrachtung von Marbachs Tragödie zwei Abschnitte vorangestellt, welche das Leben und Werk des Autors und seine Beziehung zum klassischen Altertum untersuchen.

I. LEBEN UND WERK

I.1. LEBEN³

„*Werde besser, damit die Welt besser werde!*“ (Oswald Marbach)⁴.

Gotthard Oswald Marbach wurde am 13. April 1810 in Jauer in Niederschlesien (heute: Jawor) als Sohn des Predigers Carl Christian Heinrich Marbach geboren. Seinen ersten Unterricht erhielt Marbach von seinem Vater und seinem Onkel, bevor er 1821 auf die Ritterakademie in Liegnitz (heute: Wrocław) kam. Dort entwickelten sich rasch seine Neigung für die mathematischen Wissenschaften und sein Interesse an der griechisch-römischen Literatur. Hier galt seine Vorliebe insbesondere den poetischen Werken, und schon damals übersetzte er vieles von Homer, Sophokles und Anakreon, Terenz und Horaz. Ab 1828 hörte Marbach an der Universität Breslau zunächst Ingenieurwissenschaften, bald auch Philosophie und Logik. Kurze Zeit später wechselte er nach Halle, wo er Theologie und Philosophie, Mathematik und

¹ Dies ist die deutsche Version des Kapitels IV der vorliegenden Doktorarbeit.

² Zuvor erschienen die Romane *Gabriele* (1819/20) von Johanna Schopenhauer und *Hippolyte* (1822) von Karl (Max) Baldamus. Aus dem Bereich der Lyrik wäre noch *Hippolits Lied* (1826) von Franz Schubert und Friedrich von Gerstenbergk zu erwähnen.

³ Zum Leben Marbachs, cf. Brümmer 1906, 187 f.; Mück 1985, 11-13; Fuchs 1890, 4-9 und 152-157. Für die genauen Angaben der verwendeten Arbeiten und literarischen Werke, cf. Absatz V. „Literaturverzeichnis“ am Ende dieses Kapitels.

⁴ Marbach, Zitat in Fuchs 1890, 123.

Naturwissenschaften studierte. 1831 erlangte Marbach die Doktorwürde mit seiner physikalischen Arbeit *Die Polbahnen des Hooke'schen Gelenks*. Im Anschluss war er als Mathematiklehrer am Gymnasium von Liegnitz tätig und bereitete seine Habilitation an der Philosophischen Fakultät der Universität Leipzig vor. Ging es bei seiner Promotion noch um ein Problem der mechanischen Physik, hatte er für diese Arbeit ein Thema aus dem Bereich der Philosophie gewählt: *Omnes homines qui cives esse nolint nefarie facere neque prae ceteris habere excusationem ullam philosophos qui otiosi ad rem publicam non accedant* (1833). Marbach arbeitete fortan als Dozent für Philosophie, Mathematik und Naturwissenschaften an der Universität Leipzig. 1843 wurde er als Mathematiklehrer an der Nicolaischule angestellt. Doch bereits 1845 gab er diese Tätigkeit wieder auf, da er von der Kreisdirektion in Leipzig zum Zentralzensor für die gesamte politische, naturwissenschaftliche, schöngeistige und Tagesliteratur und gleichzeitig an der Universität zum Professor der Technologie und zum Direktor des physikalisch-technologischen Apparates ernannt wurde. Wenig später erhielt er den Rang des Honorarprofessors der Philosophie. 1848, nach Abschaffung der Zensur, wurde Marbach von der Regierung als Chefredakteur in die Redaktion der königlichen *Leipziger Zeitung* berufen und hatte diese Funktion bis 1851 inne. Wenige Jahre später (1853) war er Gründungsmitglied der *Allgemeinen Renten-, Kapital- und Lebensversicherungsbank Teutonia*, welcher er fast 30 Jahre als Direktor und oberster Leiter vorstand. 1864 beteiligte er sich an der Gründung der *Leipziger Hypothekenbank*. Bereits 1844 war Marbach dem Bund der Freimaurer beigetreten. Er war insgesamt 32 Jahre lang Leiter, Meister vom Stein, der Loge Balduin zur Linde in Leipzig (1849-1862 und 1867-1885) und erhielt die Ehrenmitgliedschaft in über 50 weiteren Logen⁵.

Aufgrund seiner akademischen Leistungen wurde Marbach 1851 zum königlich sächsischen Hofrat und 1867 zum Ritter des königlich sächsischen Verdienstordens I. Klasse ernannt. Seine dichterischen Leistungen wurden von König Johann von Sachsen mit einem Brillantring, von König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen mit der großen goldenen Huldigungsmedaille und von Kaiser Franz Josef von Österreich mit der großen goldenen Medaille für Kunst und Wissenschaft geehrt. 1881, zum 50-jährigen Jubiläum seiner Promotion, wurde ihm der Ehren-Dokortitel durch die Philosophische Fakultät der Universität Halle-Wittenberg verliehen.

⁵ Zu Marbach als Freimaurer, cf. Fuchs 1890.

Im privaten Bereich ist vor allem Marbachs Hochzeit mit der gefeierten Schauspielerin Rosalie Wagner (4.3.1803-12.10.1837⁶), der ältesten – und wohl auch liebsten – Schwester des Komponisten und Kapellmeisters Richard Wagners zu erwähnen. Rosalie starb nur ein Jahr nach ihrer Hochzeit, fünf Tage nach der Geburt ihrer Tochter Margarete. Die Verbindung mit Rosalie war in vielerlei Hinsicht entscheidend für Marbachs weitere Entwicklung und für seinen Werdegang als Autor schöngestiger Literatur. Hatte er sich dem Theater bisher nur als Zuschauer und Leser genähert, so lernte er es durch seine geliebte Gattin auch aus Sicht der Schauspieler und Direktoren kennen. Zudem hat Marbach in ihr ein für sein Jahrhundert völlig neues Frauenbild kennen und lieben lernen dürfen: Rosalie hatte mit dem traditionellen Frauenbild gebrochen, sie war intelligent und gebildet, war Schauspielerin geworden und führte vor ihrer Vermählung ein unabhängiges Leben. Schließlich brachte seine Frau ihn auch mit ihrem Bruder Richard in Verbindung, in welchem Marbach Jahre später eine ihm verwandte Seele erkannte: „Anfänglich standen sich beide Männer fern⁷, trafen sich aber später auf einem Gebiete, dem der Wiedererhebung des Theaters zur Kunsthöhe, zusammen; denn sie fanden selbständig in der Verschmelzung von Musik, Deklamation und Orchestrik den einzigen Weg, der zur Wiedergeburt des Theaters führe“⁸. Zweieinhalb Jahre nach dem Tod seiner ersten Gattin heiratete Marbach die Tochter des Artilleriemajors a. D. Scheffler. Ihr Sohn Carl Hans (1841-1905) ist später als Schriftsteller und Dichter in die Fußstapfen des Vaters getreten.

Erwähnen möchte ich auch Marbachs Kontakt zu Friedrich Nietzsche. Am 3.3.1874 sandte Marbach ihm seinen *Shakespeare-Prometheus* und die *Oresteia*, nachdem er voll Begeisterung die *Geburt der Tragödie* gelesen und nicht wenige eigene Gedanken darin gefunden hatte⁹. Nietzsche antwortete im Juni desselben Jahres. In seinem Brief bestätigte er ihre Gemeinsamkeiten in der Auffassung des klassischen Theaters und in der Ablehnung des zeitgenössischen Umgangs mit demselben¹⁰.

Die letzten Jahre in Marbachs Leben waren durch den Gegensatz zwischen einem kranken und gebrechlichen Körper und einem aktiven und lebhaften Geist geprägt. Obwohl Marbach kaum noch das Haus verlassen konnte, beschäftigte er sich weiterhin mit wissenschaftlichen Arbeiten und verfolgte voll Interesse und Anteilnahme

⁶ Zu Rosalie Marbach, geb. Wagner, cf. Glaser 1905, 258-261.

⁷ Was wohl mit Richards Eifersucht und seiner daraus resultierenden Distanz zu dem jungen Paar zu begründen ist, cf. Wagner 1963, 171.

⁸ Brümmer 1906, 188.

⁹ Nietzsche 1978, 398: Brief von Marbach an Nietzsche, Leipzig, den 3.3.1874.

¹⁰ Nietzsche 1986, 233 f.: Brief von Nietzsche an Marbach, Basel, den 14.6.1874.

die aktuellen Geschehnisse im literarischen und sozial-politischen Bereich sowie in der Freimaurerei. Am 24. Juli erlitt Marbach einen leichten Schlaganfall und starb vier Tage später.

In seinem Lebenslauf sind zunächst die Vielfältigkeit seiner Tätigkeiten und die Erfolge, die er auf den unterschiedlichsten Gebieten erzielte, hervorzuheben. Dies wurde dadurch ermöglicht, dass Marbach neben einer „außerordentlichen Begabung“ und „vielseitigen Interessen“ auch ein strenger, selbstkritischer, disziplinierter, pflichtbewusster, ehrgeiziger und entschlossener Charakter gegeben war, welcher ihn dazu antrieb, unermüdlich nach der eigenen Vervollkommung zu streben. Wie schon sein Lebensmotto, das diesen Absatz einleitet, deutlich macht, waren die Ansprüche, die er an sich selber stellte, stets bei weitem größer, als das, was er von seinen Mitmenschen erwartete. Im Umgang mit seinen Freunden, Arbeits- und Logenkollegen zeichnete er sich durch seine Toleranz, Geduld und Nachsicht sowie durch seine Liebenswürdigkeit, Geist und Witz aus. Marbach liebte die Gesellschaft ehrlicher und guter Menschen und war stets um deren Heil und Wohlergehen besorgt¹¹. Besonders hervorheben möchte ich sein Interesse und Aufgeschlossenheit dem jüdischen Volk gegenüber. Entgegen der zu jener Zeit üblichen Meinung vertrat Marbach die Ansicht, dass Juden durchaus als willkommene Mitglieder in den Freimaurerlogen aufzunehmen wären¹². Auch den Frauen gegenüber vertrat Marbach eine revolutionäre Stellung, da er den Umgang mit gebildeten und selbstbewussten Frauen schätzte und suchte¹³.

I.2. WERK¹⁴

„Die Vorsehung hat Gotthard Oswald Marbach ein volles, reiches Menschenleben mit quellender Kraft und hoher geistiger Befähigung verliehen; nur dadurch ist es erklärlich, dass der Leser auf eine ganze Bibliothek Marbachiana blicken kann, deren Fülle Staunen erregt“ (F. Fuchs)¹⁵.

¹¹ Fuchs 1890, 3.

¹² Cf. Fuchs 1890, 123-128,

¹³ Dies wird z. B. an den Lesern (und Leserinnen!), die sich Marbach für seine Werke wünscht, deutlich: „Muntere Jünglinge, welche gelegentlich zur Erholung Lexikon und Grammatik in den Winkel werfen und [...] in das Meer der Poesie sich stürzen, um die ambrosischen Glieder ihrer unsterblichen Seele im Geistesbade zu erquicken und zu stärken zum Kampfe mit der so langweiligen und doch so nötigen Gelehrsamkeit, und edle Frauen, die der schmutzigen Küche und dem langweiligen Salon entflohen sich sehnen einmal ihrer vollen Menschenwürde sich bewußt zu werden“ (*Offener Brief an Herrn Keck* 1874, 4, die Unterstreichungen sind von mir).

¹⁴ Zum Werk Marbachs, cf. Fuchs 1890, 9-12; Brümmer 1906, 188 f.; Mück 1985, 11 f.

¹⁵ Fuchs 1890, 9 f.

Bei der Durchsicht dieser *Bibliotheca Marbachiana* fallen zwei Aspekte besonders auf: die lange Zeitspanne, über die sich seine schriftstellerische Tätigkeit erstreckte¹⁶, und die Anzahl der von ihm behandelten Sachgebiete und Stoffe. Dass Marbach sich der Vor- und Nachteile dieser Vielfalt durchaus bewusst war, bezeugen seine ebenso selbstbewussten wie selbstkritischen Worte: „Ich habe mich mit meiner geistigen Tätigkeit, wie man aus meinen Schriften ersehen kann, sehr zersplittert. Ich habe philosophische, philologische, physikalische und mathematische, poetische und kritische Schriften in bunter Reihe veröffentlicht. Ich würde mehr geleistet haben, wenn ich mich konzentriert hätte; aber ich habe an der Überzeugung festgehalten, dass man seinen Geist nicht zu einer einseitigen Tätigkeit zwingen, sondern ihn möglichst vielseitig ausbilden müsse, damit eine so vielseitige Bildung sich nach gehöriger Reife und Ermannung zur Herstellung von Werken selbständig zusammenfassen möge, die von der Bildung der Gegenwart so viele Radian des Geistes als immer möglich konzentrieren“¹⁷. Das von Marbach angedeutete und von verschiedenen Autoren¹⁸ ausgesprochene Urteil, diese „Zersplitterung“ habe sich negativ auf die Qualität der einzelnen Werke ausgewirkt, konnte ich nicht bestätigt finden: sämtliche Schriften Marbachs sind von hohem wissenschaftlichen und literarischen Wert.

1. Wissenschaftliche Schriften

Unser Autor verfasste zunächst Abhandlungen in den Bereichen der Philosophie¹⁹ und der Naturwissenschaften²⁰ und schrieb über aktuelle Zeitfragen

¹⁶ Marbach war ab spätestens 1831 schriftstellerisch tätig gewesen. Cf. Fuchs 1890, 6.

¹⁷ Marbach, Zitat in Fuchs 1890, 6.

¹⁸ Cf. Brümmer 1906, 188: „Die Zersplitterung seiner Kräfte erklärte es auch, daß er doch nicht ganz die Höhe erreichte, die von seinem Streben erwartet werden durfte“. Cf. auch Mück 1985, 11.

¹⁹ *Gedächtnissrede auf Benedikt von Spinoza*, Halle, 1831; *Omnes homines qui cives esse nolint nefarie facere neque prae ceteris habere excusationem ullam philosophos qui otiosi ad rem publicam non accedant*, Habilitationsschrift, 1833; *Schelling, Hegel, Cousin und Krug: Erörterungen auf dem Gebiete der Philosophie*, Leipzig, Wigand, 1835; *Lehrbuch der Geschichte der Philosophie in zwei Bänden* Bd. 1: *Geschichte der Griechischen Philosophie*. Bd. 2: *Geschichte der Philosophie des Mittelalters*, Leipzig, O. Wigand, 1838-41.

²⁰ *Die Polbahnen des Hooke'schen Gelenks*. Inaugural-Dissertation der philosophischen Facultät zu Jena zur Erlangung der Doctorwürde, 1831 (gedruckt: Berlin, Ernst & Korn, 1880); *Populäres physikalisches Lexikon oder Handwörterbuch der gesamten Naturlehre für den Gebildeten aus allen Ständen*, 5 Bände, Leipzig, Wigand, 1833-1838; *Geometrische Formenlehre. Zum Gebrauch auf Schulen und zum Selbstunterricht*, Leipzig, Hinrichs, 1846; *Katechismus der Naturlehre*, Übersetzung des *Guide to scientific knowledge* von E. C. Brewer, 1855. Von seinem mathematischen Verständnis zeugen auch die *Grundtafeln für Sterbe- und Krankenkassen berechnet von Dr. Marbach*, 1839 (gedruckt im *Programm der Realschule zu Potsdam 1893*, Potsdam, E. Stein, 1893).

sozial-politischer und theologischer Art²¹. Später befassten sich seine wissenschaftlichen Schriften vorwiegend mit Themen der klassischen Philologie²², der Literaturgeschichte und -wissenschaft²³, sowie mit den Belangen und Bedürfnissen der freimaurerischen Vereinigung²⁴.

2. Schönegeistige Schriften

2.1. Poetische Texte

2.1.1. Lyrik

Wenige Jahre nachdem er voll Liebe und Ehrfurcht die griechischen und römischen Dichter gelesen und übersetzt hatte, veröffentlichte Marbach unter dem Pseudonym „Silesius Minor“ die Gedichtbände *Gnomen* (1832)²⁵ und *Gedichte* (1838)²⁶, deren Inhalt und Versmaße noch an ihre klassischen Vorbilder erinnern. Von starken Emotionen geprägt sind die Sonette, welche er kurz nach dem Tod seiner ersten Frau verfasste: *Buch der Liebe* (1839)²⁷. Im selben Jahr erschien auch der Sonettenkranz *Unsterblichkeit*²⁸. Marbachs 1840 erstmals gedruckte Übersetzung des *Nibelungenliedes* hatte großen Erfolg und erfuhr zahlreiche Neuauflagen²⁹. In späteren Jahren schrieb er vorwiegend religiöse Dichtungen³⁰, und patriotische Gesänge³¹.

²¹ „Aufruf an das protestantische Deutschland wider unprotestantische Umtriebe“, Leipzig 1838 und 39; „Gegenwart und Zukunft der christlichen Religion“, in *Jahreszeiten*, Frühling 1839; „Was ist Pressfreiheit?“, 1848; „Die Münchener Übereinkunft vom 27. Februar 1850“; „Das Jubiläum der Universität Leipzig nach 450-jährigem Bestehen“, 1859.

²² *Griechisches Wörterbuch zu Xenophons Feldzug nach Oberasien*, Leipzig, 1834; *Offener Brief an Herrn Keck*; Leipzig, C. G. Naumann, 1874; *Dramaturgie des Aristoteles*, Leipzig, Fries, 1861.

²³ *Über moderne Literatur. In Briefen an eine Dame*. 3 Bände, Leipzig, Hinrichs, 1836-38; *Bericht über literarische Leistungen im Königreiche Sachsen lebender Schriftsteller während der Jahre 1847-1867*, Leipzig, Giesecke und Devrient, 1867; *Dramaturgische Blätter. Beitrag zur Wiedererhebung dramatischer Kunst in Deutschland*, Leipzig, Kreysing, 1870 (Sammlung verschiedener Vorträge über die dramatische Kunst vom Altertum bis ins 19. Jh., gehalten zwischen 1865 und 1869); *Goethes Faust, Theil I und II erklärt*, 1881. Erwähnen möchte ich hier auch schon das phantastische Zauber- und Satyrspiel *Shakespeare-Prometheus* (1874), welches als Kritik der Shakespearestudien aufzufassen ist.

²⁴ Es handelt sich um Niederschriften seiner Ansprachen und Logenvorträge als Meister vom Stein der Loge Balduin zur Linde, welche auch Marbachs Begabung als Redner deutlich werden lassen; verschiedene Agenden für die drei Johannisgrade; eine philosophische Abhandlung (*An der Säule zur Weisheit*, 1876) und Niederschriften seiner Unterrichtslogen. Zu Marbachs wissenschaftlichen Schriften über die Freimaurerei, cf. Fuchs 1890, 138-143.

²⁵ *Gnomen (Denksprüche in Hexametern und Distichen)*, Leipzig, J. F. Kuhlmen, 1832.

²⁶ *Gedichte*, Leipzig, O. Wigand, 1838.

²⁷ *Buch der Liebe*, Leipzig, Georg Wigand, 1839.

²⁸ *Unsterblichkeit* in *Jahreszeiten*, Frühling 1839.

²⁹ Vor kurzem erneut aufgelegt: Gotthard O. Marbach, *Das Nibelungenlied*, München, Hugendubel, 2006.

³⁰ *Johannes*, Leipzig, C. G. Naumann, 1856; *Lenz und Liebe. Lyrische Gedichte über Natur und Liebe*, Leipzig, Zechel, 1877; *Licht und Leben*, Leipzig, Zechel, 1883.

³¹ *Das Halljahr Deutschlands*, Berlin, 1870; *Deutschlands Wiedergeburt*, 1871.

2.1.2. Drama

In Marbachs dramatischen Arbeiten, welche sowohl tragischer als auch komischer Natur sind, muss zunächst zwischen Originalwerken und Nachdichtungen (freien Übersetzungen) unterschieden werden.

2.1.2.1. Originalwerke (Drama)

Tragödien: Die frühesten dramatischen Originalwerke Marbachs sind tragischer Natur (1836-1866). Ohne konkretes Vorbild verfasste Marbach 1836 das Trauerspiel *Papst und König oder Manfred der Hohenstaufe*³². Ihm folgten zwei Stücke euripideischer Inspiration: *Hippolyt* (1846) und *Medeia* (1858)³³. Schließlich wandte sich Marbach den Tragödien Shakespeares zu: *Brutus und Cassius* (1860), *Antonius und Cleopatra* (1861)³⁴, *Coriolanus* (1866)³⁵.

Komödien: Desweiteren schrieb unser Autor verschiedene Werke heitereren Inhalts (1864-1874). Zu seinem *Proteus. Ein Satyrspiel* (1864)³⁶ heißt es: „Originalwerk, welches dem Kunstgenre des antiken Satyrspiels sich anschließt, indem es die ausgelassenste Komik mit dem erhabensten tragischen Pathos verbindet“³⁷. Drei Jahre später schrieb Marbach das Lustspiel *Herodes* (1867)³⁸, welches sowohl in seiner Form als auch in seiner Funktion der griechischen Komödie folgt: „Die Dichtung knüpft an den Tod des Herodes an, um auf Verhältnisse der Gegenwart scharfe Schlaglichter der Satire zu werfen. In der Form schließt sich das Stück der antiken Komödie an, und dem *Weltuntergang* reiht es sich, ihn zur Tetralogie abschließend, als viertes Stück an und vertritt die Stelle eines Satyrspiels“³⁹.

Auch das phantastisch-satirische Zauberspiel *Shakespeare-Prometheus* (1874)⁴⁰ ist eng an die klassische Satyrspieltradition angelehnt. Der eigentliche Verlauf der Handlung ist jedoch eher moderner und literaturkritischer Art und erinnert an die Werke

³² *Papst und König oder Manfred der Hohenstaufe*. Trauerspiel in fünf Aufzügen, 1836 (gedruckt: Leipzig, Reclam, 1875).

³³ *Hippolyt*, Leipzig, O. Wigand, 1846; *Medeia*, Leipzig, Lorck, 1858.

³⁴ *Brutus und Cassius*, Leipzig, 1860; *Antonius und Cleopatra*, Leipzig, 1861. Zusammen mit der Nachdichtung *Julius Cäsar* (1860) verbinden sich diese Stücke in der tragischen Trilogie *Ein Weltuntergang*, Leipzig, C. G. Naumann, 1861.

³⁵ *Coriolanus*, Leipzig, C. G. Naumann, 1866. Zu Marbachs *Coriolanus*, cf. M. Brunkhorst, *Shakespeares „Coriolanus“ in deutscher Bearbeitung*, Berlin, Walter de Gruyter, 1973, 82-95.

³⁶ *Proteus. Ein Satyrspiel*, Leipzig, 1864. Zu Entstehung und Inhalt des *Proteus*, cf. *Die Oresteia des Aeschylos* 1874: 267-270: „Zur Helden-Sage der *Oresteia*“.

³⁷ „Mitteilungen des Naumann-Verlages“, in *Die Oresteia des Aeschylos* 1874, 436.

³⁸ *Herodes*. Ein Lustspiel, Leipzig, 1867.

³⁹ „Mitteilungen des Naumann-Verlages“ in *Die Oresteia des Aeschylos* 1874, 437.

⁴⁰ *Shakespeare-Prometheus. Phantastisch-satirisches Zauberspiel vor dem Höllenrachen*, Leipzig, C. G. Naumann, 1874.

August von Platen⁴¹. Shakespeare wird mit Prometheus gleichgesetzt als der Titan, der seinen Schöpfer herausfordert und versucht ihn zu imitieren oder gar zu übertreffen⁴². Dadurch zieht er den Zorn und die Strafe des Gottes auf sich und wird, wie schon der griechische Titan, vor dem Höllenrachen an einen Felsen gekettet. Nun muss er den Besuch eines „infernalen Gesindels in allerlei Gestalten“⁴³, d. h. seiner Übersetzer, Erklärer und Kritiker des 19. Jahrhunderts, ertragen, bevor der Felsen samt dem Dichter bei einem Erdbeben im Meer versinkt.

2.1.2.2. Nachdichtungen (Drama)

Zur selben Zeit, und darüber hinaus (1839-1883), fertigte Marbach auch eigene Nachdichtungen griechischer Dramen sowie verschiedener Tragödien Shakespeares an.

Schon 1839 bildete er die *Antigone* des Sophokles nach⁴⁴. Ihr folgte 1846 *Der Reichthum des Aristophanes*⁴⁵. Zwischen 1854 und 1858 erschienen alle erhaltenen Sophokles-Tragödien in deutscher Nachdichtung⁴⁶. Seine 1860 veröffentlichte Übersetzung des *Agamemnon* von Aischylos wurde kurze Zeit später von Marbach selbst vergriffen, um eine weitere Verbreitung zu verhindern⁴⁷. Im Anschluss behandelte Marbach vier Tragödien Shakespeares: *Julius Cäsar* (1860)⁴⁸; *Othello, der Mohr von Venedig* (1864)⁴⁹; *Romeo und Julia* (1867)⁵⁰, *Hamlet* (1874)⁵¹.

Nahezu zehn Jahre nach seinem Versuch, das sie abschließende Satyrspiel zu rekonstruieren, wandte Marbach sich der *Oresteia* des Aischylos zu: *Die Oresteia des Aeschylos* (1874)⁵². Ihr wohl größtes Lob erhielten Marbachs Übersetzung und

⁴¹ Bartels 1924, 281. Zu seinem *Shakespeare-Prometheus* erläutert Marbach: „Meine Verehrung des göttlichen Dichters und meine Ansichten über den vulgären Shakespeare-Cultus habe ich in einem Satyrdrama ‚Shakespeare-Prometheus‘ niedergelegt“ (*Dramaturgische Blätter* 1870, 234). Zum *Shakespeare-Prometheus* in der Shakespeare-Rezeption cf. T. Hoenselaars, „Between Heaven and Hell: Shakespearian Translation, Adaptation, and Criticism from a Historical Perspective“, *Yearbook of English Studies* 36, 1 (2006), 50-64, besonders 51.

⁴² Die Gleichsetzung Shakespeares mit dem griechischen Titan lässt sich schon bei Goethe finden. Dieser schrieb 1771 in seinem Beitrag „Zum Shakespeares-Tag“: „er wetteiferte mit dem Prometheus, bildete ihm Zug vor Zug seine Menschen nach, nur in kolossalischer Größe“ (J. W. von Goethe, *Schriften zur Kunst*, in *Werke*, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, München, DTV, 1998: Bd. 12, 227).

⁴³ *Shakespeare-Prometheus* 1874: „Personen“.

⁴⁴ *Antigone*. Ein Trauerspiel, Leipzig, Hinrichs, 1839.

⁴⁵ *Der Reichthum des Aristophanes*. Im Versmaße des Originals, Leipzig, O. Wigand, 1846.

⁴⁶ Gesamtausgabe: *Sophokles*. Deutsch von Oswald Marbach, Leipzig, Senf, 1868.

⁴⁷ Marbach erläutert in seinem *Offenen Brief an Herrn Keck* 1874, 8: „weil ich mit meiner Übersetzung, die noch von der landläufigen Philologenauffassung beeinflusst war, nicht zufrieden war“.

⁴⁸ *Julius Cäsar*. Tragödie nach Shakespeare, Leipzig, C. G. Naumann, 1860.

⁴⁹ *Othello, der Mohr von Venedig*. Tragödie nach Shakespeare, Leipzig, C. G. Naumann, 1864.

⁵⁰ *Romeo und Julia*. Tragödie nach Shakespeare, Leipzig, C. G. Naumann, 1867.

⁵¹ *Hamlet*. Tragödie nach Shakespeare, Leipzig, C. G. Naumann, 1874.

⁵² *Die Oresteia des Aeschylos*. Deutsche Nachdichtung und Erklärung, Leipzig, C. G. Naumann, 1874.

Kommentar von Seiten des Philologen und Philosophen Friedrich Nietzsche: „und ich habe in beiden Hinsichten nichts Besseres bisher kennen gelernt, am wenigsten von Seiten der Philologen“⁵³. Fast weitere zehn Jahre später erschien ein Sammelband mit Nachdichtungen aller sieben erhaltener Stücke des ersten großen attischen Dramaturgen: *Aeschylus' Tragödien* (1883)⁵⁴.

2.2. Prosa

Bei einem so themen- und facettenreichen Autor wie Marbach ist es kaum verwunderlich, dass er nicht nur im Bereich der Poesie sondern auch der Prosa schriftstellerisch tätig war. In seiner Novelle *Der Pietist* (1839)⁵⁵, welche er kurz nach Rosalies Tod schrieb, schildert der überlebende Gatte den Verlauf eines beseligenden, aber jäh zerstörten, kurzen Eheglücks. Im Folgejahr erschien die Novelle *Die Dioskuren* (1840)⁵⁶, hinter deren klassischem Titel sich ein Abbild der modernen Gesellschaft verbirgt⁵⁷.

Marbachs weitere Prosaschriften sind eng mit seiner Tätigkeit als Herausgeber verbunden: Zwischen 1838 und 1848 war er Herausgeber und Autor der *Volksbücher*⁵⁸. In diesen für das einfache Volk geschriebenen und gedruckten Heftchen fanden Erzählungen und Geschichten aus dem 5. bis 16. Jahrhundert Platz, zum Teil in Übersetzung, zum Teil als Nach- oder Neudichtungen. Zur selben Zeit war Marbach Herausgeber der vierteljährigen Literarzeitung *Jahreszeiten*⁵⁹, in welcher er auch zahlreiche eigene Schriften veröffentlichen konnte. 1874 gründete Marbach die freimaurerische Zeitschrift *Am Reissbrette*⁶⁰, in der er in den Folgejahren als Herausgeber und Autor agierte.

⁵³ Nietzsche 1986, 229: Brief von Nietzsche an R. Wagner, Basel, den 20.5.1874.

⁵⁴ *Aeschylus Tragödien*. Deutsche Nachdichtung von Oswald Marbach, Stuttgart, G. J.Götschen, 1883.

⁵⁵ *Der Pietist*, in *Jahreszeiten*, Frühling 1839.

⁵⁶ *Die Dioskuren*. Novelle von G. O. Marbach, Leipzig, Wienbrack, 1840.

⁵⁷ Der Titel bezieht sich auf das Phänomen der St. Elmsfeuer, welche Plinius der Ältere mit Helenas Brüdern verglichen hatte (*Naturgeschichte* II, 37 und 101). Zur Beschreibung der St. Elmsfeuer, cf. *Die Oresteia des Aeschylus* 1874, 193-195.

⁵⁸ *Volksbücher*, Leipzig, O. Wigand, 1838-1848 (53 Bände). Zu Inhalt, Herstellung, Vertrieb und Aufnahme beim Publikum, cf. Mück 1985, 6-10: „Zur Geschichte der Volksbücher“.

⁵⁹ Die Zeitschrift umfasst fünf Ausgaben, erschienen zwischen 1839 und 1840 bei Hinrichs in Leipzig.

⁶⁰ *Am Reissbrette*. *Monatliche Zeitschrift der Freimaurerlogen Minerva zu den drei Palmen und Balduin zur Linde in Leipzig, Archimedes zu den drei Reissbretern in Altenburg, Archimedes zum ewigen Bunde in Gera und Karl zum Rautenkranz in Hildburghausen*.

II. MARBACH UND DAS KLASSISCHE ALTERTUM

II.1. DAS KLASSISCHE ALTERTUM IN MARBACHS LEBEN UND WERK

„Jeder wahre Fortschritt beginnt mit dem Rückblicke“ (Oswald Marbach)⁶¹.

An dem dargestellten Leben und Werk lässt sich deutlich Marbachs Vorliebe für das klassische Altertum ablesen. Obwohl diese Neigung den meisten Philologen und Schriftstellern seines Jahrhunderts gemein war, unterscheidet sich Marbach von diesen durch die Besonderheiten in seinem Umgang mit den klassischen Autoren und Werken. Dabei charakterisieren ihn die Achtung und das Verständnis, mit denen er dem griechischen Drama begegnet ebenso wie seine Besorgnis um das zeitgenössische Theaterwesen und seine bescheidene – aber selbstbewusste – Auffassung von den Rechten und Pflichten des Nach- und Neudichters.

Dass Marbach sowohl die lateinische als auch die altgriechische Sprache beherrschte, bezeugen die Tatsachen, dass er schon während seiner Schulzeit griechische und lateinische Gedichte übersetzte, ein griechisches Wörterbuch herausgab, zahlreiche griechische Dramen nachdichtete und die gesamte dramatische Lehre des Aristoteles in seiner *Dramaturgie des Aristoteles* (1861) zusammenfasste.

Desweiteren verfügte Marbach über umfassende Kenntnisse der geographischen, historischen, literarischen, philosophischen und sozial-politischen Gegebenheiten und Besonderheiten der klassischen Antike. Hervorheben möchte ich hier besonders seine Beziehung zum griechischen Drama: Marbach hatte nicht nur sämtliche erhaltene Werke von Aischylos, Sophokles, Euripides und Aristophanes im griechischen Original gelesen, sondern war auch mit formalen Fragen der dramatischen Dichtkunst sowie der dramatischen Aufführungen vertraut⁶².

⁶¹ *Aeschylus Tragödien* 1883, V.

⁶² Cf. „Ausführliche Erläuterung“, in *Der Reichtum des Aristophanes* (1846); *Dramaturgie des Aristoteles* (1861); „Einführende Abhandlung: Die Griechische Tragödie und Sophokles“ und „Erklärende Anmerkungen in alphabetischer Reihenfolge“, in *Sophokles* (1868); *Dramaturgische Blätter* (1870), 35-64: „Das Staatstheater zu Athen“, 135-154: „Wiedergeburt der dramatischen Kunst durch die Musik“, 155-192: „Über die Wiedergeburt dramatischer Kunst; mit Bezugnahme auf Aeschylus Oresteia“; *Offener Brief an Herrn Keck* (1874); „Erklärung“, in *Die Oresteia des Aeschylus* (1874); „Zur Verständigung“, in *Aeschylus Tragödien* (1883).

Anmerken möchte ich auch noch, dass unser Autor in seinen altphilologischen Studien und Abhandlungen stets mit derselben Gründlichkeit und Genauigkeit vorging, welche er sich im naturwissenschaftlichen Bereich angeeignet hatte⁶³.

Aber Marbachs Beziehung zum klassischen Altertum beschränkte sich nicht nur auf den problemlosen Umgang mit der Sprache und ein umfangreiches historisches Wissen. Auch findet sich bei ihm nur noch wenig von der scheuen Verehrung und ehrfürchtigen Bewunderung, mit welcher sich seine Zeitgenossen ihren antiken Vorbildern näherten, ohne dass sie dabei große Hoffnung gehegt hätten, etwas auch nur annähernd Gleichwertiges schaffen zu können. Marbachs Schriften, sowohl wissenschaftlicher als auch poetischer Natur, bezeugen vielmehr ein tiefgehendes Verständnis der klassischen Antike, welches ihm nicht nur zum passiven Studium sondern zum aktiven Nachleben befähigte⁶⁴.

Während das klassische Altertum nur eines mehr der vielen Themenbereiche der wissenschaftlichen Abhandlungen zu sein scheint, so dominiert es doch in den poetischen, vor allem in den dramatischen, Arbeiten unseres Autors. Sowohl die Nachdichtungen als auch die Originalwerke lassen seine Vorliebe für Formen und Themen der klassischen Antike erkennen. Neben seinen Tragödien *Hippolyt* und *Medeia*, möchte ich hier besonders den *Proteus* erwähnen, in dem Marbach sich bemüht, der verlorenen Vorlage inhaltlich und formal so nahe wie möglich zu kommen: „Bei der Komposition meines Dramas habe ich übrigens die in den Tragödien des Aeschylos angelegten Fäden aufzunehmen gesucht. Über die Kunstform des ‚Satyrspieles‘ habe ich mir aus dem einzigen unbezweifelten uns noch erhaltenen Satyrspiel *Kyklops* des Euripides eine Vorstellung abgeleitet“⁶⁵.

⁶³ So zum Beispiel in seiner „Erklärung“ zur *Oresteia*: Die dramaturgischen Darlegungen folgen der Reihenfolge der einzelnen Auftritte. Zur besseren Orientierung werden häufig Versangaben gemacht oder wichtige Begriffe aus dem griechischen Text eingeschoben. Neben den drei attischen Tragikern werden Homer, Herodot, Aristoteles, Hesiod, einige Physiker und Pausanias zitiert. Marbach bedient sich hierzu stets eigener Übersetzungen, im Falle von Unklarheiten oder umstrittenen Begriffen sind die griechischen Formen in Klammern nachgestellt.

⁶⁴ In dieser Weise möchte ich auch die Bemerkungen Nietzsches verstehen: „Ich weiß kaum einen andern Menschen noch und gewiß keinen jetzt lebenden Philologen, der in einem so tiefen und natürlichen Verhältniß zur antiken Tragödie stünde wie Sie“. (Nietzsche 1986, 234: Brief von Nietzsche an Marbach, Basel, den 14.6.1874) und „Er [Marbach] ist einer der ganz wenigen, welche mit einer natürlichen Not und Liebe an der alten Tragödie hängen“ (Nietzsche 1986, 229 f.: Brief von Nietzsche an R. Wagner, Basel, den 20.5.1874).

⁶⁵ *Die Oresteia des Aeschylos* 1874, 268.

II.2. DAS KLASSISCHE ALTERTUM UND DIE BÜHNE DES 19. JAHRHUNDERTS

Das Theater war eine Konstante in Marbachs schriftstellerischer Tätigkeit, die ihn über mehrere Jahrzehnte hindurch begleitete. Er widmete dem Theater nicht nur mehrere literaturwissenschaftliche Abhandlungen, sondern verfasste auch selber eine Vielzahl dramatischer Dichtungen.

Immer wieder beklagte Marbach die „Verkommenheit unserer dramatischen Poesie und die Versunkenheit unserer theatralen Darstellung“⁶⁶. Die beiden in seinen *Dramaturgischen Blättern* an erster Stelle abgedruckten Vorträge handeln von den inneren⁶⁷ und äußeren⁶⁸ Gründen des Verfalls der Bühne der Gegenwart, und ein Großteil seines wissenschaftlichen und poetischen Schaffens folgt dem Bestreben, diesen Mißstand abzuwenden.

Für unseren Autor gab es nur zwei Wege, die zur Wiedererhebung des Theaters zur Kunsthöhe beitragen konnten: zum einen die „Verschmelzung von Musik, Deklamation/Poesie und Orchestrik“, zum anderen die Erschaffung eines „zeitgemäßen und kunstgerechten Repertoires“⁶⁹. Hierzu erläutert Marbach: „Dies kann nicht aus einer Menge von neuen Stücken hervorgehen, weil Kunstwerke sich nicht fabrizieren lassen, sondern es muss durch Regeneration der vorhandenen dramatischen Kunstwerke, welche das Inventarium der menschlichen Kultur bilden, beschafft werden“⁷⁰. Dabei denkt Marbach vor allem an das griechische Theater⁷¹, denn er war der Überzeugung, dass die antiken Kunstwerke nichts an Aktualität verloren hätten, und dass sie vielmehr dem deutschen Volk fehlen würden, da nur sie den zeitgenössischen Mißstand im Theaterwesen beheben könnten.

⁶⁶ *Dramaturgische Blätter* 1870, 3.

⁶⁷ „Innere Gründe des Verfalls der Bühne der Gegenwart. Festrede bei der Schillerfeier am 10. November 1865 zu Leipzig“ (15-34). Marbach zeigt vier Gründe für den Verfall der theatralischen Darstellung in der ersten Hälfte des 19. Jhs. auf: Die Schauspielkunst dient nicht mehr der Poesie (der Schauspieler befolgt nicht mehr die Anweisungen und Wünsche des Dichters); die Kunst der Menschendarstellung (der Schauspieler stellt nicht mehr seine Rolle dar, sondern den Menschentypus, den er in dieser erkannt zu haben glaubt); das Streben nach historischer und Naturwahrheit, welches mit den Bedürfnissen der Bühne (deren Inhalt und Reiz in der harmonischen Verbindung von Kunst und Illusion wurzelt) nur bedingt vereinbar ist. Hinzu kam noch die Geldmacherskunst, die die Interessen der Kunst denen der Theaterkasse unterordnete.

⁶⁸ „Äußere Gründe des Verfalls der Bühne der Gegenwart. Rede im Leipziger Schriftstellerverein am 5. Februar 1866“ (65-102). Marbach klagt an, dass die Bühne des 19. Jahrhunderts nicht mehr ihre Aufgabe als moralische Anstalt zur Veredlung der Sitten und zur Verbreitung des guten Geschmacks erfüllt.

⁶⁹ *Dramaturgische Blätter* 1870, 160.

⁷⁰ *Dramaturgische Blätter* 1870, 160.

⁷¹ *Dramaturgische Blätter* 1870, 35.

Nun konnten sich die attischen Tragiker ja auch wirklich seit Beginn des 19. Jahrhunderts eines regen, wiederbelebten Interesses erfreuen. Marbach verurteilte jedoch die Art und Weise, wie Übersetzer, Schauspieler und Theaterdirektoren mit den klassischen Werken umzugehen pflegten: „Bis jetzt verfährt man bei der Zurechtmachung eines solchen Stückes bekanntlich so, dass man es so wie es geschrieben oder möglichst wortgetreu aus einer fremden Sprache übersetzt ist, hernimmt, einen Teil desselben wegstreicht, bis es in das Prokrustesbett eines Theaterabendes passt, auch wohl einzelne Rollen herausschneidet, bis es sich so besetzen lässt, dass die Paraderollen dominierend vortreten, einige Szenen zusammenzieht, andere versetzt, bis es dem disponiblen Bühnenmechanismus gerecht geworden usw. [...] Es ist dies ein barbarisches Verfahren“. Und er führt weiter aus: „Soll es besser werden mit der deutschen Bühne, so muss an die Stelle der mechanischen Zurechtmachung die organische Wiedergeburt der älteren Meisterwerke treten. [...] Es muss aus den gegebenen artistischen Motiven, welche stets eine ewig geltende Bedeutung haben, ein neues zeitgemäßes dramatisches Kunstwerk selbständig hergestellt werden“⁷².

II.3. MARBACHS NACH- UND NEUDICHTUNGEN KLASSISCHER WERKE

Diese „organische Wiedergeburt“ ist es, was sich Marbach selbst zur Aufgabe gestellt hat. Ein Blick auf die Liste seiner dramatischen Schriften zeigt, dass er hierfür die Werke von Aischylos und Sophokles, in geringerem Maße auch die von Euripides, Aristophanes und Shakespeare als besonders geeignet befunden hat. Jene Werke, die kurz zuvor als Nachdichtungen bezeichnet wurden, sind hierbei den sogenannten Originalwerken zahlenmäßig deutlich überlegen⁷³.

Es scheint also, dass Marbach die Nachdichtung als die beste und sicherste Form für sein Vorhaben angesehen hat. Aus diesem Grunde möchte ich mich zunächst Marbachs Nachdichtungen widmen, deren wahre Größe und Schönheit erst im Vergleich mit den zu seiner Zeit üblichen Übersetzungen zum Ausdruck kommt.

Der Übersetzer versucht das Original so getreu wie möglich in eine andere Sprache zu übertragen. Dabei hält er sich eng an den Wortlaut, Syntax und Grammatik und – bei poetischen Schriften – das Versmaß der Vorlage. In seinen wissenschaftlichen

⁷² *Dramaturgische Blätter* 1870, 160 f.

⁷³ In Marbachs dramatischen Werken finden sich doppelt so viele Nachdichtungen (18) wie Originalwerke (9).

Schriften haben wir Marbach als gewissenhaften und sorgfältigen Übersetzer kennen gelernt⁷⁴, so dass wir annehmen müssen, dass er durchaus zu wort- und satzgetreuen Übersetzungen aus der griechischen oder englischen in die deutsche Sprache fähig war. Während er für den wissenschaftlichen Bereich diese Form der Übertragung sogar als die geeignetste und wünschenswerteste ansah, distanzierte sich Marbach hingegen sehr bald von der wort- und versgetreuen Übersetzungsweise poetischer Werke⁷⁵.

Im Laufe seines Jahrhunderts erschienen eine Vielzahl von Übersetzungen sämtlicher griechischer Tragödien⁷⁶, welche sich durch ihre „Wörtlichkeit und Genauigkeit im Text und im Nachbilden der antiken Versmaße“ und durch ihre Absicht, das „Griechische im Deutschen in der grammatischen Konstruktion wiedererkennbar zu machen“⁷⁷ charakterisierten. Marbach schreibt hierzu: „Eine Legion von Übersetzern nämlich, welche wohl mehr oder weniger Griechisch und Lateinisch verstanden, aber über ein gemütliches Kuchendeutsch in ihrer Bildung nicht hinausgekommen waren, hat sich wetteifernd bemüht, griechische und lateinische Ausdruckformen und Redewendungen im Deutschen nachzubilden. Dabei haben diese Übersetzer der deutschen Sprache alle Glieder so verrenkt und gebrochen. [...] Durch schülerhaftes Nachlallen Wort für Wort, Form für Form kommt keine Übersetzung zu stande, sondern eine geschmacklose Karikatur, die zur Erlernung einer fremden Sprache allenfalls Nutzen haben kann, aber weder zur Auffassung des geistigen Gehalts des Originals, noch zur Vervollkommung in der Muttersprache führt“⁷⁸.

Unser Autor hat also erkannt, dass die zu seiner Zeit üblichen Übersetzungsmethoden für sein Bestreben, die alten Texte der modernen Bühne in erneuerter Pracht zuzuführen, völlig nutzlos waren⁷⁹. Nach einigen kindlich-treuen Übersetzungen und Nachahmungen in seinen Jugendjahren erlangte Marbach dann auch das nötige Wissen und Verständnis sowie die nötige Reife und Selbstvertrauen, um die

⁷⁴ So getreu wie möglich gibt sein *Katechismus der Naturlehre* den englischen Originaltext wieder. Zu seiner *Geschichte der Griechischen Philosophie* schreibt er selber: „Ich habe nicht, wie bisher fast allgemein Sitte war, nur die Auffassung der Lehre der alten Philosophen gegeben, sondern ihre eigenen Worte in möglichst treuer Übersetzung. [...] Die Übersetzung erschien mir aber als die kürzeste und schärfste Interpretation“ (*Geschichte der Griechischen Philosophie* 1838, VI f.). In der *Dramaturgie des Aristoteles* stellt er nicht selten den griechischen Text seiner eigenen Übersetzung nach, um es dem Leser frei zu stellen, vielleicht eine noch passendere Übertragung zu finden.

⁷⁵ Die wörtliche Übersetzung des *Agamemnon* wurde kurze Zeit nach ihrer Veröffentlichung vom Verfasser aufs Schärfste verurteilt. Cf. *Offener Brief an Herrn Keck* 1874, 8.

⁷⁶ Cf. Flashar 1991, 82-109: „Griechische Tragödie für das Bildungsbürgertum des 19. Jahrhunderts“.

⁷⁷ Flashar 1991, 82.

⁷⁸ *Dramaturgische Blätter* 1870, 193-195.

⁷⁹ Cf. *Dramaturgische Blätter* 1870, varia.

Kraft und Größe der dramatischen Kunstwerke der griechischen Antike in eigenen, neuen Formen wiedergeben zu können.

Seine Nachbildungen der Werke von Aischylos, Sophokles und Shakespeare (*Julius Cäsar*, *Othello*, *Romeo und Julia*, *Hamlet*) können nicht mehr als Übersetzungen im eigentlichen Sinne betrachtet werden. Marbach selber bezeichnet diese Stücke zwar ab und an als „Übersetzungen“⁸⁰ oder „Übertragungen“⁸¹, spricht aber auch von „Nachdichtungen“⁸², „Nachbildungen“⁸³, „Bearbeitungen für die Bühne“⁸⁴ oder „deutschen Bearbeitungen“⁸⁵. Seine *Antigone* nennt er eine „freie Bearbeitung“ und weist jegliche Interpretation als Übersetzung weit von sich⁸⁶.

Seine eigene Auffassung von der Aufgabe und Funktion des Nachdichters schildert Marbach in folgenden Worten: „Um einen Dichter zu übersetzen muss man eben selbst ein Dichter sein; [...] Wenn aber der Übersetzer ein Dichter sein muss, so hat er nicht nur Pflichten zu erfüllen, sondern er hat auch Rechte geltend zu machen. Sein Vorgänger liefert ihm den Stoff, die künstlerischen Motive; aber die Form, die Ausführung der Motive in seiner Sprache ist seine eigenste Tat“⁸⁷. Marbach ging es also weniger darum, den genauen Wortlaut oder die Eigentümlichkeiten der griechischen Grammatik oder das griechische Versmaß wiederzugeben, sondern er wollte vor allem den Sinn und Inhalt und ganz besonders die Schönheit der griechischen Vorbilder nachbilden⁸⁸: „Das Meisterwerk griechischer Poesie als Meisterwerk deutscher Sprach- und Verskunst wiederzugeben, war mein Steben“⁸⁹.

⁸⁰ *Dramaturgische Blätter*; *Sophokles*; *Die Oresteia des Aeschylus*.

⁸¹ *Shakespeare-Prometheus*.

⁸² *Aeschylus Tragödien*.

⁸³ *Dramaturgische Blätter*.

⁸⁴ *Dramaturgische Blätter*.

⁸⁵ *Die Oresteia des Aeschylus*.

⁸⁶ „Ich habe nur deswegen den Namen des griechischen Dichters auf dem Titel nicht genannt, um bei keinem Leser die Erwartung zu erregen, dass er hier eine Übersetzung finden werde, und um die Anforderungen der Kritiker an eine Übersetzung von meiner freien Bearbeitung abzulehnen“ (*Antigone* 1839, VIII).

⁸⁷ *Dramaturgische Blätter* 1870, 200.

⁸⁸ Zu seiner Nachdichtung der *Sophokles Tragödien* erklärt Marbach: „In der nachfolgenden Übersetzung bin ich bemüht gewesen die sophokleischen Meisterwerke dramatischer Kunst in ihrer unvergänglichen Schönheit wiederzugeben; ich habe aber deutsche Dichtwerke herzustellen gesucht, nicht eine schülerhafte Interlinearübersetzung griechischer Worte. Als Eselsbrücke wird sich diese Übersetzung nicht brauchen lassen; wem es aber daran liegt die Schönheiten des größten Dichters unverdeckt durch die Schwierigkeiten fremder Sprachformen und unnachahmlicher, ja selbst für die Gelehrten noch unverständlicher Versformen anzuschauen, den lade ich ein zu lesen und zu urteilen“ (*Sophokles* 1868, XXIV). Zu seiner *Oresteia* schreibt er: „Die Aufgabe, welche ich mir gestellt, war: das größte dramatische Kunstwerk des klassischen Altertums dem Verständnisse meiner Zeit- und Volksgenossen so vollständig als möglich zu erschließen und in der Nachbildung desselben ein Dichtwerk zu schaffen, welches einen Platz in der deutschen Nationalliteratur verdiene“ (*Die Oresteia des Aeschylus* 1874, III f.).

⁸⁹ *Antigone* 1839, VIII. Den hier ausgesprochenen Vorsatz hat Marbach in allen Nachdichtungen befolgt.

Wenn man sich Marbachs Umgang mit den klassischen Dramen ansieht, kommt man leicht zu dem Schluss, dass sein Hauptanliegen darin bestand, die Tragödien von Aischylos und Sophokles als zeitgemäße Kunstwerke der heruntergekommenen deutschen Bühne zuzuführen. Die Tragödien von Euripides befand er hingegen weniger bedeutend oder geeignet für die Rettung des deutschen Theaters. Dennoch inspirierten ihn immerhin zwei Argumente des jüngsten attischen Tragikers zu eigenen Neudichtungen. Hierfür sind zwei eng miteinander verbundene Faktoren anzunehmen: Zum einen eine geringere Bewertung der Vorlage, zum anderen ein größeres Vertrauen, dass er selbst ein zumindest gleichwertiges Produkt zu Stande bringen könnte⁹⁰.

Aufgrund ihrer Sonderstellung innerhalb der dramatischen Werke nach griechischem Vorbild und aufgrund ihrer relativ frühen Datierung müssen die Tragödien *Hippolyt* und *Medeia* wohl als eine Art Experiment eingestuft werden. Noch ein dritter Faktor bekräftigt diese Annahme: Lehnt sich der *Hippolyt* sowohl inhaltlich als auch formal noch eng an das gleichnamige Vorbild an, hat *Medeia* nur noch den Titel mit der euripideischen Tragödie gemein. Somit liegt der Verdacht nahe, dass Marbach hier unterschiedliche Grade der Nach- und Neudichtung ausprobieren wollte⁹¹.

III. OSWALD MARBACH: *HIPPOLYT* (1846)

„*Hippolytos, nicht mehr bloßer Gegenspieler, sondern mitleidend, weil mitfühlend, hier mit Phädras Geschick zum ersten Male innerlich verflochten*“ (Georg Wiese)⁹².

Im Alter von 36 Jahren schrieb Marbach seinen *Hippolyt*, der als die erste eigenständige Tragödie des Phädra- und Hippolytos-Stoffes in deutscher Sprache anzusehen ist. Meiner Betrachtung des Stückes möchte ich zunächst eine ausführliche Inhaltsangabe und eine kurze Besprechung der bisher veröffentlichten Studien und

⁹⁰ Abgesehen von der sehr frühen *Antigone* beschäftigt Marbach sich mit den drei großen attischen Dichtern in chronologisch umgekehrter Reihenfolge: Euripides, Sophokles, Aischylos.

⁹¹ Dieselbe Dreiteilung – „Nachdichtung“ und zwei Grade der „Neudichtung“ – hat Brunkhorst 1973 auch in Marbachs Shakespeare-Bearbeitungen ausmachen können. Brunkhorst unterscheidet drei Stufen in der „Intensität, mit der Marbach die Tragödien Shakespeares seiner eigenen Zeit anverwandelt“ (Brunkhorst 1973, 83). Die Tragödien *Julius Cäsar*, *Othello*, *Romeo und Julia* und *Hamlet* (1860-1874) befinden sich auf der ersten Stufe, da sie inhaltlich und formal eng an die gleichnamigen Werke Shakespeares angelehnt sind. Auf der zweiten Stufe steht der *Coriolanus* (1866), eine „Neudichtung“, für die das Shakespeare-Werk „die häufig durchblickende Grundlage bildet“ (Brunkhorst 1973, 83). Fast völlig unabhängig von der englischen Vorlage sind die Dramen *Brutus und Cassius* und *Antonius und Cleopatra* (1860 und 1861). Wie auch schon bei den griechischen Werken scheint Marbach nach verschiedenen Versuchen der Neudichtung schließlich die Form der Nachdichtung bevorzugt zu haben.

⁹² Wiese 1923, 95.

Kommentare voranstellen. Es folgen eine eingehende Analyse des Werkes im Hinblick auf seine Vorbilder und Quellen sowie auf seinen Einfluss auf die späteren *Phädra*-Dichter des 19. Jahrhunderts.

III.1. INHALT

Vorwort: Marbach setzt seiner Tragödie ein kurzes Vorwort voran, in welchem er das Leben des attischen Heros Theseus umreißt. Besonders betont er seinen Sieg über den Minotaurus, jenes Monstrum „*hervorgegangen aus der unnatürlichen Liebe der Pasiphae*“, die Entführung Ariadnes, welche nach kurzer Zeit von Theseus verlassen und dann „*die Geliebte des Bakchos*“ wurde, und Theseus' Beziehung mit der Amazone Antiope, „*mit welcher er einen Sohn: Hippolyt erzeugt*“. Der letzte Satz des Vorwortes beschreibt Phädras Stellung und Funktion in dem bewegten Lebenslauf des Heroen: „*Nach dem Tode der Antiope vermählte sich Theseus mit Phädra, einer jüngeren Schwester der von ihm verlassenen Ariadne*“.

1. Akt: Zu Beginn der Handlung kehren Hippolyt und sein Freund Antiphos von der Jagd zurück, und ihr Gespräch handelt hauptsächlich von folgenden drei Themen: die Mißachtung, mit welcher Hippolyt der Göttin Aphrodite begegnet, die Abwesenheit von Hippolyts Vater Theseus und die Krankheit seiner Stiefmutter Phädra. Hippolyt ahnt den wahren Grund für ihr Leiden, Phädras Neigung zu ihm, und will nun den Palast verlassen, um Theseus zu suchen, und gleichzeitig der Anziehungskraft Phädras zu entgehen (I 1). In der folgenden Szene wohnen wir einer Unterredung zwischen der kranken Phädra und ihrer Amme Philine bei, in welcher diese ihrer Nährtochter das Geheimnis ihres Leidens entlockt. Philine stürzt entsetzt aus dem Zimmer, während Phädra im Tod ihre einzige Rettung sieht (I 2).

2. Akt: Die Königin erscheint mit einem Dolch in der Hand auf der Bühne; doch Philine kann die furchtbare Tat im letzten Moment verhindern (II 1). Die Amme hat mittlerweile ihre Meinung geändert, glaubt, dass Phädra um ihre Liebe kämpfen soll, und eilt von dannen, um Hippolyt unverzüglich die Gefühle seiner Stiefmutter mitzuteilen. Phädra hingegen ist nun umso entschlossener zum Selbstmord (II 2). Erneut lässt sie den Dolch sinken, als sie den nahenden Hippolyt erblickt (II 3). Dieser hat noch nicht mit der Amme gesprochen und kommt nun, um sich von Phädra zu verabschieden. Indem er sie an ihre frühere Freundschaft erinnert und sogar seine eigenen Gefühle andeutet, will er die Wahrheit über die Veränderung in Phädras Verhalten erfahren. Phädra besteht die Prüfung: Zwar gibt sie ihm zu verstehen, was sie für ihn empfindet,

doch auch, dass sie es ihm niemals offen sagen wird (II 4). Dem beschämten Hippolyt erscheint sie nun verehrungswürdig wie ein göttliches Wesen (II 5).

3. *Akt*: Gleichzeitig bittet Philine Antiphos, ihr eine Unterredung mit Hippolyt zu ermöglichen (III 1). Nachdem sie Aphrodite um Beistand angefleht hat (III 2), enthüllt sie dem Jüngling Phädras Neigung. Dabei begeht sie den fatalen Fehler, ihm zu versichern, Phädra selbst habe sie geschickt (III 3). Hippolyt, welcher glauben muss, dass die von ihm göttlich Verehrte hinterlistig und feig ihre Amme als Kupplerin zu ihm geschickt habe, bleibt verwirrt zurück und kämpft verzweifelt mit seinen Gefühlen (III 4). Er befiehlt seinem Freund Antiphos, ohne ihn zu der zu Beginn der Handlung geplanten Reise aufzubrechen (III 5). Phädra hat inzwischen entsetzt vom Verrat ihrer Amme erfahren (III 6), als Hippolyt ihr voll Zorn und tiefster Verachtung gegenübertritt und sie mit einer langen Schimpf- und Schmähereide überschüttet (III 7). Phädra bleibt mit Philine zurück, welche sie von sich weist, verflucht und sogar zu töten versucht (III 6). Wieder alleine sinnt Phädra über ihr Schicksal nach, schreibt einen Brief an Theseus, in welchem sie Hippolyt der Vergewaltigung beschuldigt, und erdolcht sich (III 8).

4. *Akt*: Kurz darauf erscheint Theseus an der Bahre seiner Gattin. Er liest ihren letzten Brief und fleht seinen Vater Poseidon an, Hippolyt zu töten (IV 1). Auch in einer direkten Unterredung kann Hippolyt ihn nicht von seiner Unschuld überzeugen, so dass sein Vater ihn außer Landes verweist (IV 2).

5. *Akt*: Theseus ist gerade dabei, das prunkvolles Begräbnis für Phädra zu organisieren (V 1), als Antiphos ihm die Kunde vom Unfall seines Sohnes überbringt: Hippolyt fuhr mit seinem Wagen am Meer entlang, als ein heftiger Gewittersturm aufkam. Ein Felsbrocken stürzte auf den Weg, die erschrockenen Pferde gehorchten nicht mehr ihrem Lenker, und der Wagen zerschellte an dem Hindernis (V 2). Einem Hinweis Antiphos' folgend verhört Theseus die Amme, welche schließlich den wahren Tatbestand vor ihm aufdeckt (V 3). Schwer verwundet kommt Hippolyt auf die Bühne, wo er sich mit seinem Vater aussöhnt und Phädras Unschuld erkennt. Danach hat er nur noch Augen für seine Geliebte, welche er an den Pforten des Jenseits erblickt (V 4).

III.2. FRÜHERE STUDIEN UND KOMMENTARE

Auf den ersten Blick könnte man meinen, dass der *Hippolyt* von Oswald Marbach wenig mehr als eine freie Übersetzung der gleichnamigen Tragödie des Euripides sei. Zwar fallen schon bei den auftretenden Personen entscheidende Unterschiede auf, doch Inhalt und Handlungsverlauf entsprechen mehr oder weniger

denen des griechischen Vorbildes, ja es finden sich sogar lange Passagen oder ganze Auftritte, in denen der griechische Text fast wörtlich wiedergegeben wird⁹³. Daneben fallen aber auch immer wieder Stellen und Auftritte auf, die nichts mit dem griechischen Vorbild gemein haben, und eine sorgfältige Lektüre wird zeigen, dass hier in das alte Gefüge eine völlig neue Handlung eingepasst worden ist.

Diese Eigenart ist von keinem der bisherigen Kritiker des Stückes richtig erkannt und gedeutet worden. Zwar hat schon Heinemann die besondere Verknüpfung von fast wörtlich Nachempfundenen und Eigenem gespürt, doch hat er letzteres fälschlicherweise in den Charakteren auszumachen versucht⁹⁴: „Oswald Marbach fügt dem Titel seiner Tragödie *Hippolytos* die Worte hinzu: ‚nach Euripides‘. Dazu war er wohl verpflichtet, weil ein großer Teil des Dramas fast Übersetzung des griechischen Originals genannt werden kann. Aber die Charaktere hat er völlig geändert“⁹⁵.

Tschiedel sieht die Besonderheit von Marbachs *Hippolyt*, der „auf weite Strecken nahezu wörtlich mit dem griechischen Vorbild übereinstimmt“, in der Gegenliebe des Jünglings und der neuen Motivation seiner Zurückweisung⁹⁶. Obwohl er später noch darauf hinweist, dass Marbach auch eine natürliche Erklärung für den Unfall des Hippolyt gefunden hat⁹⁷, schließt er dennoch voreilig: „alles weitere spielt sich dann ganz ähnlich wie im Drama des Euripides ab“⁹⁸.

Die bisher längste und sorgfältigste Analyse des Dramas stammt von Wiese, welcher 1923 versucht hat, zu ermitteln, „in wieweit sich Marbach den antiken Dichter zum Vorbild genommen oder eigene Wege eingeschlagen hat“⁹⁹. Er widmet dem Werk eine zehnsseitige Betrachtung, deren Kern der direkte Vergleich mit dem griechischen *Hippolytos* bildet. Obwohl Wiese Marbachs Vorhaben erkennt, das euripideische Stück zu korrigieren und zu modernisieren, und obwohl er Marbachs Einfall lobt, die Handlung im Wechselspiel der starken Gefühle von Hippolyt und Phädra zu motivieren, kritisiert er dennoch unberechtigterweise die Figur von Marbachs Amme und spricht der Tragödie schließlich ein vernichtendes Gesamturteil aus: „Im ganzen behält Marbachs

⁹³ Für diese Passagen treffen dieselben Kriterien wie für Marbachs Nachdichtungen zu.

⁹⁴ Wie noch zu zeigen sein wird, hat Marbach die euripideischen Charaktere nur kaum verändert.

⁹⁵ Heinemann 1920, 75. Den von Heinemann genannten Zusatz habe ich weder in Marbachs Schriften noch in den Verlags-Mitteilungen belegt gefunden.

⁹⁶ Tschiedel 1969, 94: „Zum ersten Mal in einer deutschen Bearbeitung des Themas begegnet hier der Zug, dass Hippolyt eine verehrende Zuneigung, die er allerdings verborgen hält, zu seiner Stiefmutter empfindet. Umso mehr ist er enttäuscht, als er aus dem Munde der Amme von Phädras Leidenschaft erfährt“.

⁹⁷ Tschiedel 1969, 135.

⁹⁸ Tschiedel 1969, 94.

⁹⁹ Wiese 1923, 51 f. Wieses Analyse umfasst die Seiten 51-62.

Werk den Charakter einer sprachlich gewandten Nachdichtung, der eine neue und eigenartige Gesamt-Auffassung nicht zugrunde liegt, es ist das umgeschriebene Stück des großen griechischen Tragikers, aus dessen Schatten Marbach nicht heraustritt“¹⁰⁰.

III.3. VORBILDER UND QUELLEN

In der folgenden Analyse soll nun der *Hippolyt* von Oswald Marbach erneut mit der gleichnamigen Tragödie des Euripides¹⁰¹ verglichen werden. Zum besseren Verständnis und zur Einordnung des Stückes in seinen Kontext werden noch drei weitere frühere Behandlungen des Phädra-Stoffes, die Marbach zweifellos bekannt waren (Ovid, Seneca und Racine¹⁰²), in die Analyse mit einbezogen. Einen Ausblick verschaffen die Hinweise auf das Fortleben bestimmter Motive in den dramatischen deutschen Versionen des 19. Jahrhunderts¹⁰³, die nach Marbachs Tragödie entstanden sind (Conrad/Tragödie, Conrad/Melodrama, Lipiner)¹⁰⁴. Auch die Nachbildung des Mythos in Gustav Schwabs *Schönsten Sagen des klassischen Altertums* (1838-40) ist zu berücksichtigen, da sie verschiedene Parallelen zu Marbachs Stück aufweist.

1. Formale Aspekte

Titel: Schon der Titel weist auf eine Orientierung am griechischen Vorbild hin: ebenso wie Euripides hat Marbach seine Tragödie nach ihrem männlichen Protagonisten benannt. Seneca, Racine und Conrad hingegen betiteln ihre Werke zu Recht *Phädra*, da in ihnen die Königin die Hauptrolle übernommen hat. Es zeigt sich jedoch, dass die Phädra Marbachs deutlich mehr Präsenz und Protagonismus in der Handlung hat als das bei ihrer griechischen Vorgängerin der Fall war¹⁰⁵. Während die euripideische Phädra ziemlich genau zur Mitte des Dramas ihrem Leben ein Ende bereitet (nach 731 von 1466 Versen), findet Phädras Selbstmord erst im 15. (III 8) von insgesamt 21

¹⁰⁰ Wiese 1923, 62.

¹⁰¹ Euripides, *Hippolytos*, 428 v. Chr.

¹⁰² Ovid, *Heroida 4*, 1. Jh. v. Chr.; Seneca, *Phaedra*, 1. Jh. n. Chr.; Racine, *Phèdre*, 1677.

¹⁰³ Abgesehen von dem verlorenen Roman *Hippolyte* von Baldamus (1822) ist Marbachs Tragödie die erste eigenständige Version des Phädra-Stoffes in deutscher Sprache. Leider war es mir nicht möglich den mehr als wahrscheinlichen Einfluss Baldamus' auf Marbach zu ermitteln.

¹⁰⁴ Conrad, *Phädra. Trauerspiel in fünf Aufzügen*, 1864; id., *Phädra. Melodrama in einem Aufzuge*, 1866; Lipiner, *Hippolytos*, 1899 (?).

¹⁰⁵ Ähnliches trifft auch auf den *Hippolytos* von Lipiner zu. Hier treten sich Hippolytos und Phädra gleich zwei Titanen gegenüber, die sich von dem bannenden Einfluss der Göttinnen Artemis und Aphrodite befreien, um dann gemeinsam das staubige Erdendasein aufgeben zu können. Obwohl auch bei Lipiner Phädra gegen Mitte des Stückes stirbt (II 9), ist sie doch weiterhin präsent (das Bühnenbild des dritten Aktes zeigt ihr Mausoleum, Hippolytos sucht sie, und stirbt mit ihrer Urne in der Hand und ihrem Namen auf den Lippen).

Auftritt (nach 60 von 91 Seiten) statt. Und auch danach ist sie weiterhin in den Gedanken und Worten der restlichen dramatischen Personen anwesend: Zunächst liegt ihre Leiche auf der Bühne und wird von Theseus beweint (IV 1), während Hippolyt über seine Gefühle zu ihr nachsinnt (IV 2). Dann organisiert Theseus ihr feierliches Begräbnis (V 1), und Hippolyt bekräftigt seine Liebe zu ihr und sieht sie schließlich durch einen Nebelschleier zu ihm kommen (V 4). Bei Euripides hingegen wird Phädra nicht nur aus den Augen, sondern schnell auch aus den Gedanken der handelnden Personen und der Zuschauer verbannt. Nach ihrem Tod geht es dem griechischen Dramaturgen nur noch um das Schicksal des Hippolytos, welcher zum Spielball zweier Göttinnen (Aphrodite und Artemis) geworden ist. Phädra, nicht weniger Spielball als er, gerät dabei völlig in Vergessenheit.

Ort und Epoche: Auch der Ort und die Epoche, in denen Marbach die Handlung ansiedelt, entsprechen dem griechischen Vorbild. Ebenso wie bei Euripides und Racine und später wieder bei Lipiner befinden wir uns im Trözen der klassischen Antike¹⁰⁶.

Personen: Ein Blick auf die handelnden Personen zeigt jedoch die ersten wichtigen Unterschiede zur griechischen Vorlage: die Göttinnen Aphrodite und Artemis fehlen ebenso wie die beiden euripideischen Chöre, der Diener des Hippolyt und der Bote. Schon Seneca hatte auf das szenisches Erscheinen der Göttinnen verzichtet, und sein Chor kretischer Frauen ist kaum noch als dramatische Person aufzufassen. Bei Racine bleiben nicht nur die beiden rivalisierenden Göttinnen sondern auch der Chor der Bühne fern. Nur wenige Jahrzehnte nach Marbach werden allerdings Conrad (Tragödie) und Lipiner die Götter wieder aktiv am Geschehen auf der Bühne teilhaben lassen¹⁰⁷ und ihre Tragödien mit chorischen Einlagen ausschmücken¹⁰⁸.

Die Amme, namenlos bei Euripides und Seneca, Ænone bei Racine, heißt bei Marbach Philine. Gegenüber ihrer griechischen Vorgängerin wird sie auch nicht nur einen Namen sondern auch mehr Präsenz auf der Bühne bekommen.

¹⁰⁶ Seneca hatte die Handlung in das bedeutendere und bekanntere Athen verlegt.

¹⁰⁷ In Conrads Tragödie betritt Dionysos am Ende des 2. Aktes die Bühne, um die verlassene Ariadne in seine Arme zu schließen. Die Göttinnen Lipiners hingegen halten sich scheu verborgen, so dass man nur ihre Stimmen hört, während sie mit Phädra (Aphrodite: I 8) und Hippolyt (Artemis: III 10) sprechen.

¹⁰⁸ Diese chorischen Einlagen in den Tragödien von Conrad und Lipiner haben jedoch nichts mehr mit dem Chor bei Euripides gemein. Conrad benutzt den Chor, um dem Geschehen einen festlichen Charakter zu verleihen: singende und tanzende Bacchanten begleiten den Gott Dionysos (III 5), ein Priester und junges Volk preisen Aphrodite zu Hippolyts und Aricias Hochzeit (V 1). In Lipiners Werk treten ein Chor der Eroten (I 7) und ein Chor der Nymphen (III 8) auf, welche den Macht- und Einflussbereich ihrer jeweiligen Göttinnen (Aphrodite und Artemis) besingen und deren Nahen ankündigen.

In der euripideischen Tragödie handeln und sprechen die einzelnen Personen voneinander getrennt, und die einzige Beziehung ist die der Phädra mit ihrer Amme. Marbach hat nun auch seinem Hippolyt einen Begleiter an die Seite gestellt: Antiphos. Dieser übernimmt nicht nur die Rolle des Dieners, sondern auch die des Boten und tritt schließlich sogar an die Stelle der Göttin Artemis. Schon Racine hatte den namenlosen Diener und Boten des Euripides in den Erzieher Théramène verwandelt. Das in der Beziehung zwischen Hippolyt und Antiphos angedeutete Motiv der homosexuellen Liebe ist wohl Marbachs umfassender Kenntnis vom Leben eines griechischen Jünglings zuzuschreiben¹⁰⁹.

Regieanweisungen: Auch die Regieanweisungen, mit welchen Marbach seinen *Hippolyt* versieht, waren dem klassischen Theater fremd, so dass die entsprechenden Informationen im Text selber untergebracht werden mussten. Während Racine und Marbach sich noch hauptsächlich auf Auf- und Abgänge, sowie wichtige Bewegungen beschränken, werden sich in den deutlich längeren Anweisungen Conrads (Tragödie) und Lipiners auch wichtige Informationen zum Bühnenbild, Mimik und Gestik, ja sogar zum Gefühlsleben der dramatischen Personen finden.

Versmaß: Das Drama ist in ungereimten Blankversen geschrieben, was eine deutliche Vereinfachung gegenüber der Versvielfalt des griechischen Textes darstellt. Seit Lessings Tragödie *Nathan der Weise* (1779) hatte der aus dem englischen übernommene Blankvers den alten Alexandriner praktisch aus dem deutschen Drama verdrängt, da er sich – reim- und zäsurlos, flexibel und prosanah – besonders gut den Bedürfnissen des Theaters anpasste und den Anschein von Natürlichkeit vermittelte¹¹⁰.

Akte: Marbach teilt die euripideische Handlung in fünf Akte auf, welches zu seiner Zeit die häufigste und üblichste Form der Tragödie war. Die Gliederung in fünf Akte beruht auf der Struktur der antiken Dramen, wenngleich diese noch keine explizite Untergliederung aufwiesen.

Lektüre und/oder Aufführung: Obwohl Marbach seinen *Hippolyt* zweifellos für die theatralische Aufführung geschrieben hat, konnte ich nicht in Erfahrung bringen, ob das Stück je aufgeführt worden ist. Ich möchte aber anmerken, dass sich im Laufe des 19. Jahrhundert sowohl die Zahl der Theaterraufführungen als auch die der Leser (und Leserinnen!) und der gedruckten Bücher rasant und bedeutend vermehrten.

¹⁰⁹ Bei Conrad hat die Verwendung dieses Motives, welches in der Beziehung von Theseus und Pirithous auftaucht, wohl eher persönliche Gründe. Cf. Emberger 2008, 345.

¹¹⁰ Cf. B. Moennighoff, *Metrik*, Stuttgart, Reclam, 2004, 57 f.

2. Struktur und Inhalt

Abgesehen von dem kurzen Vorwort übernimmt Marbach den Handlungsrahmen der euripideischen Tragödie, so dass auch sein Stück mit der Abwesenheit des Theseus und der Krankheit Phädras beginnt und mit dem Tod des Hippolyt endet. Auch der Verlauf der Geschehnisse folgt in groben Zügen der griechischen Vorlage; es lassen sich lediglich eine andere Szenenaufteilung und eingeschobene Szenen erkennen.

Nichts hat das Vorwort, welches Marbach seiner Tragödie voranstellt, mit dem griechischen Aphrodite-Prolog (1-57) gemein. Die Göttin nimmt die ganze Handlung des Dramas vorweg, erklärt ausführlich, wann was passieren wird und warum. Marbach hingegen will dem Zuschauer oder Leser zunächst einige Informationen aus dem Leben von Theseus geben, welches er Plutarch (*Thes.* 6-27) und Pseudo-Apollodor (*epit.* I 1-16) nachfolgend kurz umreißt¹¹¹. Wir dürfen annehmen, dass der Athener des 5. Jhs. v. Chr. mehr oder weniger mit der Sage von Theseus vertraut war. Und auch von Phädra und Hippolyt hatte man, spätestens nach dem Skandal des ersten *Hippolytos* des Euripides und der *Phaidra* des Sophokles, schon mal gehört. Euripides enthüllte also nichts Neues, wenn er zu Beginn seiner Tragödie den Zuschauern die ohnehin schon bekannten Begebenheiten ins Gedächtnis rief. So erreichte er, dass ihr Hauptaugenmerk sich nicht mehr gespannt darauf richtete, was genau passieren würde, sondern auf das wie und warum der Geschehnisse. Viele von Marbachs Lesern und Zuschauern hingegen kannten weder die Geschichte von Phädra noch wussten sie, wer Phädra, Hippolyt oder Theseus überhaupt waren. Marbach tat also gut daran, ihnen die drei Hauptpersonen kurz vorzustellen¹¹². Ein exponierender Prolog wie der der Aphrodite hätte zudem nicht wenig Empörung verursacht, da seine Zeitgenossen gespannt miterleben wollten, wie sich die Handlung entwickelte und welches Ende sie wohl

¹¹¹ Marbach erwähnt hier die ersten Heldentaten des Theseus (Überwindung und Ermordung von Räufern und Ungeheuern), sozial-politische Reformen in Athen, Bezwingung des Minotaurus mithilfe von Ariadna, welche kurz danach verlassen (und dann von Bacchus umworben) wurde, Amazonenkrieg, Verbindung mit Antiope und Geburt seines Sohnes (Hippolyt). Diese Geschehnisse aus der Vorgeschichte des Helden werden in den Nachdichtungen des Phädramythos generell nur kurz erwähnt (für die genauen Stellen- und Inhaltsangaben in Euripides, Ovid, Seneca und Racine, cf. Note 63 im Kapitel V der vorliegenden Arbeit). Ausführlicher behandelt und dargestellt werden sie allerdings von Conrad in seiner Tragödie *Phädra* (Akt I: Ariadne und Phädra fliehen mit den Athenern von Kreta; Akt II: Ariadne wird von Theseus verlassen, welcher mit Phädra weitersegelt). Ceiss' noch unabgeschlossene Kreta-Trilogie enthält sowohl die Ermordung des Minotaurus (*Minotaurus Automat*, 1991) als auch die Geschehnisse auf Naxos (*Naxos Prozessor*, 2002). Im letzten Teil (voraussichtlicher Titel: *Muschi Moters Orbit Orkus. Eine fatale Farce*, zu erwarten ab 2012) wird er den Phädramythos nachdichten.

¹¹² Conrad widmet der Vorgeschichte die beiden ersten Akte seiner Tragödie *Phädra*. Dabei geht es ihm vor allem darum, die handelnden Charaktere vorzustellen und die Gründe für Phädras Liebe aufzuzeigen.

nehmen würde. Ob sie dabei auch noch Augen und Ohren hatten für die inneren Gründe der Geschehnisse – Marbachs Hauptanliegen, wie noch zu zeigen sein wird – bleibt fraglich.

Die zweite euripideische Prologhälfte, die Unterredung zwischen Hippolyt und seinem Diener (88-120), stellt die Grundlage für den ersten Auftritt bei Marbach dar. Allerdings entspricht diese Expositionsszene der euripideischen Vorlage nur noch in wenigen Zügen. Bei Euripides beschränkt sich ihr Gespräch auf das gestörte Verhältnis des Hippolytos zu Aphrodite und seine Verehrung für Artemis, bei Marbach erfahren wir hier auch schon von der Abwesenheit des Theseus und der Krankheit Phädras¹¹³. Diese wurde im griechischen Text vom Chor in der Parodos (121-175) besungen.

Viele der Veränderungen, die Marbach am griechischen Drama vornimmt, sind in ähnlicher oder gleicher Form in der *Phèdre* Racines zu erkennen¹¹⁴. Auch die französische Tragödie beginnt mit der Unterredung zwischen Hippolyte und seinem Erzieher Théramène, während der schon eine Vielzahl wichtiger Aspekte (Abwesenheit Thésées; Phèdres Krankheit, Hippolytes Liebe zu Aricie) zur Sprache kommen (I 1). In beiden Dramen verkündet der Jüngling nun seinen Entschluss, abzureisen, nicht nur, um seinen verschollenen Vater zu suchen und sich endlich in eigenen Abenteuern als würdiger Sohn des tapferen Heroen zu beweisen¹¹⁵, sondern auch – und vor allem – um vor Aricie bzw. Phèdre zu fliehen.

Die erste Episode des griechischen Dramas spiegelt sich inhaltlich und formal in I 2 bei Marbach wieder. In der Unterredung zwischen der kränkelnden Phädra und ihrer besorgten Amme finden sich lange Passagen, die dem griechischen Text direkt nachempfunden sind oder diesen sogar zu übersetzen scheinen. Dennoch hat Marbach sich bemüht, auch hier Eigenes hinzuzufügen. Schon Wiese wies auf die Passage hin, in der Phädra ihre Jagdträume schildert¹¹⁶. Leser und Zuschauer glauben fast, mit ihr durch

¹¹³ Auch der Grund, warum Hippolyt sich nicht für Aphrodite interessiert, ist ein völlig neuer: Hippolyt ist nicht mehr der stolze, keusche Jüngling, der der Göttin mit Verachtung begegnet, sondern er glaubt vielmehr, dass sie es war, die sich von ihm abgewendet hat: „*Vom Sohn der Amazone hat sie schon/ Als er geboren ward sich abgewendet./ Sie wird mir nimmer lächeln!*“. Resigniert ruft er aus „*Sei es drum!*“ und vertraut auf seine geliebte Jagdgöttin: „*Artemis schützt mich!*“ (I 1).

¹¹⁴ Auf einige Parallelen ist bereits hingewiesen worden: Auch bei Racine fehlen die Göttinnen und der Chor, dafür bekommt die Amme einen Namen, und Hippolyte wird von seinem Erzieher Théramène begleitet, der die Funktionen des Dieners und des Boten übernimmt. Ebenso wie Marbach sah sich auch Racine zu kurzen Regieanweisungen gezwungen.

¹¹⁵ Ähnliche Überlegungen und Bestrebungen veranlassen Theseus in Plutarch *Thes.* 7 dazu, den beschwerlicheren und gefährlicheren Landweg von Trözen nach Athen zu wählen.

¹¹⁶ Wiese 1923, 52 f.: „Noch gegenständlicher werden die Bilder von Phädras kranker, überreizter Phantasie vorgestellt, noch atemloser, fieberhafter ist ihre Rede“. Die entsprechende Passage in Euripides (vv. 215-222) wird hier von Marbach bedeutend erweitert und ausgeschmückt. Cf. *πέμπετέ μ' ἐς ὄρος*.

den Wald zu hetzen und ihren Speer zischen zu hören, wenn sie spricht: „*Laßt mich! Hinaus! Hinaus in Berg und Wald! Ha wie die Bracken schnobbern – wie sie feurig/ Mit gierigen Blicken nach der Fährte suchen./ Horch, horch die Meute! Hussa, hei, der Hirsch! Schnell wie der Wind voraus – und doch – und doch – /Hetzt doch die Hunde! – – Ha, nun stellt er sich! Gebt mir den Speer! Wo ist er, gebt ihn her! Wie mir im Wind die goldnen Locken flattern! Ich schwing’ den scharfen Speer, er zittert, fliegt/ Vorbei am Haupt – in’s Herz*“. Die Szene I 2 gibt nur den ersten Teil der ersten euripideischen Episode (176-430) wieder. Mit dem Entsetzen der Amme und dem Todesentschluss Phädras schließt der erste Akt.

Das Ende der ersten euripideischen Episode (431-524) bildet das Vorbild für II 2, jedoch finden sich hier deutlich weniger direkte Anlehnungen als in I 2. Durch die Aufspaltung der euripideischen Episode und den Einschub von Phädras Selbstmordversuch in II 1 wollte Marbach den Meinungswechsel der Amme besser motivieren und erklären. Schwingt ihre Haltung im griechischen Drama ins Gegenteil um, kaum dass Phädra den Tod erwähnt hat, so hat Philine nun doch etwas Zeit zum Nachdenken gehabt. Desweiteren ist es für sie wohl deutlich beeindruckender, Phädra mit dem Dolch in der Hand zu sehen, als von ihrer Todessehnsucht nur in Worten zu erfahren¹¹⁷. Marbach musste hierzu allerdings in Kauf nehmen, dass die besorgte Amme reichlich leichtsinnig handelte, als sie ihre verstörte Nährtöchter alleine zurückließ. Ebenso wie ihre griechische Schwester beteuert Philine nun, dass die Liebe etwas ganz natürliches sei, der sowohl Menschen wie Götter gehorchen müssen. Neu sind ihre Argumente, dass Theseus Phädra ohnehin schon lange verlassen habe¹¹⁸, und dass Hippolyt die Gefühle seiner Stiefmutter erwidern würde. Mit dem Vorsatz, mit dem Jüngling zu reden, verlässt sie die Bühne.

Auch Racine teilt die erste euripideische Episode in zwei Szenen auf (I 3 und I 5) und dichtet sie, vor allem den ersten Teil, sehr eng dem griechischen Vorbild nach.

εἴμι πρὸς ὕλαν/ καὶ παρὰ πέυκας, ἦνα θηροφόνοι/ στείβουσι κόνες/ βαλιάξ ἑλάφοις ἐγχιριπτόμενοι./ πρὸς θεῶν· ἔραμαι κυσὶ θανάζαι/ καὶ παρὰ χαιταν ζανθῶν ῥῆμαι/ Θεσσαλὸν ὄρπακ', ἐπίλογχον ἔχουσ'/ ἐν χειρὶ βέλος (“*Laßt ins Gebirg mich! Nur fort in den Wald, ins Fichtengehölz, wo die Meute dem Wild nachstetzet zum Mord! Bei Gott, welche Lust, Doggen zu hetzen, scheckigem Damhirsch nachsetzen im Lauf und den Thessalerspeer neben dem Haupthaar wegschleudern mit Kraft, eine spitziige Lanz in der anderen Hand!*”; deutsch von J. A. Hartung)

¹¹⁷ Marbachs Vorbild war hier wohl erneut Racine, dessen Phèdre nach ihrem erfolglosen Liebesgeständnis versucht, sich mit Hippolytes Schwert zu erdolchen, dabei aber von Cénone zurückgehalten wird (II 5). Cf. auch Seneca *Phaedr.* 707-709: Hippolytus will Phaedra nach deren Geständnis erdolchen.

¹¹⁸ In III 1 fügt Philine noch hinzu, dass Theseus wahrscheinlich schon tot ist. Mit diesem Argument versucht sie auch in V 3, ihr Vorgehen zu entschuldigen.

Zwischen beiden Auftritten (I 4) wird der Tod Thésées verkündet. Cœnone sieht daraufhin Phèdres Liebe nicht nur nicht mehr als verwerflich an, sondern glaubt sogar, in ihr gewisse Vorteile für ihre Herrin und deren Sohn entdeckt zu haben. Beide modernen Dichter haben also auf unterschiedliche Weise versucht, den plötzlichen Wandel in der Haltung der Amme besser zu begründen.

Während der euripideische Chor im Anschluss sein erstes Stasimon singt (525-564), schreitet die Amme sofort daran, Hippolytos von der Liebe Phädras zu informieren. In der zweiten Episode wohnen Phädra und der Chor bereits dem Ende dieser Unterredung bei (565-600). Marbach schaltet hier eine Serie von Auftritten ein (II 3-III 6), die zu dem von ihm angestrebten Gesamtverständnis des Stückes beitragen. Die Auftritte II 3 und 4 sollen die Selbstbeherrschung, Größe und Stärke Phädras zum Ausdruck bringen. Sie wäre nicht nur entschlossen genug, sich nun trotz der ermutigenden Worte der Amme doch das Leben zu nehmen (II 3), sondern schafft es sogar, ihre auffallenden Gefühle vor dem forschenden Hippolyt zu verbergen (II 4).

In II 5 bekommen wir nun Gewissheit über etwas, was bereits in I 1 angeklungen ist: Hippolyt liebt seine Stiefmutter, in der er ein göttliches Wesen erkannt zu haben glaubt: *„Phädra, kein Mensch bist du,/ Du bist ein Gott vor dem ich betend kniee!/ Ich wagt' es dich zu prüfen, ich! Wie klein/ Steh ich nun neben dir – o warum gibt's/ Eine Phädra, und nur diese! Fort,/ Entsetzliche Gedanken! Fort, hinaus/ Muß ich, hinaus – mir selber zu entfliehn“*.

Die Szenen III 1 und III 5 spielen eine wichtige Rolle für die Auflösung des Konfliktes. Antiphos muss wissen, dass Philine mit Hippolyt sprechen wird, und er muss auch sehen, in welche emotionale Verwirrung diese Unterredung seinen Freund versetzt hat. Nur so kann er später zu der Schlussfolgerung gelangen, dass Philine hinter der ganzen Geschichte stecken muss. In V 3 erläutert Antiphos: *„Seit jener Stunde/ Wo du mit Hippolyt allein gesprochen/ Erhub sich die Verwirrung, all der Jammer/ Der uns noch sämtlich zu vernichten droht./ Du weißt allein nur alles; du verbirgst/ Die Wahrheit die uns fehlt – enthülle sie!“*.

Sehr interessant und aufschlussreich ist auch die Szene III 2, in der Philine die Gründe nennt, warum sie mit Hippolyt sprechen wird. Ihr Flehen an Aphrodite folgt wahrscheinlich Seneca vv. 406-423: die Amme bitte Artemis um Beistand, bevor sie mit Hippolyt sprechen wird. Ebenso wie bei Euripides handelt sie vor allem aus ihrer

großen Liebe zu Phädra und ihrem Streben, diese zu retten¹¹⁹. Desweiteren glaubt die deutsche Amme, in Hippolyt eine Gegenliebe erkannt zu haben¹²⁰ und wünscht, die beiden Liebenden glücklich zu machen. Und schließlich verspürt Philine auch das Verlangen, Theseus zu strafen, welcher jetzt schon die zweite ihrer geliebten Nährtöchter verlassen hat, um anderen Liebschaften zu frönen (III 2)¹²¹.

Was in der folgenden Szene (III 3) geschieht, fand im griechischen Vorbild hinter den Kulissen statt, während der Chor sein erstes Stasimon sang: Philine berichtet Hippolyt von Phädras Liebe und fordert ihn zur Gegenliebe auf. Die Anschlusszene (III 4), in welcher Hippolyt zwischen seiner verehrenden Liebe zu Phädra und seiner Enttäuschung und seinem Zorn hin- und hergerissen ist, bereitet seinen Wutausbruch in III 7 vor. Zur selben Zeit muss Phädra entsetzt von dem eigenmächtigen Vorgehen ihrer Amme erfahren (III 6). Damit kein Zweifel an ihre Unschuld besteht, weist sie Philine mit scharfen Worten zurecht, noch ehe sie die Reaktion ihres Geliebten kennt.

Somit hat Marbach die Gefühle und die Reaktionen der handelnden Personen (Phädra, Hippolyt und Philine) wesentlich genauer beschrieben, bevor er in III 7 den griechischen Text wieder aufnimmt. Der Anfang der Szene ist noch sein eigenes Werk: Hippolyt sucht Phädra, um ihr seine Verachtung auszusprechen: „... *Heuchlerin,/ verbuhlte, feile Ehebrecherin,/ Geh hin, verzweifle, ich – verachte dich*“. Die folgende Schimpfrede auf das weibliche Geschlecht hingegen entspricht bis auf geringe Änderungen treu dem griechischen Vorbild (616-668). Ebenso wie bei Euripides (682-709) bricht Phädra hierauf mit ihrer Amme. Hatte sie sich bei Euripides auf Vorwürfe, Beschuldigungen und Verfluchungen beschränkt, droht die deutsche Phädra sogar, Philine zu erdolchen.

III 8 gibt das Ende der 2. Episode (711-731: Phädras letzter Dialog mit dem Chor), das 2. Stasimon (732-775: Phädras Selbstmord) und den Beginn der 3. Episode (776-789: Phädras Leiche) bei Euripides wieder. Phädra beklagt ihr Leid, schreibt einige Zeilen an Theseus und „*erhebt den Dolch indem der Vorhang sinkt*“ (Abgang).

Die folgenden zwei Szenen sind eng an die dritte euripideische Episode (790-1101) angelehnt. In tiefster Trauer steht Theseus an der Bahre seiner Gattin und liest entsetzt ihre letzten Zeilen (IV 1). Es folgt eine lange Unterredung zwischen Vater und

¹¹⁹ Die Rettung Phädras wird auch ihr Hauptargument bei ihrer Verteidigung vor Phädra (III 6) und vor Theseus (V 3) sein.

¹²⁰ Philine vermutet, dass Hippolyt die Liebe Phädras erwidert in II 2, III 3, III 6 und V 3.

¹²¹ Marbach stellt somit eine direkte Verbindung zwischen dem Ariadne- und dem Phädramythos her. Eine besonders enge Verknüpfung der Schicksale der beiden Schwestern findet sich in Conrads Tragödie *Phädra* und in der Kreta-Trilogie von Ceiss.

Sohn, in der sich Marbach an den entscheidenden Stellen eng an Euripides anschließt. Ganz wie bei diesem ist Hippolyt durch einen Schwur zum Schweigen verpflichtet, so dass er zu seiner Verteidigung lediglich sein Desinteresse am weiblichen Geschlecht anführt. Doch gleichzeitig sinnt er über seine Liebe zu Phädra nach und versucht, seine Gefühle zu deuten. Wie auch schon der griechische zögert der deutsche Theseus nicht, seinen eigenen Sohn zu verbannen und dessen Bestrafung von Poseidon zu erleiden. Als er am Ende der Szene Anstalten macht, seinen Sohn eigenhändig umzubringen, führt er eine Idee aus, die schon der griechische Hippolytos angesprochen hatte (1041-1044)¹²².

In rascher Flucht verlässt der Jüngling die Bühne, um sich auf seine letzte Fahrt zu begeben. Er erleidet seinen tödlichen Unfall, während der euripideische Chor in seinem dritten Stasimon (1102-1152) das Schicksal des Helden besingt, bzw. Marbachs Theseus sein eigenes Schicksal beklagt und die Bestattung Phädras organisiert (V 1). Unser Autor nutzt die Zeit zwischen Hippolyts Abgang und der Kunde von dessen Unfall, um zunächst noch Theseus' Charakter genauer zu beschreiben. Dieser ist weit mehr um seinen eigenen Ruf als um seinen Sohn besorgt, dessen Schicksals er mit keiner Silbe mehr gedenkt. Auch das prunkvolle Begräbnis, das er für die Königin plant, kann man wohl weniger als einen letzten Liebesbeweis als einen erneuten Versuch deuten, sich in Szene zu setzen und von den Geschehnissen abzulenken.

Hier sei noch angemerkt, dass Racine an dieser Stelle, d. h. zwischen der Verfluchung Hippolytes und der Nachricht von dessen Tod, eine Vielzahl von Auftritten und Motiven eingeschaltet hat, welche zu einer besseren Begründung der Handlung und einer feineren Charakterisierung der Personen beitragen: Thésées Zweifel, Aricies Liebe, Phèdres Eifersucht, Œnones Selbstmord (IV 3-V 5).

Formal sind die vierte euripideische Episode (1153-1267) und der Dialog zwischen Antiphos und Theseus (V 2) sehr ähnlich. Der Unglücksbote beteuert zunächst Hippolyts Unschuld, während Theseus sich noch über dessen Untergang freut, dann schildert er in ähnlicher Länge (Euripides: 81, Marbach: 74 Verse) die schrecklichen Ereignisse und kündigt die Ankunft des sterbenden Hippolyts an. Inhaltlich fällt aber ein bedeutender Unterschied auf: Marbach hat das Wunderbare, die Erscheinung des Stieres, getilgt und für den Unfall des Jünglings natürliche Gründe gefunden. Bezeichnend ist auch, dass die Nachricht nicht mehr von einem anonymen Boten, sondern von seinem liebsten Freund vorgetragen wird. Bei Racine wird diese

¹²² 65 Jahre später wird Hippolyt dann auch wirklich von seinem Vater ermordet: Limbach, *Phädra* (1911), V 6. Auch in Kanes Tragödie *Phaedra's Love* (1996) tötet Theseus selbst seinen Sohn (8. Szene).

Nachricht von seinem Erzieher Théràmène überbracht (V 6), in der Tragödie Conrads von seiner Geliebten Aricia (V 1) und im Melodrama sogar von Theseus selbst (I 4).

Im griechischen Drama singt der Chor hierauf sein letztes Stasimon (1268-1281), bevor die *dea ex machina* (Artemis) erscheint und Theseus die Wahrheit aufdeckt (1282-1341). Die Szene, in welcher Antiphos Philine in Verdacht hat und diese Theseus die volle Wahrheit enthüllt (V 3), nimmt also bereits Teile der griechischen Exodos auf. In der Schlusszene (V 4) finden sich wieder einige direkte Anlehnungen an Euripides (1342-1466), so die lange Schmerzensrede des Hippolytos (Eurip. *Hipp.* 1347-1394). Bei Marbach übernimmt Antiphos die Rolle der Artemis. Er deckt dem Jüngling die wahren Begebenheiten auf und versucht liebevoll, ihn zu trösten. Der deutsche Hippolyt söhnt sich nicht nur mit seinem Vater aus, sondern er erkennt auch seine eigene Schuld und die Reinheit Phädras. Und schließlich muss er sich nicht mehr mit der Aussicht begnügen, von den trözenischen Jungfrauen mit einem Haaropfer geehrt zu werden, sondern darf hoffnungsvoll in die Arme seiner Geliebten enteilen: „*Du bist du selbst, – die hohe, reine wieder,/ Die Göttin der ich gern als Opfer falle: – / Ja, wisse, Vater, ja ich liebte Phädra,/ Wie ich die Götter liebe, liebte ich sie! / [...] Gib mir die Hand, mein Vater, und die Götter,/ Sie mögen dich in Phädras Kindern noch/ Was du verloren wiederfinden lassen./ Vorüber ist der Schmerz, des Todes Fittig/ Umfächelt kühlend meine heiße Stirn:/ Es öffnen sich des Hades weite Pforten, – / Entgegen – kommt mir – Phädra – und sie winkt. – / Mein Antiphos, was weinst du? – Überwunden/ Hab ich den schwersten Kampf, – verhülle nun/ Das Antlitz“.*

3. Motivationen und Erklärungen

Während die Handlung in Marbachs *Hippolyt* noch eng dem euripideischen Vorbild folgt, haben die Motivationen und Erklärungen für deren Verlauf nur noch wenig mit dem griechischen Drama gemein. Im vorigen Abschnitt wurde bereits deutlich, dass Marbach die Haltung Hippolyts zu Aphrodite neu erklärt, und dass er Philine neue Argumente für ihre Vorgehensweise gibt.

Bei den Motivationen für Phädras Liebe, Hippolyts Zurückweisung, Phädras Verleumdung und Selbstmord und Hippolyts Unfall weicht unser Autor schließlich stark von Euripides ab. Wie im Anschluss zu zeigen sein wird, hat sich Marbach um die völlige Ausschaltung des göttlichen Eingreifens bemüht, um dann die gesamte Handlung im menschlich-rationalen Bereich zu begründen. Somit ergibt sich der Verlauf der Tragödie aus den gegenseitigen Gefühlen, Gedanken, Worten und Taten der

handelnden Personen. Dies wird vor allem durch eine engere Verknüpfung von Phädra und Hippolyt erreicht, welche bei Euripides niemals direkt miteinander sprachen und auch völlig unabhängig voneinander handelten und fühlten, den Göttinnen folgend, die sie gleich Marionetten führten.

Phädras Liebe: Der Verweis auf die unglücklichen Liebschaften ihrer Familie, welche im Vorwort, in den Wehklagen Phädras (I 2) und in den Rachedgedanken Philines (III 2) zur Sprache kommen, ist ebenso vage wie die Andeutung dieses Motives bei Euripides (337-339, 341)¹²³. In der griechischen Tragödie hat dieses Motiv zudem kein Gewicht, da der Hass der Göttin sich ja nicht gegen Phädra sondern gegen Hippolyt wendet (21 f., 1400-1402). Das Einwirken der Liebesgöttin passt aber auch nicht so recht in das Drama Marbachs, welcher doch bemüht ist, die ganze Handlung auf menschlicher Ebene zu erklären. Phädra selber ist es, welche diese natürliche Erklärung für ihre Gefühle liefert, als sie Hippolyt mit folgenden Worten beschreibt: „ein Musterbild des Mannes,/ Theseus verklärtes Ebenbild,/ Voll edler Würde, freundlich ernster Hoheit,/ Mit jugendlicher Anmut sich bewegend“ (I 2). Wir müssen also eine große äußere Ähnlichkeit zwischen Vater und Sohn annehmen. In diesem Sinne sind wohl auch die Worte Hippolyts zu Beginn des Stückes zu deuten: „Sie banget um Theseus wie ich, mein Anblick/ Erinnert sie an ihn den sie verlor“ (I 1). Der Stiefsohn musste Phädra also trotz – oder gerade wegen – ihrer großen Liebe zu Theseus notgedrungen attraktiver erscheinen¹²⁴.

Zwanzig Jahre nach dem *Hippolyt* von Marbach schreibt Conrad sein Melodrama *Phädra*. Hier sieht Hippolyt seinem Vater so ähnlich, dass die bangende Phädra ihn für den vermissten Theseus hält, welcher nun in verjüngter Gestalt aus dem Hades zurückgekehrt ist. Schon Seneca und Ovid hatten versucht, Phädras Leidenschaft auf rationaler Ebene zu motivieren. In den römischen Versionen müssen wir die Gründe für ihre Liebe in Theseus Verhalten und in Phädras sozialer Isolation suchen¹²⁵. Von ihrem Mann verlassen und betrogen, eingesperrt hinter dicken Palastmauern, stellt Hippolytus ihre einzige Gesellschaft und Stütze dar, und in Phädras Herzen wächst,

¹²³ Die unglücklichen Liebschaften von Phädras Familie beruhen auf dem Hass der Liebesgöttin gegen alle weiblichen Nachfahren des Sonnengottes. Dieser hatte Aphrodites Liebesverhältnis mit dem Kriegsgott Ares vor ihrem Ehemann Hephaistos aufgedeckt und somit die öffentliche Bloßstellung der Liebenden bewirkt (cf. Hom. *Od.* VIII 266-366). Cf. auch Tschiedel 1969, 119-123.

¹²⁴ Eine extreme äußere Ähnlichkeit von Hippolyt und Theseus findet sich auch bei Seneca, Racine (I 3, II 5) und Schwab (in beiden sieht Phädra in ihrem Stiefsohn das verklärte und verjüngte Ebenbild ihres Gatten). Anders als Racine und Schwab verweist Marbach allerdings nicht ausdrücklich auf den Altersunterschied zwischen Vater und Sohn.

¹²⁵ Emberger 2009 b, 83-88.

ebenso wie hier bei Marbach, diese freundschaftliche Vertrautheit zu Liebe heran. Auch Seneca (645-662) spricht von einer großen Ähnlichkeit zwischen Vater und Sohn, welche aber nicht als Hauptmotiv für Phädras Gefühle gelten kann. Schließlich ist es sogar ein bisschen verwunderlich, dass sie sich gerade in die Person verliebt, deren Anblick sie stets an ihren nun so verhassten Feind erinnern muss.

Hippolyts Zurückweisung: Marbachs Philine betont wiederholt ihre Vermutung, dass auch Hippolyt Phädra liebt. Da er dies – anders als im griechischen Original – ja auch wirklich tut, muss Marbach die Zurückweisung des Jünglings neu motivieren. Dies erreicht er durch die Beteuerung Philines, dass sie auf Befehl Phädras zu ihm gekommen sei: „*Ja reden will ich, reden! Alles sagen! / 'S ist meine Pflicht – sie selbst hat mir's befohlen*“ (III 3). Sollte es Hippolyt doch eigentlich von Glück erfüllen, dass die von ihm Angebetete seine Liebe erwidert, so nimmt er doch an ihrer scheinbar feigen Vorgehensweise Anstoß. Schnell verwandeln sich seine Enttäuschung und Schmerz in Abscheu und Zorn¹²⁶: „*So ist es wahr – die schöne holde Phädra, / Die tugendstolze hehre Königin, / Sie, mehr als Göttin, reiner, heiliger: / Ist eben auch nichts weiter als – ein Weib – / Ein geiles üppiges Ding das angefüllt / Vom Schmutz der Sünde sich zum Menschen lügt*“ (III 4).

Die Gegenliebe des Jünglings: Es ist also die große Verehrung, die Hippolyt für Phädra empfindet, die seine harten Worte gegen sie begründet. In den klassischen Dramen und bei Racine ist Hippolyt immun gegen die Gefühle seiner Stiefmutter. Dies ergibt sich zum einen durch seinen Respekt gegenüber Theseus (Euripides, Seneca, Racine), zum anderen – und vor allem – aus seiner Verehrung für Artemis (Euripides), bzw. Aricie (Racine). Die Gegenliebe, welche Hippolyt für seine Stiefmutter empfindet, ist allen deutschen Dichtern des 19. Jahrhunderts gemein¹²⁷. In den dramatischen Versionen sträubt sich der Jüngling gegen diese Gefühle aus Respekt gegenüber seinem Vater (Marbach, Conrad/Tragödie, Lipiner) und aus Liebe zu Aricia (Conrad/Tragödie) oder Artemis (Lipiner), so dass er erst eine Versöhnung im Jenseits akzeptieren kann¹²⁸.

¹²⁶ Cf. Tschiedel 1969, 250: „gerade weil Hippolyt seine Stiefmutter heimlich liebt, trifft ihn die Eröffnung der Amme, die ihm Phädras Liebe anträgt, umso schmerzlicher. Befangen in dem falschen Glauben, die Amme habe so im Auftrag ihrer Herrin gehandelt, sieht er plötzlich sein Ideal zerstört, was ihn in Worte bitterer Enttäuschung ausbrechen läßt“.

¹²⁷ Zuvor hatte sich Hippolyt schon einmal im Frankreich des 17. Jahrhunderts in seine Stiefmutter verliebt: G. Gilbert, *Hypolite ou Le garçon insensible* (1646), versuchte aber aus Respekt gegenüber seinem Vater seine Gefühle zu beherrschen. Cf. Tschiedel 1969, 77; García Viñó 1983, 116-126. Dieses Motiv ist allen Versionen des 19. Jahrhunderts gemein und besteht auch noch in den ersten Prosa-Nachbildungen des 20. Jhs. fort (Hermann und Pape, beide 1915).

¹²⁸ In Conrads Melodram hält Hippolyt hingegen auch dann noch an seiner Liebe fest, als sein Vater ihn überreden will, von ihr abzulassen.

Besonders hervorheben möchte ich hier die Tragödie von Lipiner, in der der Ursprung und die Entwicklung von Hippolyts Gefühlen auf ähnliche Weise wie bei Marbach geschildert werden¹²⁹.

Phädras titanisches Wesen: In den deutschen Dramen des 19. Jahrhunderts wird die Gegenliebe Hippolyts durch die unwiderstehliche Anziehungskraft Phädras wachgerufen. Im Wesen seiner Stiefmutter verbinden sich die Anmut und Schönheit einer Göttin mit der Stärke und dem Unmut einer Titanin. Die Voraussetzungen hierfür lassen sich schon im griechischen Mythos finden, in welchem Phädra als Enkelin des Sonnengottes Helios vorgestellt wird. Auch ihr Name, welchen man als „die Strahlende“ interpretieren darf, und welcher zuweilen auch als Beiname der Aphrodite verstanden wird, deutet wohl auf ihren übernatürlichen Charakter hin¹³⁰.

Marbachs Hippolyt bewundert ihr „edles reines Herz“ und ihres „hohen Geistes Klarheit“ (I 1), ihre Tugend und ihre Schönheit (III 4). Vor allem aber sind es wohl ihre übermenschliche Seelengröße und Selbstbeherrschung, die seine Verehrung für sie wachrufen. Nachdem er sie selber auf die Probe gestellt hat, ruft er aus: „*Phädra, kein Mensch bist du / Du bist ein Gott vor dem ich betend kniee! / Ich wagt' es dich zu prüfen, ich! Wie klein / Steh ich nun neben dir*“ (II 5). Während die Phädra Marbachs noch ganz wie ein Mensch lebt, liebt und leidet, ist sie sich bei Conrad (Tragödie und Melodrama) und Lipiner ihrer überirdischen Eigenschaften voll bewusst und ringt verzweifelt um Aufnahme im Kreis der Götter und Titanen.

Phädras Haltung zu ihrer Liebe: Um die Verleumdung ihres geliebten Hippolyt richtig deuten zu können, ist es zunächst wichtig, Phädras Haltung zu ihrer Liebe zu analysieren. Marbach bleibt hier ganz im Fahrwasser des Euripides und Racines und stellt eine liebende Gattin und Mutter dar, die einzig um das Wohl ihrer Familie und den eigenen Ruf besorgt ist (I 2). Diese Phädras verurteilen ihre Gefühle aufs schärfste, haben vergebens versucht, sie zu verbergen, und sind nun bereit, dafür zu sterben. Bei Euripides würde sie Hippolytos ihre Liebe um nichts in der Welt verraten, bei Marbach

¹²⁹ Erst als er mit ansehen muss, wie Phädra ihm Gespräch mit ihm ihr Verlangen niederringt, offen von ihren Gefühlen zu reden, beginnt er, die von ihm hochgeachtete Frau zu lieben (I 4). Ihre Amme Berenike, unzufrieden mit dem Ausgang der Unterredung, enthüllt ihm nun Phädras Leidenschaft (II 2). Als der Jüngling noch verwirrt über das Gesagte nachsinnt, wird ihm dies von Phädra selber bestätigt, und erneut erliegt Hippolytos der Kraft ihrer Worte (II 3). Kurz darauf wird die Rückkehr Theseus' verkündet, und Hippolytos stößt die sich ihm zärtlich nähernde Phädra schroff zurück (II 4). Erst nach Phädras Tod, und als er sein eigenes Ende nahen sieht, erkennt Hippolyt die Reinheit seiner Angebeteten und wartet sehnsüchtig auf eine Wiedervereinigung im Jenseits (III 10). Zu den Parallelen zwischen Marbach und Lipiner cf. Wiese 1923, 91 f.; und Abschnitt VI.2.3. (El Hippolytos de Lipiner y otras versiones del mito de Fedra) der vorliegenden Arbeit.

¹³⁰ Cf. Herter 1940, 276; Tschiedel 1969, 198.

schaft sie es, dieser Versuchung zu widerstehen. Und so will Marbachs Phädra auch nichts von der Erwidern ihrer Gefühle wissen; ja sie hofft sogar, dass Hippolyt nicht dasselbe für sie empfinde wie sie für ihn: „*Nicht hat die reine Seele des Geliebten/ An meinem Laster teil!*“ (II 2); „*Und trüg' auch er mein Bild in seinem Herzen/ Wie ich das seine, käm' er liebend nun, – / Könnt' ich ihn lieben noch – nein – nein – verachten/ Müßt' ich den Frevler*“ (II 4). Die lateinischen und die späteren deutschen Phädras kämpfen hingegen um die Erfüllung ihrer Liebe, die sie als ihr gutes Recht (Seneca, Ovid, Conrad/Melodrama) oder als den perfekten Weg, dieser Welt zu entfliehen (Conrad/Tragödie, Lipiner), ansehen¹³¹.

Die Verleumdung: Nach der harten Zurückweisung durch ihren Geliebten ruft Phädra aus: „*Was ist die ganze Welt/ Die aufgerufen wider mich von ihm / Zum Zeugen seiner Tugend mich verhöhnt,/ Auf meinen Leichnam speit und ihn den Hunden/ Zur Atzung hinwirft? – Nichts! – Doch Hippolyt/ Verachtet mich!*“ (III 8). Der Phädra Marbachs ist es also relativ egal, ob die ganze Welt von ihrem sündhaften Verlangen erfährt oder nicht, was ihre Hauptsorge in Eurip. *Hipp.* 715-721 ist. Aber sie kann es nicht ertragen, von Hippolyt verachtet zu werden. Zum einen ist es für sie unvorstellbar, dass er mit solchem Ekel ihrer reinen Liebe begegnet, zum anderen machen Hippolyts schwere Beschuldigungen nun den so hart erkämpften Sieg über ihr Verlangen zunichte¹³². Mit ihrer Anklage will Phädra aber nicht nur den eigenen Schmerz befriedigen, indem sie Hippolyt ein ebenso großes Leid zufügt, sondern sie hofft vor allem, mit ihrem Brief seinen Tod zu verursachen, da sie nur noch auf ein Wiedersehen im Jenseits hoffen kann. So versteht es dann auch der sterbende Hippolyt und bittet seinen Vater: „*Theseus, nein zürne nimmer der Geschiednen,/ Daß sie nach meiner Hand im Tode faßte, [...] berief/ Sie mich in jenes Reich wo aller Wahn/ Von unsern Augen fällt, vor jenen Stuhl/ Auf dem die ewig wahren Richter thronen. – / Ich komme, Phädra, ja ich komme!*“ (V 5).

¹³¹ Auch wenn die Phädra Lipiners zunächst äußerlich ihren Gefühlen widerstehen will und scheu zurückweicht, als Hippolyt sich ihr zärtlich nähert, so hält sie doch innerlich an ihrer Liebe fest. Erst als Berenike Theseus Rückkehr verkündet, wirft sich Phädra verzweifelt in die Arme des Jünglings und versucht ihn zu küssen. Zu Phädra in Ovid und Seneca, cf. Emberger 2009 b. Zu Phädra in der Tragödie von Conrad, cf. Emberger 2008.

¹³² Cf. Wiese 1923, 59: „Nun kommt Hippolytos und nimmt ihr durch seine in beleidigendster Form ausgesprochenen Beschuldigungen eben dies mühsam Gerettete und macht sie zu dem, was sie um alles in der Welt nicht sein wollte: zur Buhlerin und Ehebrecherin“.

Es fällt auf, dass Marbachs Phädra bei ihrer Verleumdung wesentlich selbständiger und unabhängiger als ihre Vorgängerinnen¹³³ handelt. Auch wenn die Phädra von Euripides eine Reihe von Gründen für ihr Handeln anführt, müssen wir doch annehmen, dass sie einzig und allein den Wünschen Aphrodites folgt. Nur eine Anklage von Seiten Phädras – verbunden mit und bekräftigt durch ihren Freitod – kann in Theseus den nötigen Hass wecken, damit er den Tod seines geliebten Sohnes wünscht¹³⁴. Auch bei Seneca dürfen wir Phädra nicht für die geheuchelte Anklage verantwortlich machen. Hier wird ihr die Verleumdung durch die rasche Abfolge mehrerer unglücklicher und unerwarteter Umstände aufgedrängt¹³⁵. Bei Racine liegt ihre einzige Schuld darin, dass sie ihr eigenes Schicksal und das Hippolytes in die Hände ihrer Vertrauten Œnone legt, obwohl sie schon von deren Verleumdungsplänen gehört hatte (III 3)¹³⁶.

Phädras Selbstmord: Ebenso wie die Verleumdung folgt auch Phädras Selbstmord ihrem Wunsch nach Sühne und Versöhnung und nach einem ewigen Leben im Paradies. Auch bei Conrad nimmt sie sich das Leben, um ihrem Geliebten zu folgen¹³⁷. Das Entsetzen über die Ereignisse und die große Schuld, die sie sich selbst daran zuweist, welche noch bei Seneca und Racine die Hauptgründe für ihren Selbstmord waren, scheinen hier kaum noch eine Rolle zu spielen. Ich möchte aber anmerken, dass auch schon Senecas Phädra im Moment ihres Todes ausruft: *Non licuit animos iungere, at certe licet iunxisse fata* (1183 f.), was auf eine gewisse Vereinigung nach dem Tod hindeutet.

Hippolyts Unfall und Tod: Bei Euripides, Seneca, Racine und Conrad wird Hippolyt von einem Ungeheuer getötet, das aus dem Meer auftaucht und seine Pferde erschreckt. Gewöhnlicherweise geschieht dies auf Befehl des Gottes Poseidon¹³⁸,

¹³³ Conrad und Lipiner haben das Motiv der Verleumdung völlig eliminiert. In den beiden Werken von Conrad trifft Theseus seine Frau und seinen Sohn in verfänglichen Situationen an, bei Lipiner deutet er den Namen „Buhlerin“ falsch, mit welchem Hippolyt Phädra beschimpft hatte.

¹³⁴ Cf. Emberger 2009 b, 82 f.

¹³⁵ Diese Schlüsselmomente sind: die allzu schroffe Zurückweisung durch Hippolytus, die tückischen Vorbereitungen der Amme, die Rückkehr von Theseus und dessen Drohung, die Amme zu foltern. Ebenso unerwartet kommen dann noch die bedingungslose und vorschnelle Gutgläubigkeit des Theseus und seine extreme Reaktion hinzu. Cf. Emberger 2009 b, 85 f.

¹³⁶ Und diese denkt nur an das Heil ihrer Nährtochter, das Glück oder Unglück des Jünglings ist ihr dabei gleichgültig: „Doch ohne dieses Mittel der Verzweiflung/ Verlier' ich dich! [...] Ein Vater bleibt auch Vater noch im Strafen!/ Doch müßt' auch selbst das Blut der Unschuld fließen;/ Dein Ruf steht auf dem Spiel, es gilt die Ehre“ (III 3, deutsch von F. von Schiller).

¹³⁷ Bei Lipiner stürzt sie sich aus Verzweiflung und Schmerz über die verletzende Zurückweisung ihres Geliebten ins Meer (II 9); an eine Wiedervereinigung im Hades, zu welcher der sterbende Hippolytos sie dann ruft, hat sie dabei wohl noch nicht gedacht.

¹³⁸ In Conrads Melodrama ist nicht mehr von Poseidon die Rede.

welcher somit einem Wunsch des Theseus nachkommt¹³⁹. Obwohl Marbach die Anrufung Poseidons durch den Heroen beibehalten hat (IV 1), hat er für den Unfall eine natürliche Ursache gesucht. Ähnliches lässt sich zuvor schon bei Diodor (IV 62,1-62,4: Hippolyt ist unachtsam), Servius (*Aen.* VI, 445; VII 761 f.); Boccaccio (*de casibus* I, X, 22) und Sachs beobachten. Bei letzteren wird der Unfall von Seehunden verursacht, die sich beim Nahen des Gespanns ins Meer stürzen und somit die Pferde erschrecken. Auch Lipiner hat den Jüngling ohne jegliche göttliche Einwirkung sterben lassen: verstoßen und verbannt von seinem Vater begibt er sich ins feindliche Lager, um deren Anführer Menetheus zu töten. Nach geglückter Tat wird er von den Wachen verfolgt und stürzt einen Abhang hinab. Schwer verwundet schleppt er sich noch einmal auf die Bühne, wo er mit Phädras Urne in der Hand und ihrem Namen auf den Lippen stirbt¹⁴⁰.

Fehlen der Götter: Der vielleicht auffälligste Unterschied zwischen der euripideischen Vorlage und Marbachs Neudichtung ist das Fehlen der Götter. Diese werden zwar noch häufig von den handelnden Personen angerufen (I 1, I 2, II 2, III 2, IV 1, IV 2), jedoch treten sie nicht mehr als körperhafte Personen auf der Bühne auf, und auch inhaltlich hat unser Autor jeglichen göttlichen Einfluss (Artemis, Aphrodite und Poseidon) eliminiert. Er führt somit eine jahrtausendelange Entwicklung zu Ende, welche schon bei Ovid und Seneca (wenn nicht gar Euripides¹⁴¹) begonnen hatte, und welche in der deutschsprachigen Literatur auch schon bei Hans Sachs und Gustav Schwab zu beobachten ist.

Formal sind die beiden Göttinnen leicht zu ersetzen. Marbach streicht den Aphrodite-Prolog völlig weg, und teilt den Part der Artemis zwischen Philine und Antiphos auf, deren Wissen und Verhalten auf der internen Logik des Stückes beruht¹⁴².

¹³⁹ Euripides (887-890) spricht von drei Wünschen, sagt aber nicht, welchen von ihnen Theseus hier in Anspruch nimmt. Bei Seneca (91-958) ist es ausdrücklich der dritte und letzte Wunsch, welchen Theseus selbst im Hades nicht formulieren wollte, um ihn für eine noch schlimmere Gelegenheit aufzusparen. Bei Racine (IV 2) ist es der erste Wunsch; Conrad (V 1) behält das Motiv bei ohne jedoch genauere Angaben zu machen (ebenso wie Marbach). Zu der Anrufung des Meeresherrn und dem Wunsch-Motiv, cf. Fauth 1958, 570 f.

¹⁴⁰ Zu den verschiedenen Todesursachen und -formen des Hippolyt, cf. Tschiedel 1969, 126-148. Der Jüngling erleidet meistens einen tödlichen Unfall (mit unterschiedlichen Auslösern), kann aber auch von seinem Vater ermordet werden oder Selbstmord begehen. Zuweilen wird der Tod des Hippolyt völlig eliminiert.

¹⁴¹ Auf die umstrittene Frage nach dem Götterbild und -glauben des Euripides kann und muss an dieser Stelle nicht eingegangen werden (zu diesem Thema, cf. Note 135 im Kapitel IV der vorliegenden Arbeit). Mit Bezug auf ihre Funktion innerhalb des Dramas, möchte ich hier lediglich Wiese 1923, 60 zitieren: „Mag auch eine tiefere Einsicht erkennen, dass Aphrodite und Artemis für Euripides keine Götter mehr sind, sondern ihm natürlich-göttliche Mächte repräsentieren – für den Zuschauer im Theater sind sie nun einmal leibhaftig da“.

¹⁴² Zuvor hatte auch schon Schwab den Artemis-Monolog durch das Geständnis der Amme (in diesem Falle freiwillig) ersetzt.

Inhaltlich musste jedoch ein passender und gleichwertiger Ersatz für das Einwirken der Götter gefunden werden: Phädras Liebe ist die logische Schlussfolgerung ihrer Liebe zu Theseus, Hippolyts Zurückweisung ist das Produkt seiner verletzten Gefühle. Die Verleumdung und der Selbstmord Phädras ergeben sich aus ihrem Schmerz, ihrer zerschlagenen Selbstachtung und der Hoffnung auf eine bessere Existenz im Jenseits. Der Tod Hippolyts schließlich wird durch ein nur allzu gewöhnliches Naturereignis verursacht.

Um rationale Motivationen der Handlung bemühten sich auch schon die lateinischen Dichter. Obwohl bei Ovid und Seneca Phädras Liebe noch scheinbar ein Werk der zürnenden Aphrodite ist, ist es nicht schwer die wahren Gründe zu erkennen: ihr Hass auf Theseus und die enge Verbundenheit mit Hippolytus. Auch die Verleumdung und der Selbstmord Phädras ergeben sich bei Seneca aus der äußeren und inneren Bedrängnis, in der sich die Königin aufgrund der Reaktionen ihrer Mitmenschen befindet. Nur der tödliche Unfall des senecanischen Hippolytus ist noch ganz das Werk Poseidons.

Die meisten modernen Dichter behalten das Einwirken und Erscheinen der Götter in unterschiedlicher Weise bei. Racine hat zwar die Göttinnen als handelnde und sprechende Personen von der Bühne verbannt, Aphrodite ist aber weiterhin die Hauptverantwortliche für das gesamte Geschehen¹⁴³, und Poseidon wird für die Vernichtung Hippolytes bemüht. Lediglich Artemis findet in dem französischen Stück, in dem der Jüngling für Aricie brennt und Phèdre selbst ihre Tat gesteht, keinen Platz mehr. Auch in der Tragödie Conrads fehlt jegliche Spur von Artemis und die Rache der Venus hat an Bedeutung verloren. Jedoch ist es immer noch der von Poseidon gesandte Stier, der Hippolyts Unfall verursacht, und Dionysos tritt sogar leibhaftig auf der Bühne auf, um die verlassene Ariadne zu trösten. Obwohl also der preußische Autor in seinem Melodrama eine rationale Begründung für Phädras Leidenschaft sucht, wird Hippolyt weiterhin Opfer eines Ungeheuers, das aus der dunklen Flut aufsteigt. Bei Lipiner hingegen kommt den Göttinnen wieder mehr Bedeutung zu. Ihre Statuen schmücken das Bühnenbild des ersten Aktes, an dessen Ende Phädra das Standbild der Aphrodite zerstört und mit der unsichtbaren Göttin spricht (I 8). Artemis taucht die letzte Szene des Stückes in ihr glänzendes Mondlicht und richtet zärtliche und werbende Worte an

¹⁴³ Allerdings geht es ihr nicht mehr darum, Hippolyte zu strafen, sondern ihr Hass richtet sich gegen Phèdre selber. Diese ist nämlich die Enkelin des Sonnengottes Helios, welcher es gewagt hatte, dem Gatten Aphrodites, Hephaistos, den Ehebruch seiner Frau mit Ares aufzudecken. Cf. *supra*.

den sterbenden Hippolytos (III 10). Poseidon hingegen spielt in diesem Stück keine Rolle mehr¹⁴⁴.

Marbachs Entschluss, die Götter bis auf wenige Ausrufe aus seinem Drama zu verbannen, ist eng mit seiner Theorie vom Ursprung des Götterglaubens verbunden: „Die Vorstellungen von Göttern drängten sich den Menschen mit Notwendigkeit auf [...], und diese Notwendigkeit hielt man für den Beweis der Wirklichkeit der Götter. Der Mensch unterscheidet sich von allen übrigen auf der Erdoberfläche lebenden Geschöpfen durch Hilflosigkeit und durch Bewusstsein. Mehr als alle übrigen Geschöpfe ist der Mensch der Gewalt und der Zufälligkeit der Naturkräfte preisgegeben; aber indem er sich bewusst wurde, wie die Naturkräfte teils förderlich, teils verderblich auf ihn einwirkten, suchte und fand er Mittel des Schutzes und des Trutzes wider sie, und nach und nach der Herrschaft über sie. Der Zusammenhang zwischen Wirkung und Ursache existierte für den Menschen anfangs nur in seiner eigenen Tätigkeit [...], bald aber musste er [...] zu einer Vorstellung vom Zusammenhang zwischen Wirkung und Ursache auch im Walten der Naturkräfte kommen, und da ihm jede andere Art eines derartigen Zusammenhanges unbekannt war, so nahm er an, dass auch in dem Walten der Naturkräfte dem menschlichen Wesen verwandte Wesen sich tätig bezeigten und nach Absichten handelten“¹⁴⁵. Marbach, Physiker und Mathematiker, Menschenkenner und Philosoph, durchdrungen von den Idealen der Aufklärung und des Rationalismus, fand nun auch andere Arten dieses Zusammenhanges von Ursache und Wirkung, so dass sich das gesamte Geschehen im rein menschlich-natürlichen Bereich erklären ließ.

4. Charaktere

Trotz seines Bemühens, die Handlung auf natürlichen Erklärungen und Motivationen aufzubauen, hat Marbach es geschafft, die Charaktere der euripideischen Tragödie weitestgehend unverändert beizubehalten.

Theseus ist derselbe wie bei Euripides. Er handelt vorschnell und unüberlegt, kann mit unerwarteten Ereignissen nicht so recht umgehen und neigt zu extremen Reaktionen. Mehr auf den äußeren Schein bedacht, vergisst er dabei gerne, dass es um seine eigene Familie geht. Während Euripides bemüht war, die Fehler des attischen

¹⁴⁴ In den Tragödien Conrads und Lipiners werden schließlich sogar auch Phädra und Hippolyt als göttliche Wesen dargestellt.

¹⁴⁵ *Die Oresteia des Aeschylos* 1874, 183 f.

Nationalhelden hinter dessen Liebe zu Phädra und Phädras Liebe zu ihm zu verbergen, zeichnet Marbach ein unverblümtes Bild des Heroen. Obwohl Phädra ihn aufrichtig liebt, erscheint ihr doch sein Sohn noch attraktiver und begehrenswerter. Philine misstraut ihm von Anfang an und glaubt, dass er Phädra ebenso wie damals Ariadne verlassen hat. Und schließlich gibt Marbach auch zu verstehen, dass Theseus' Entsetzen über die Vorfälle in seinem Palast weniger in seinem Mitgefühl für Phädra als in seiner Sorge um das eigene Öffentlichkeitsbild wurzelt.

Philine: Auch der Charakter Philines stimmt im Wesentlichen mit dem der griechischen Amme überein. Phädra steht im Mittelpunkt ihres ganzen Denkens und Handelns, und es geht ihr stets darum, das Seelenheil ihrer Nährtochter sicher zu stellen. Ihrem Bedürfnis, um sich herum nur Glück und Harmonie zu sehen, und ihrem persönlichen Gerechtigkeitsinn ist es zuzuschreiben, dass sie sich auch für die Erfüllung von Hippolyts Sehnen und für die Bestrafung Theseus' verantwortlich fühlt. Leider zeichnet sie sich in ihren gutgemeinten Bemühungen durch ihr Unvermögen aus, Phädras und Hippolyts Ziele und Träume richtig zu verstehen und zu deuten. Die Tatsache, dass sie Hippolyt sagt, Phädra habe sie geschickt, darf nicht als ein Versuch angesehen werden, sich der eigenen Verantwortung zu entziehen. Philine will damit vielmehr erreichen, dass Hippolyt ihr seine Liebe zu Phädra gesteht. Dazu muss sie ihm nicht nur beweisen, dass sie die Gefühle Phädras nicht etwa nur erahnt hätte, sondern muss ihn auch davon überzeugen, dass Phädra wirklich zum Ehebruch mit ihm bereit wäre. Es ist zu vermuten, dass auch schon die euripideische Amme ähnlich vorgegangen ist. Doch anders als Euripides, gibt Marbach ihr die Möglichkeit, die Folgen ihres Handelns zu sühnen¹⁴⁶. Philine darf die Wahrheit aufdecken, Phädras und Hippolyts Unschuld verteidigen und alle Schuld auf sich nehmen: *„Ich bin's, ich war's, ich trag' allein die Schuld,/ Doch, Zeugen sind die Götter, nicht aus Bosheit:/ Aus Unverstand und töriger Liebe nur!“* (V 3).

Im Vergleich mit dem euripideischen Drama fällt auf, dass die Amme bei Marbach nicht nur einen Namen bekommen hat, sondern dass sie auch wesentlich öfter auf der Bühne erscheint. Wiese bemängelt, dass Marbach der Amme zu viel Bedeutung zukommen liesse, wodurch sich diese zur „dritten Hauptperson“ entwickelt habe: „Aber eben aus der zu bedeutenden Rolle, die der Amme hier zugeteilt wird, folgt eine bedenkliche Schwäche des Dramas [...] Man kann beinahe sagen, dass Hippolytos und

¹⁴⁶ Ähnliche Gedanken haben wohl Racine dazu bewegt, CEnone in V 5 Selbstmord begehen zu lassen.

Phädra hier nicht als das Opfer Aphrodites, sondern der Amme fallen¹⁴⁷. Wiese glaubt, dass die entscheidende Rolle der Amme am Ende der Tragödie Marbach gezwungen habe, „ihr von vornherein eine größere Bedeutung einzuräumen“. Nun konnte ich weder finden, dass Marbach ihr vor V 3 eine größere inhaltliche Bedeutung gegeben hätte¹⁴⁸, noch warum diese für die Auflösung durch die Amme Bedingung hätte sein sollen. Wieses Hauptvorwurf – die Handlung, welche nach Phädras Triumph über ihre Gefühle (II 4) doch schon abgeschlossen wäre, würde durch das Eingreifen der Amme mehr oder weniger künstlich vorangetrieben – zeigt, dass er nicht erkannt hat, dass Marbach hier doch eben dieselben Voraussetzungen geschaffen hat wie schon im euripideischen Drama¹⁴⁹. Unser Autor hat lediglich eine neue Szene hinzugedichtet, die sich auch problemlos in die griechische Version einfügen ließe. Phädra schafft es, der Versuchung zu widerstehen, ebenso wie es ihre griechische Vorgängerin getan hätte.

Abgesehen von der Tatsache, dass sie am Ende die Wahrheit aufdecken muss, hat die Amme bei Marbach also nicht mehr Bedeutung als bei Euripides. Und ihre Funktion am Ende der Tragödie dürfen wir wohl weniger als eine Veränderung des Charakters oder der Gewichtung der Amme sehen als eine kunstvolle Umwandlung der Vorlage, um das Stück aus seiner eigenen Logik heraus abzuschließen¹⁵⁰.

Desweiteren ist zu bedenken, dass die Bedeutung von Phädras Amme schon immer über die einer Nebenfigur hinausgegangen ist¹⁵¹. Ebenso wie bei Euripides handelt sie auch bei Seneca und Racine aus einer Mischung von Unverständnis und dem, was sie als liebevolle Fürsorge ansieht. Bei beiden Autoren ist sie nicht nur für die Enthüllung von Phädras Liebe verantwortlich, bringt sie Phädra doch erst dazu, Hippolyt ihre Liebe zu gestehen, sondern ist auch die Hauptverantwortliche für die

¹⁴⁷ Wiese 1923, 61 f.

¹⁴⁸ Die verstärkte Präsenz auf der Bühne ergibt sich lediglich durch Marbachs Bemühen, auch jene Szenen und Handlungen darzustellen, die bei Euripides hinter der Bühne, während eines Chorgesanges oder parallel zu einer anderen Szene stattgefunden haben.

¹⁴⁹ Cf. 1304-1306: Artemis: γνώμη δέ νικᾷ τὴν Κύπριν πειρωμένη/ τροφοῦ διώλετ' οὐχ ἔκοῦσα μηχανάξ./ ἢ σῶν δι' ὄρκων παιδί σημαίνει νόσον. („Bemüht, der Krankheit Herr zu werden durch Vernunft./ Verdarb sie durch der Pflegerin Anschlag ohne Schuld./ Die ihre Not auf Eidestreu dem Sohn verriet“; deutsch von J. A. Hartung).

¹⁵⁰ Anfang des 20. Jahrhunderts will Kurt Mühsam, Bearbeiter-Übersetzer des euripideischen *Hippolytos*, sogar einen Mangel oder gar Fehler darin sehen, dass Euripides die Mitwisserschaft der Amme nach der Verleumdung weder nutzt noch zumindest erwähnt. Cf. Mühsam, „Zur Einführung“, in *Hippolyt*, 1913, S. 6: „Ferner erschien es mir bedenklich, dass Hippolyt, als er sich vor seinem Vater zu verteidigen sucht, nicht das Zeugnis von Phädras Hofmeisterin anruft, da sie allein seine Unschuld bestätigen könnte“. Mühsam ändert seine Bearbeitung dementsprechend ab und lässt den Jüngling während des Streitgespräches mit seinem Vater auch nach der Amme Phädras fragen. Frei nach Racine, hat diese bereits zuvor Selbstmord begangen, was ihm vom Chor mitgeteilt wird.

¹⁵¹ Begoña Ortega Villaro 1995, 242 f.; Bernal Lavesa 2003, 119 f.

Verleumdung des Jünglings. Bei Seneca war die Amme zudem noch vor der Antragsszene zu Hippolytus gegangen, um ihn empfänglicher für Phädras Eröffnungen zu stimmen.

Hippolyt: Die bedeutendste Neuerung in Hippolyts Charakter stellen seine Gefühle für Phädra dar. Jedoch verändern diese weniger den Charakter des Jünglings als den der gesamten Tragödie¹⁵². Marbachs Hippolyt ist ebenso um die Reinheit seiner Gefühle besorgt wie der des Euripides. Wollte er im griechischen Drama keinen Makel an seine Verehrung für Artemis kommen lassen, so gerät er nun in Rage, als er einen Makel an der von ihm angebeteten Phädra erkannt zu haben glaubt. Seine Reaktion ist jedenfalls genauso vorschnell, unüberlegt, unkontrolliert und übertrieben wie die seines griechischen Vorgängers¹⁵³. Und auch genauso reuevoll und verzweifelt zeigt er sich, als er die Wahrheit erfährt. Am Ende des Stückes sind sowohl der griechische als auch der neue deutsche Hippolyt ähnlich beschämt und verzweifelt und bedürfen der Vergebung ihrer Mitmenschen, um das innerliche Gleichgewicht und den Seelenfrieden wiederzufinden. Marbach – und auch die späteren deutschen *Phädra*-Dichter des 19. Jahrhunderts – hatten dann auch noch genug Verständnis und Mitgefühl für das Unglück des jungen Heroen, um ihn für sein großes Leid mit der Erfüllung seiner Liebe im Jenseits zu entschädigen.

Phädra: Auch für seine Phädra hat Marbach sich eng an der euripideischen Heroin orientiert. Beide Frauen zeichnen sich durch ihre Charakterstärke, Sittlichkeit und Tugend aus, mit denen sie sich gegen ihre unbezwingbare Liebe zu Hippolyt aufbäumen. Dabei tritt Marbachs Phädra sogar noch entschlossener und mutiger auf: Fürchtete sich ihre griechische Schwester noch vor einer direkten Unterredung mit Hippolytos, so sehnt sie diese nun förmlich herbei¹⁵⁴. Wie nicht anders zu erwarten war,

¹⁵² Cf. Wiese 1923, 60: „Dadurch gewinnt nicht allein der Charakter Hippolyts an Bedeutung, sondern es wird auch das Liebesverhältnis zu einem seelischen Wechselspiel mit feinsten psychologischen Reizen erhoben“.

¹⁵³ Schon bei Euripides schien die lange Schmä- und Schimpfreden Hippolyts schlecht zu seinem Bestreben zu passen, keusch, rein und unberührt von allen menschlichen Übeln zu bleiben. Auch wenn ihn die Liebe seiner Stiefmutter in verhasstes Gebiet gedrängt hätte, bemerkt Heinemann 1920, 71: „ein wirklich vornehmer Mann wäre über den schmähhlichen Antrag der Amme mit stillschweigender Verachtung hinweggegangen“.

¹⁵⁴ Wiese 1923, 54 betont diesen feinen Unterschied, indem er die betreffenden Passagen bei Euripides und Marbach gegenüberstellt: Euripides 428-430: *κακοῦς δὲ θνητῶν ἔξέφην' ὅταν τόχηι./ προθεῖς κάτοπτρον ὥστε παρθένωι νέαι./ χρόνος· παρ' οἷσι μήποτ' ὀφθείην ἑγώ* („Und einmal kommt der Tag, wo jedem Sünder die Zeit den Spiegel, wie den eitlen Mädchen, vor's Antlitz hält – o komm er nie für mich“; deutsch von J. A. Hartung); Marbach I 2: „Mehr als das Leben acht' ich hoch den Preis/ Der Tugend, und wenn einst die Zeit uns allen/ Den Spiegel vor das Antlitz halten wird,/ Der jeder Seele wahre Züge zeigt,/ Dann soll mich jeder sehn und keiner sagen,/ Daß er in meinem Antlitz einen Zug/ Der angeborenen gottentsprossnen Schönheit/ Durch eines Lasters Schmutz entstellt gesehen!“.

besteht sie die Prüfung, und zurecht erkennt Hippolyt ein göttliches und übermenschliches Wesen in ihr.

IV. SCHLUSSBETRACHTUNGEN

Abgesehen von der *Antigone* des Sophokles war *Hippolyt* die erste griechische Tragödie, die Marbach zu einem „neuen zeitgemäßen dramatischen Kunstwerk“ umgestaltete. 36 Jahre jung, Tatendrang und Selbstvertrauen überschäumend und ermutigt durch die eher geringe Achtung, die sein Jahrhundert dem jüngsten attischen Tragiker zollte, wagte er es, mit einer völlig neuen Form der Nachbildung zu experimentieren. Das Ergebnis ist eine einzigartige Verbindung von Tradition, Regeneration und Moderne, welche in keinem anderen seiner klassischen Dramen zu finden ist. Das Stück gibt die volle Größe und Schönheit, den Geist und Sinn des griechischen Vorbildes wieder, obwohl – oder gerade weil – alles, woran das moderne Publikum hätte Anstoß nehmen können (Prolog, Chor, Götter, Abschluss, Motivationen), den Bedürfnissen und Erwartungen des 19. Jahrhunderts angepasst worden ist.

Marbach hat den Handlungsrahmen des euripideischen *Hippolytos* beibehalten, diesen aber in ausgefüllter und abgeänderter Form wiedergegeben. Hierzu nimmt er Gedanken und Anklänge aus dem griechischen Original auf, so dass viele der von ihm eingefügten Passagen und Szenen auch in das euripideische Drama passen und zu dessen Verständnis nicht wenige wichtige Details und Hinweise geben würden¹⁵⁵. Um den Bezug zum griechischen Model herzustellen und durch das gesamte Stück hindurch aufrecht zu erhalten, behält Marbach die entscheidenden Szenen der Vorlage in fast wörtlicher Übersetzung (Nachdichtung) bei¹⁵⁶. Auch für die Charaktere der handelnden Personen orientiert er sich eng an dem klassischen Vorbild.

¹⁵⁵ Relativ problemlos ließen sich folgende Szenen in das griechische Original einpassen: II 1 (der erste Selbstmordversuch Phädras), II 3, II 4 und III 6 (Phädra hat sich nicht von ihrer Amme überreden lassen, schafft es, ihre Leidenschaft vor dem forschenden Hippolyt zu unterdrücken und straft Philine für ihr eigenmächtiges Vorgehen), III 2 (die Gründe der Amme), V 1 (Theseus' Gefühlskälte gegenüber seiner Familie). Marbach will desweiteren auch die Schlüsselszene, das Gespräch zwischen Philine und Hippolyt (III 3), auf der Bühne darstellen, während Euripides sie hinter einem Chorgesang verborgen hat (525-564), so dass nur die letzten Worte auf die Bühne dringen (wiedergegeben von Phädra in 565-600).

¹⁵⁶ Fast wörtlich übernommene Passagen finden sich in: I 1 (Dialog Hippolyt-Antiphos), I 2 und II 2 (Dialog Amme-Phädra), III 7 (Wutausbruch Hippolyts und Phädras Bruch mit ihrer Amme), IV 1 (Ankunft des Theseus), IV 2 (Agon Theseus- Hippolyt), V 2 (Botenbericht), V 4 (Schlusszene).

Als Marbach den euripideischen *Hippolytos* neudichtete, ging es ihm aber nicht nur darum, den vorgezeichneten Handlungsablauf in ausführlicherer Weise wiederzugeben, sondern sein Hauptinteresse galt den Beweggründen, die das Geschehen motivieren. Beruhte die griechische Version noch auf dem Eingreifen der in ihrer Eitelkeit verletzten Aphrodite, so wollte der deutsche Autor die von Euripides geschaffene Handlung aus ihrer inneren Logik und aus den Wechselbeziehungen der dramatischen Personen heraus erklären¹⁵⁷. Marbachs Bemühen, die Handlung rational-menschlich zu motivieren, und der verstärkte Einsatz der Figur der Amme erinnern an Seneca. Der freie Umgang mit dem euripideischen Vorbild ähnelt der Vorgehensweise Racines, dessen *Phèdre* die zu diesem Zeitpunkt bekannteste Version des Stoffes war¹⁵⁸. Beachtlich ist auch die Anzahl der von Marbach neu erfundenen Motive, mit denen er wegweisend für das 19. Jahrhundert wurde: Die Gegenliebe des Hippolyt, der in seiner Stiefmutter ein göttliches Wesen verehrt, ist ebenso den romantischen Gefühlen seiner Generation zuzuschreiben wie das versöhnliche Ende, das den beiden Leidenden eine glücklichere Existenz im Jenseits prophezeit.

Alle modernen Neudichtungen eines klassischen Mythos zeichnen sich dadurch aus, dass der Autor versucht, die Handlung seinen eigenen Vorstellungen entsprechend umzudichten. Die Tatsache, dass Marbach sich hierfür eng an den euripideischen Text gehalten hat, ist dabei fast nebensächlich und obliegt seiner künstlerischen Freiheit. Aber gerade diese Nähe zur Vorlage, die man als ausserordentliche Leistung beurteilen und mit dem größten Lob besehen könnte, wurde ihm zum Verhängnis, da Kritiker, Leser und Zuschauer kaum ein eigenständiges Werk in seinem *Hippolyt* gesehen haben und diesem nicht die Aufmerksamkeit gewidmet haben, die es verdient hätte. Vielleicht ist dies auch der Grund dafür, dass der *Hippolyt* die einzige griechische Neudichtung dieser Art geblieben ist, denn in seiner *Medeia* hat Marbach bewusst jegliche Parallelen zu der euripideischen Tragödie vermieden.

Gewiss kann man die Besonderheiten und Reize des Stückes erst in ihrer vollen Pracht begreifen, wenn man das euripideische Vorbild kennt und zu einem mehr oder

¹⁵⁷ Diese Veränderungen haben Marbach zu weiteren neuen Auftritten gezwungen: Die Auflösung des Konfliktes durch Philine, theoretisch auch bei Euripides möglich, wird durch III 1 und III 5 vorbereitet. Völlig neu ist der Gedanke, dass Hippolyt Phädra zurückweist, weil er sie liebt (II 5, III 4).

¹⁵⁸ Dass die 1805 von Schiller ins Deutsche übertragene *Phèdre* in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bekannter war als der griechische *Hippolytos*, bezeugt folgender Kommentar zu Marbachs *Hippolyt*: „Dramatische Behandlung des von Schiller nach Racine unter dem Titel *Phädra* dargestellten Stoffes, unter näherer Anlehnung an Euripides berühmte Tragödie *Hippolytos*“ (Mitteilungen des Verlages in *Die Oresteia des Aeschylos* 1874, 436).

weniger gründlichen Vergleich heranzieht. Doch selbst wer noch nie von Phädra und Hippolyt gehört hat, wird an Marbachs Werk Gefallen finden und wird durch seinen *Hippolyt* auch die gleichnamige griechische Tragödie schätzen lernen. Der *Hippolyt* von Marbach ist also wesentlich mehr als eine Erweiterung, Erörterung oder Alternative zu Euripides: er ist das Tor, durch das sich das aufgeklärte – und zugleich romantische – deutsche Volk der klassischen Tragödie nähern konnte.

V. LITERATURVERZEICHNIS

WERKE VON OSWALD MARBACH (chronologisch)

- *Lehrbuch der Geschichte der Philosophie in zwei Bänden*. Bd. 1: *Geschichte der Griechischen Philosophie*. Bd. 2: *Geschichte der Philosophie des Mittelalters*, Leipzig, O. Wigand, 1838-1841
- *Antigone*. Ein Trauerspiel, Leipzig, Hinrichs, 1839
- *Hippolyt*, Leipzig, O. Wigand, 1846
- *Medeia*, Leipzig, Lorck, 1858
- *Die Dramaturgie des Aristoteles*, Leipzig, Fries, 1861
- *Sophokles*. Deutsch von Oswald Marbach, Leipzig, Senf, 1868
- *Dramaturgische Blätter. Beitrag zur Wiedererhebung dramatischer Kunst in Deutschland*, Leipzig, Kreysing, 1870
- *Die Oresteia des Aeschylos*. Deutsche Nachdichtung und Erklärung von Oswald Marbach, Leipzig, C. G. Naumann, 1874
- *Shakespeare-Prometheus. Phantastisch-satirisches Zauberspiel vor dem Höllenrachen*, Leipzig, C. G. Naumann, 1874
- *Offener Brief an Herrn Keck*, Leipzig, C. G. Naumann, 1874
- *Aeschylos' Tragödien*. Deutsche Nachdichtung von Oswald Marbach, Stuttgart, G. J. Göschen, 1883

MARBACH: LEBEN UND WERK (alphabetisch)

Bartels, Adolf (1924), *Geschichte der deutschen Literatur*, Bd. 2: *Die neuere Zeit*, Leipzig, Haessel, 1924

Brümmer, Franz (1906), „Marbach“, in *Allgemeine Deutsche Biographie*, Leipzig, Duncker & Humblot, 1906: Bd. 52, S. 187-189

Flashar, Hellmut (1991), *Inszenierung der Antike: das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1585-1990*, München, Beck, 1991

Fuchs, F. (1890), *Oswald Marbach. Ein freimaurerisches Lebensbild*, Leipzig, Zechel, 1890

Glasesapp, Carl Friedrich (1905), *Das Leben Richard Wagners in 6 Büchern*, Bd. 1, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905

Mück, Hans-Dieter – Rautenberg, Ursula (1985), *Volksbücher: Einleitung und Kommentar zur originalgetreuen Wiedergabe der 1838 bis 1848 bei Otto Wigand in Leipzig erschienenen Ausgabe*, Stuttgart, Fackelverlag, 1985

Nietzsche, Friedrich (1978), *Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*, Abt. 2, Bd. 4, Berlin, W. de Gruyter, 1978

— Nietzsche, Friedrich (1986), *Sämtliche Briefe*, Bd. 4, München, Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1986

Wagner, Richard (1963), *Mein Leben*, München, List, 1963

PHÄDRA UND HIPPOLYT. WERKE (chronologisch)

Euripidis Fabulae. Tomus I. Cyclops, Alcestis, Medea, Heraclidae, Hippolytus, Andromacha, Hecuba (hrsg. von G. Murray), Oxford, University Press, 1902

Euripides, *Tragödien*. Bd. 2: *Alkestis, Hippolytos, Hekabe, Andromache*. Übersetzung von J. A. Hartung, Berlin, Akademischer Verlag, 1990

Diodor, *The Library of History* (zweisprachig griechisch – englisch), Cambridge, Harvard University Press, 1993-2002 (bes. Bd. 3: IV.59-VIII; übers. von Charles H. Oldfather; deutsch in: Diodoros, *Griechische Weltgeschichte*, Bd. 2, übersetzt von O. Veh, eingeleitet und kommentiert von Th. Nothers, Stuttgart, Hiersemann-Verlag, 1993)

Publius Ovidius Naso, *Liebesbriefe. Heroides – Epistulae*. Lateinisch – deutsch, übersetzt von B. W. Häuptli, Darmstadt, Artemis & Winkler, 1995

Lucius Annaeus Seneca, *Sämtliche Tragödien*. Bd. 1: *Hercules furens, Trojanerinnen, Medea, Phaedra, Octavia*, lateinisch und deutsch, übersetzt und erläutert von Th. Thomann, Zürich/Stuttgart, Artemis, 1978

Plutarch, *Große Griechen und Römer*, Bd. 1 (eingeleitet und übersetzt von Konrat Ziegler), Zürich/Stuttgart, Artemis-Verlag, 1954 (griechisch – deutsch)

Apollodor, *Bibliothèque. Götter- und Heldensagen* (Hrsg., übers. und kommentiert von Paul Dräger), Düsseldorf/Zürich, Artemis & Winkler, 2005 (griechisch – deutsch)

Boccaccio, Giovanni, *Tutte le opere*. Hrsg., übersetzt und kommentiert von Vittore Branca. Bd. 9: *De casibus virorum illustrium*, Milan, Mondadori, 1983 (lateinisch und italienisch)

Sachs, Hans, *Meistersang. Phedra mit Hipolito untrew* (1545), in id., *Werke*. Hrsg. von Adelbert v. Keller – Edmund Goetze, Stuttgart/Tübingen, Bibliothek des litterarischen Vereins, 1902: Bd. XXV, S. 179

– *Historia. Theseus, ein könig in Athena* (1558), in id., *Werke*. Hrsg. von Adelbert v. Keller – Edmund Goetze, Stuttgart/Tübingen, Bibliothek des litterarischen Vereins, 1874: Bd. VIII, S. 495-500

– *Die zwölf argen königin. Tragedia, mit vierzehn personen zu agieren* (1562) in id., *Werke*. Hrsg. von Adelbert v. Keller – Edmund Goetze, Stuttgart/Tübingen, Bibliothek des litterarischen Vereins, 1886: Bd. XVI, S. 3-21

Racine, Jean, *Phèdre* (1677), in id., *Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, S. 246-264 [deutsche Übersetzung von: Schiller, Friedrich von, *Phädra. Trauerspiel von Racine* (1805), in id., *Sämtliche Werke*, Wien, C. Gerold, 1819, Bd. IX, S. 125-201]

Schopenhauer, Johanna, *Gabriele* (1819/20), München, dtv, 1985

Baldamus, Karl (Max), *Hippolyte*, Leipzig, 1822

Schubert, Franz – Gerstenbergk, Friedrich von, *Hippolits Lied*, D. 890 (1826), in *Schuberts Gesänge* (hrsg. v. Max Friedländer), Leipzig, Edition Peters, Bd. V, S. 5 f.

Schwab, Gustav, *Sagen des klassischen Altertums* (1838), Frankfurt/Main, Insel, 1982

Conrad, Georg (Prinz Georg von Preußen), *Phädra. Trauerspiel in fünf Aufzügen* (1864), in id., *Dramatische Werke*, Bremen, H. Stradt, 1870, Bd. I, S. 1-83

— *Phädra. Melodrama in einem Aufzuge* (1866), in *Dramatische Studien* (anonym), Bremen, 1866, S. 125-144. Zweite und korrigierte Auflage in: Georg Conrad, *Dramatische Werke*, Bremen, H. Stradt, 1870, Bd. IV, S. 69-91

Meysenbug, Malwida von, *Phädra I-III*, Leipzig, Carl Reißner, 1885

Lipiner, Siegfried, *Hippolytos* (1899 ?), in id., *Adam. Hippolytos*, Stuttgart, Spemann, 1913, S. 81-153

Limbach, Hans, *Phädra. Ein Schicksal*, Bern, Verlag von A. Francke, 1911

Mühsam, Kurt, *Hippolyt. Ein Trauerspiel des Euripides für die deutsche Bühne bearbeitet*, Berlin, Oesterheld, 1913

Hermann, Georg, *Heinrich Schön jun.*, Berlin, Egon Fleischel & Co., 1915

Pape, Claire, *Und sie rüttelte an der Kette*, Berlin, E. Hofmann, 1915

Kane, Sarah, *Phaedra's Love* (1996), in *Kane Complete Plays: Blasted; Phaedra's Love; cleansed; Crave; 4.48 Psychosis; Skin*, London, A&C Black, 2001 [deutsche Übersetzung von Sabine Hübner in Sarah Kane, *Sämtliche Stücke*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2002, S. 77-116: *Phaidras Liebe*]

Ceiss, Carl, *Minotaurus Automat. Tragödie. Variant*, Berlin, Seismocorder, 1991

— *Naxos Prozessor. Ein Trauerspiel*, Berlin, Seismocorder, 2002

PHÄDRA UND HIPPOLYT. STUDIEN (alphabetisch)

Bernal Lavesa, Carmen (2003), „El personaje de la nodriza en las tragedias de Séneca“, in F. De Martino – C. Morenilla (Hrsg.), *L'Ordin de la llar. El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental VI*, Bari, Levante, 2003, S. 119-152

Eitrem, S. (1912), „Hippolytos 1“, *RE VIII 2* (1912), Spalten 1865-1872

Emberger, Birgit Linda (2008), „Tradición e innovación en la *Phädra* de Georg Conrad (1864)“, in A. Pociña – A. López (Hrsg.), *Fedras de ayer y de hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*, Granada, Universidad, 2008, S. 339-360

— (2009 a), „Hans Limbach: cuando Phädra se convierte en reina de las amazonas“, in A. López – A. Pociña (Hrsg.), *En recuerdo de Beatriz Rabaza. Comedias, tragedias y leyendas de Grecia y Roma en el teatro del siglo XX*, Granada, Universidad, 2009, S. 211-225

— (2009 b), „Fedra“, in A. Pociña Pérez – J. M.^a García González (Hrsg.), *En Grecia y en Roma, III. Mujeres reales y ficticias*, Granada, Universidad, 2009, S. 74-93.

Heinemann, Karl (1920), *Die tragischen Gestalten der Griechen in der Weltliteratur*, Bd. 2, Leipzig, Dietrich'sche Verlagsbuchhandlung, 1920

Herter, Hans (1940), „Theseus und Hippolyt“, *Rhein. Mus.* 89 (1940), S. 273-292

Jakobi, Rainer M. (1988), *Der Einfluß Ovids auf den Tragiker Seneca*, Berlin/New York, de Gruyter, 1988

Ortega Villaro, Begoña (1995), „Los personajes secundarios. El mito de Fedra“, in M^a. L. Lobato (ed.), *Mito y personaje: III y IV Jornadas de Teatro*, Burgos, Ayuntamiento, 1995, S. 241-250

Tschiedel, Hans Jürgen (1969), *Phaedra und Hippolytus. Variationen eines tragischen Konfliktes*, Erlangen, 1969

Wiese, Georg (1923), *Die Sage von Phädra und Hippolytos im deutschen Drama*, Leipzig, 1923

Wotke, F. (1938), „Phaidra 1“, *RE* XIX 2, 1938, Spalten 1543-1552