

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA



## **TESIS DOCTORAL**

La textura trágica de Schiller y Goethe  
(al hilo de sus obras literarias, sus escritos biográficos y su epistolario)

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Miguel Salmerón Infante**

DIRECTOR

**Arno Gimber**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**



**TESIS DOCTORAL**

**LA TEXTURA TRÁGICA DE SCHILLER Y GOETHE  
(AL HILO DE SUS OBRAS LITERARIAS, SUS ESCRITOS BIOGRÁFICOS Y SU  
EPISTOLARIO**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR**

**PRESENTADA POR**

Miguel Salmerón Infante

**DIRECTOR**

Arno Gimber

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN ESTUDIOS LITERARIOS**

**MADRID 2024**

Agradezco a mi director, Arno Gimber, por su sabia asesoría en la realización  
de este trabajo.

Agradezco a mi padre, mis hermanos, Natalia y Pepe, y a mi cuñada, Viky, el  
apoyo que día a día me brindan.

Agradezco a mis hijos, Ignacio y Carmen, el sentido que dan a todo lo que  
hago en mi vida.

Dedico esta tesis al imborrable recuerdo de mi Abuela Lola y de mi Tío Carmelo.  
**Y es que, solo cuando brotan las lágrimas, se sabe que se ha perdido algo.**

# Índice

<b>Resumen</b> .....	<b>9</b>
<b>Abstract</b> .....	<b>10</b>
<b>Introducción</b> .....	<b>11</b>
<b>1. Antes de conocerse</b> .....	<b>45</b>
1.1. “Virtud republicana y virtud cortesana: el <i>Fiesko</i> de Schiller y el <i>Tasso</i> de Goethe”, <i>Revista de Filología Alemana</i> ISSN 1133-0406, n° 28 (2020), pp. 9-24.....	<b>53</b>
1.2. “La escritura autógrafa de Schiller y su pensamiento entre 1792 y 1794 (una aproximación)”, <i>ACTIO NOVA. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada</i> ISSN 2530-4437, n° 5 (2021), pp. 61-75.....	<b>73</b>
1.3. “Alcance y límites de la virtud: Charlotte von Stein”, publicación próxima en Gijs Versteegen (ed.) <i>La virtud es mujer</i> , Madrid/Frankfurt a.M., Iberoamericana/Vervuert.....	<b>87</b>
<b>2. Un equipo que forjó amistad</b> .....	<b>103</b>
2.1. “Lo humano y lo trágico en Schiller y Goethe”, <i>Revista de Filosofía</i> (Universidad de Zulia, Venezuela) ISSN-e 0798-1171, volumen 38, n° 98.2 (2021) (Ejemplar dedicado a: Monográficos), pp. 40-65.....	<b>111</b>
2.2. “Virtud, nobleza y tragedia: <i>Egmont</i> según Goethe y Schiller” en Gijs Versteegen/ José Antonio Guillén Berrendero (Coords. literarios) <i>Studies on the idea of Excellence in Europe (15th-18th centuries): Virtus vera nobilitas est</i> , ISBN 978-3-631-82331-6, Berlin/Bern, Peter Lang, 2021, pp. 329-344.....	<b>139</b>
2.3. “Prolegómenos teóricos para una edición en español del epistolario entre Schiller y Goethe”, <i>Castilla. Estudios de Literatura</i> , ISSN 1989-7383, n° 9/11 (2020), pp.18-46.....	<b>155</b>
<b>3. Schiller como escritor dramático</b> .....	<b>177</b>
3.1. “Retornar a la tragedia: Schiller”, <i>Thémata. Revista de Filosofía</i> ISSN 0212 8365/ ISSN-e 2253-900X, n° 64 (2021), pp. 190-210.....	<b>183</b>
3.2. “El giro trágico: de <i>Don Carlos</i> a <i>Wallenstein</i> ”, <i>Escritura e imagen</i> ISSN 1885-5687, n° 17 (2021), pp. 103-116.....	<b>203</b>
3.3. “La ausencia en Schiller: el <i>Deus absconditus</i> y el ejecutor ( <i>Wallenstein</i> y <i>Wilhelm Tell</i> )”, <i>Revista de Filología de la Universidad de La Laguna</i> ISSN 0212-4130, n°47 (2022), pp. 131-150.....	<b>219</b>
<b>4. ¿Contestación post-mortem a Schiller?</b> .....	<b>239</b>

4.1. “ <i>Evangelium der Freiheit und Rechte der Natur</i> : notas sobre lo trágico en Schiller y Goethe”, <i>Philosophical Readings</i> ISSN 2036-4989, nº IX.2 (2017), pp.126-131.....	247
4.2. “El pueblo libre como anulación de lo trágico en Goethe”, <i>Disputatio. Philosophical Research Bulletin</i> ISSN-e 2254-0601, Volumen 10 nº 17 (2021), pp. 153-167.....	263
4.3. “La estética elusiva de Goethe”, aparecerá próximamente en Fernando Infante/ María Jesús Godoy (eds.) <i>Estéticas perdidas</i> , València, Publicacions de la Universitat de València.....	277
<b>Conclusiones.....</b>	<b>297</b>
<b>Apéndice: la lírica.....</b>	<b>321</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>327</b>

## Resumen

El punto de partida, común a muchas lecturas de la relación de Goethe y Schiller, es el siguiente: ambos son muy diferentes y, sin embargo, llegaron, sorprendentemente, a entenderse muy bien y a cooperar fructíferamente. Goethe tiene una orientación empírica en sus acciones y en el desarrollo de su obra. Schiller es marcadamente idealista.

Todo esto es bien cierto, sin embargo, no se ha reparado tanto en cómo estas diferencias se manifiestan en su forma de escribir. El estilo de Schiller en sus textos teóricos e históricos denota un prurito profesoral en el que intenta en todo momento hacerse comprender. Por el contrario, en sus escritos de filosofía natural, Goethe parece dirigirse a los investigadores en asuntos naturales a los que él se siente equiparado.

Igualmente, queda constancia de la pedagogía schilleriana y del simbolismo goethiano en sus escritos literarios capitales. Schiller se esfuerza en mostrarnos en todo momento a dónde quiere llegar. Por su parte, Goethe confiere un final difuso a sus personajes. Los personajes centrales de Schiller en su mayor parte mueren, para que no nos quepa duda de que han llevado a cabo un enfrentamiento a fuerzas externas ante las que son inermes o, en todo caso, se revelan altamente vulnerables. O, aunque no mueran, nos dejan claro, como Tell, cuáles han sido las motivaciones de su conducta. En el final que otorga a sus protagonistas, Goethe muestra las consecuencias de una compleja problemática. Esta podría ser definida como la de la dualidad. Todos los desenlaces infelices de Goethe se producen por una lectura incorrecta de las circunstancias que intervienen en su vida. Por el contrario, la saga de Wilhelm Meister, con un final sin duda feliz, consiste precisamente en el cambio de un camino errado (el teatro) por uno correcto (la vida productiva y la medicina).

## **Abstract**

The starting point, common to many readings from Goethe and Schiller's relationship, is as it follows: both ones were very different to each other and, however, they came, surprisingly, to a fruitful agreement and cooperation. Goethe has an empirical orientation in his actions and in the development of his work. Schiller is markedly idealistic.

All this is quite true; nevertheless, it has not been so much noticed how he shows these differences in his style of writing. Schiller's style in his theoretical and historical texts reveal a sort of professional obsession in which he tries, at any time, to be understood. On the contrary, in his writings on natural philosophy, Goethe seems to address to researchers in nature, to whom he feels equated.

Likewise, Schillerian pedagogy and Goethian symbolism are also recorded in his literary writings. Schiller strives to show us all the time where he wants to go. Goethe gives a diffuse ending to his characters. Most of Schiller's central characters die, so that we can not have any doubt that they have carried out a confrontation against external forces against which they seem defenceless or, in any case, they reveal themselves as being vulnerable at a great extent. Or, even if they don't die, they make it clear to us, like Tell, which ones the motivations of their behaviour have been. In the ending that he gives to his main characters, Goethe shows the consequences of a complex problem. This could be defined as a duality. All of Goethe's unhappy outcomes are the result of an incorrect reading of the circumstances that take part in his life. On the contrary, Wilhelm Meister's saga, with an undoubtedly happy ending, consists precisely in the change of a wrong road (drama) into a correct one (productive life and medicine).

## 1. Introducción

Voy a seguir, con pequeñas variaciones, el guion que la Universidad Complutense de Madrid establece para los informantes externos de tesis.

### a) Originalidad

Tal vez, hablar a estas alturas de originalidad en un trabajo sobre Goethe y Schiller resulte poco asumible. Es cierto que sobre la cuestión (la relación humana y literaria entre los dos autores) hay numerosos tópicos. Muchos de ellos erigidos y aventados por los propios escritores. Sin embargo, entiendo que el valor de una tesis, atendiendo a su originalidad, tiene que ver no tanto con el tema como con el tratamiento que se le dé a este.

No obstante, el proceder más conveniente para lograr cierta originalidad es, aunque pueda resultar paradójico, partir de los lugares comunes. Eso tiene tres finalidades. Para empezar, disponer de una base lo más sólida posible. En segundo lugar, ponerse a examinar la pertinencia o vigencia de esas «certezas». Finalmente, se desarrolla, a partir de lo que se considera válido, las propias ideas sobre la relación de estos dos autores.

El punto de partida, común a muchas lecturas de la relación de Goethe y Schiller es el siguiente: ambos son muy diferentes y, sin embargo, llegaron, sorprendentemente, a entenderse muy bien y a cooperar fructíferamente. Goethe tiene una orientación empírica en sus acciones y en el desarrollo de su obra. Schiller es marcadamente idealista. Goethe toma como fuente de sabiduría la observación de la naturaleza. Schiller se apoya en lecturas para desarrollar su pensamiento: muy principalmente en la filosofía de Kant, pero también en escritos de historia cuya lectura tiene lugar al hilo de su profesorado universitario en Jena<sup>1</sup>.

Todo esto es bien cierto, sin embargo, no se ha reparado tanto en cómo estas diferencias se manifiestan en su forma de escribir. El estilo de Schiller en sus textos teóricos e históricos denota un prurito profesoral en el que intenta en

---

<sup>1</sup> No por casualidad la universidad de Jena recibe hoy el nombre de Friedrich-Schiller-Universität.

todo momento hacerse comprender por el entendido y por el no tan iniciado. Por el contrario, en sus escritos de filosofía natural, Goethe muestra un estilo propio de la comunicación *inter pares*<sup>2</sup>. Es decir, parece dirigirse a los investigadores en asuntos naturales a los que él se siente equiparado. Igualmente, queda constancia de la pedagogía schilleriana y del simbolismo goethiano en sus escritos literarios capitales. Schiller se esfuerza en mostrarnos en todo momento a dónde quiere llegar en *Don Carlos*, *Wallenstein*, *Maria Stuart* y *Wilhelm Tell*. Por su parte, Goethe confiere un final difuso a *Tasso*, *Faust* y a los protagonistas de las *Wahlverwandtschaften*. Los personajes centrales de Schiller en su mayor parte mueren, para que no nos quepa duda de que han llevado a cabo un enfrentamiento a fuerzas externas ante las que son inermes o, en todo caso, se revelan altamente vulnerables. O, aunque no mueran, nos dejan claro, como Tell, cuáles han sido las motivaciones de su conducta. En el final que otorga a sus protagonistas, Goethe muestra las consecuencias de una compleja problemática. Esta podría ser definida como la de la dualidad. En la corte de Ferrara, a Tasso, reconocido como poeta, se le veda el acceso al amor. Mefistófeles puede llevarse el cuerpo de Fausto tras su muerte. Puede llevárselo como consecuencia de que Fausto se ha guiado por la concupiscencia (con Gretchen), por la ambición (con el Emperador) y por una temeraria codicia (con la quema de la casa de Filemón y Baucis para ver el mar). Sin embargo, no puede llevarse el alma<sup>3</sup> de Fausto porque todas sus acciones perseguían un bien que se manifiesta alcanzado en su último logro: un pueblo libre en una tierra libre. Igualmente, en *Las afinidades*

---

<sup>2</sup> Otra de las diferencias ante la escritura, esta sí tenida en cuenta por la mayoría de los intérpretes, es que los escritos de Schiller eran de su puño y letra, mientras que los de Goethe eran al dictado y copiados por sus secretarios.

<sup>3</sup> En el pacto-apuesta de Fausto con Mefistófeles, parece que el primero viene a arriesgar su alma para perderla en caso de verse satisfecho. „Werd' ich zum Augenblicke sagen: / Verweile doch! du bist so schön! / Dann magst du mich in Fesseln schlagen, / Dann will ich gern zugrunde gehn! / Dann mag die Totenglocke schallen, / Dann bist du deines Dienstes frei, / Die Uhr mag stehn, der Zeiger fallen, / Es sei die Zeit für mich vorbei!“ (Goethe 1988.3: 56) [ Si alguna vez digo ante un instante «¡Detente, eres tan bello!», puedes atarme con cadenas y con gusto me hundiré. Entonces podrán sonar las campanas a difuntos, que seré libre para servirte. El reloj se habrá parado, las agujas habrán caído y el tiempo habrá terminado para mí (T.d A.). Sin embargo, es un veredicto definitivo, proveniente de Dios (!), el que juzga como buenas las acciones que impulsa el alma de Fausto. Y ello da lugar a su salvación. En consecuencia, el cadáver será posesión de Mefistófeles, el cuerpo no.

*electivas*, Goethe se esfuerza en contrastar la muerte de una pareja, Eduard (demasiado pasional) y Ottilie (erradamente moral<sup>4</sup>), y la supervivencia de otra, Charlotte y el Capitán (capaces de eludir el efecto deletéreo de su afinidad electiva). Podríamos decir que mientras en los finales de Schiller hay muerte o esclarecimiento, en los de Goethe todo se deja mucho más abierto a la interpretación del lector, pues al fin y al cabo se intenta mostrar que la realidad es enormemente complicada y no hay nada que sea inequívocamente claro. Se podría discutir esta interpretación señalando que Werther o Egmont mueren inequívocamente. Una de las lecturas habituales señalaría que ocurre así porque se trata de obras de juventud, cuya radicalidad es matizada por el desarrollo posterior del autor. Me parece mucho más fructífero y pertinente considerar que la muerte de Werther y de Egmont se produce, como ocurre en todos los desenlaces infelices de Goethe por una lectura incorrecta de las circunstancias que intervienen en su vida. Werther por una sobreabundancia emocional que le impide una adaptación a la vida cotidiana. Egmont por una candidez por la creencia en el poder protector de su Toisón de Oro y una incauta confianza en su pueblo y en el amor de Klärchen, que lo hacen ajeno a la realidad política de los Países Bajos en los que vive. La misma saga de Wilhelm Meister, con un final sin duda feliz, consiste precisamente en el cambio de un camino errado (el teatro) por uno correcto (la vida productiva y la medicina).

## **b) Definición de objetivos**

- 1) Reexaminar la relación personal y literaria entre Goethe y Schiller.
- 2) Centrarse en el aspecto clave, que constituye a la vez el nexo y el contraste entre los dos: la textura trágica. Sintéticamente se puede decir que, mientras que Schiller escribe tragedia, Goethe piensa y vivencia lo trágico.
- 3) Tener en cuenta que se trata de dos personalidades públicas y literarias centrales en el paso de la Edad Moderna a la Edad Contemporánea.

---

<sup>4</sup> Lo que la lleva al autodestructivo remordimiento.

Voy ahora a presentar un pequeño desarrollo de lo que implica cada uno de los objetivos.

- 1) La interpretación dominante sobre el contacto entre los dos autores y sus logros está llena de tópicos. A pesar de que habitualmente se afirma que mantuvieron una cooperación fructífera, en esta tesis se intentará poner de manifiesto cómo ambos consideraron a la contraparte una base sobre la que reafirmar los propios puntos de vista. De hecho, veremos que, aunque Goethe se deja influir inicialmente por Schiller en la elaboración de *Wilhelm Meister*, la presencia del «alma bella» que aparece en el sexto libro los *Años de aprendizaje* manifiesta más bien una crítica al ideal schilleriano que una ponderación de este. Muestra lo nocivo que puede ser un ideal abstracto y quietista apartado del desarrollo de la vida. Igualmente, aunque en la trilogía *Wallenstein* quede constancia de la influencia de Goethe en Schiller, los siguientes textos dramáticos de este pugnan por retornar al impulso idealista de sus primeras obras. Además, podemos ver una evolución claramente divergente entre uno y otro. Mientras Goethe se va desentendiendo del teatro y lo ve paulatinamente como una ocupación forzosa y fatigosa que intenta por todos los medios arrumbar a tiempos pretéritos (ocupación fijada por su trabajo funcional en Weimar), Schiller se interesa cada vez más por el teatro y la escenografía. Así, la razón principal de su mudanza de Jena a Weimar es montar cuantas más obras posibles mejor<sup>5</sup>. Por añadidura, Goethe, una vez muerto Schiller, parece querer, muy especialmente en sus obras literarias refutar las posiciones de su amigo. De un modo notablemente espinosiano, *Las afinidades electivas* critican la libertad entendida como libre albedrío. Por el contrario, la segunda parte de *Fausto* y el final de *Wilhelm Meister* desdeñan de la figura del héroe y ponderan la del sujeto útil para la

---

<sup>5</sup> Y así ganar cuanto más dinero mejor. Aparte de la razón más generalmente aceptada: estar cerca de Goethe.

comunidad: el que gana tierra al mar y el que desempeña una profesión útil.

- 2) En cuanto a cómo viven y entienden uno y otro la «textura trágica»<sup>6</sup>, podemos observar sin duda grandes diferencias que hacen de Schiller un escritor de tragedias y de Goethe un pensador sobre lo trágico. La experiencia biográfica de Schiller en los primeros años de su vida le hizo considerar que las trabas a la acción eran la sustancia de la vida en una sociedad dominada por el despotismo. De hecho, tanto *Die Räuber*, como *Fiesko*, como *Kabale und Liebe* no son solo relacionables, desde el punto de vista del contenido con la situación política del Württemberg de su primera juventud, sino que también estilísticamente manifiestan el clima de intimidación dominante durante el absolutismo (Reed 2011: 9). Así, para Schiller la textura trágica era tejida por aquellos impedimentos que coaccionaban la libertad de hacer. Goethe, que comienza su reflexión sobre lo trágico en ese punto de partida, el de los obstáculos de la acción, llega progresivamente a una conclusión diferente. Lo importante no es superar los impedimentos de la acción, sino utilizar la libertad de querer para tener claro a qué debemos aspirar y así evitar los efectos nocivos de las malas elecciones.
- 3) Teniendo en cuenta que, ateniéndonos a las categorías históricas (no a las literarias, pues la modernidad literaria surge después del nacimiento de uno y otro), ambos nacieron al final de la Edad Moderna y al principio de la Contemporánea, es muy importante considerar cómo llevaron a cabo ese tránsito. De nuevo, la investigación deriva en el contraste. Schiller fue más exitoso como profesional libre que un Goethe demasiado ligado todavía a la aristocracia. Schiller se adaptó mejor a la nueva fama pública (como coordinador y editor de revistas, escritor libre de artículos y escenógrafo), mientras que Goethe siguió

---

<sup>6</sup> Es decir, qué entendían cada uno de ellos como supremamente incontrovertible e insuperablemente fatal.

siendo, aunque solo fuese psicológicamente, dependiente de la fama áulica<sup>7</sup>.

### c) Estado de la cuestión

Teniendo en cuenta los objetivos que me he propuesto, voy a hablar de las principales publicaciones al respecto. Dividiré mi exposición en dos partes: la primera relativa a la recepción general de Goethe y Schiller. La segunda a la selección de textos que he llevado a cabo para la realización de esta tesis.

El siglo XIX estableció muchos tópicos para la investigación sobre Goethe: la desatención de muchas de sus posiciones estéticas, la acentuación de la afinidad con Schiller, el desprecio de sus últimas obras, y la incompreensión de los campos de actividad ajenos a la poesía (Gille 2004:415). La discusión teórica, algo ociosa, quedó descrita por la pregunta de si era mejor centrarse en la genealogía del proceso de creación de una obra o en el análisis poético de la obra misma. En todo caso, en esta época fue muy positiva la creación de la revista *Goethe-Jahrbuch* en 1885 y la apertura del Archivo Goethe-Schiller en Weimar<sup>8</sup>.

La investigación sobre Goethe en el siglo XX se centró más en su pensamiento que en su vida y en consecuencia se atendió más a la filosofía natural y a sus últimas obras (Mandelkow 2004: 421-422). En el citado siglo, se produjo la publicación de varias ediciones de sus obras completas<sup>9</sup> y de dos importantes biografías: la de Kurt-Robert Eissler (1962), de tinte psicoanalítico, y la de Carl Otto Conrady (1982-85). Fue importante la diferenciada recepción de Goethe en la República Federal y en la República Democrática de Alemania. El contraste principal se produjo en la lectura de *Fausto*, en occidente se hizo hincapié en el cierre trágico y el sentido religioso, en el este, por el contrario, se

---

<sup>7</sup> Si releemos *Wilhelm Meister* (los dos últimos capítulos de *Los años de aprendizaje* y la totalidad de *Los años itinerantes*), observamos que el burgués Wilhelm (el burgués Goethe) está esperando como un don la acción de los miembros de la Sociedad de la Torre, nobles reformistas y absolutistas ilustrados (el príncipe reformista y absolutista ilustrado Carlos Augusto). En el fondo, Goethe nunca abandonó este esquema.

<sup>8</sup> Proceso iniciado en 1885, y culminado entre 1893 y 1896.

<sup>9</sup> En la República Democrática la Akademie-Ausgabe (iniciada en 1950, pero inacabada) y la de Berlín (1960-1978). En la República Federal la de Hamburgo (1948-1960), la de Múnich, que ordena la obra en función de la biografía del autor (1985-1998) y la de Frankfurt (1985-2013).

entendió que el final del poema dramático de Goethe tenía un final marcado por el optimismo sociopolítico y la superación de la tragedia (Mandelkow 2004:427).

Por su parte la recepción de Schiller en la primera mitad del siglo XIX no estuvo tanto centrada en su obra como en la recopilación descontextualizada de muchas de sus sentencias. Las numerosas antologías que se hicieron de ellas entre 1806 y 1839 intentaban aportar un prontuario de refuerzo de la conducta del sano burgués alemán (Hofmann 2011: 563).

La revolución alemana de 1848-49, que constituyó el primer parlamento en la Iglesia de San Pablo de Frankfurt tomó a Schiller por héroe de la democracia. El rechazo del feudalismo y la apuesta por una monarquía constitucional que se destila en sus obras (especialmente en *Fiesco*, *Luisa Millerin*, *Don Carlos* y *Guillermo Tell*) fueron asumidos por la inmensa mayoría del arco parlamentario: conservadores, liberales y radicales. Eso sí, su pensamiento no desempeñó ningún papel en el debate político. Tan solo instrumentalizándose su figura, se le convirtió, de un modo ahistórico, en contemporáneo de todas las generaciones (Oellers 1970:15).

Tras la fallida revolución alemana, aún el progresismo schilleriano siguió abrigando esperanzas de renovación democrática. Así en 1859, año de conmemoración del nacimiento del autor, hubo numerosas festividades convertidas en auténticas manifestaciones de masas (Gerhard 1998:171). Los numerosos textos que se dedicaron a Schiller en esta efeméride eran panegíricos que excluían cualquier consideración crítica de sus escritos (Noltenius 1984:49).

Entre los escritores del XIX hay posturas encontradas. Para Büchner los personajes del teatro schilleriano eran marionetas, no seres humanos de carne y hueso. Por el contrario, según Heine, en el suabo se percibe el auténtico amor por el futuro de un progresista. En Nietzsche la acogida es muy distinta, él denuesta a Schiller por su moralismo (Hofmann 2011:567-568).

Tanto para Schiller como para Goethe hay que diferenciar la recepción en Alemania y fuera de ella. Dentro de las fronteras de su país ambos son valorados como clasicistas (solo efímeramente miembros del movimiento del «Sturm und Drang» y en absoluto románticos). Sin embargo, todo es muy distinto en Francia

e Inglaterra, muy especialmente a raíz de la obra de Madame de Staël. Para la polígrafa francesa, que conoció personalmente a Goethe y a Schiller y mantuvo conversaciones con ellos, Alemania es el país del romanticismo.

Apenas hay poesía clásica en Alemania, ya se entienda esta poesía como imitada de los antiguos, ya se la considere, únicamente, como el más alto grado posible de perfección. La fecundidad de la imaginación alemana les incita más a producir que a corregir: así se pueden citar difícilmente en su literatura escritos reconocidos generalmente por modelos. (De Staël 1947:70)

Así, en sus escritores no hay tanto interés en la perfección retórica de las obras y la agudeza del discurso como en la búsqueda de la verdad. Son en ese sentido muy interesantes estas líneas:

Se podría decir que los franceses y los alemanes están en ambas extremidades de la cadena moral, puesto que los unos consideran los objetos exteriores como móvil de todas las ideas y los otros consideran las ideas como móvil de todas las impresiones...La agradable ligereza que nos lleva a los franceses a pronunciarse acerca de lo que se ignora, puede tener elegancia en la conversación, pero no la tiene cuando se escribe. Los alemanes cometen frecuentemente el error de incluir en la conversación lo que solo conviene a los libros; algunas veces los franceses también cometen el error de incluir en los libros lo que solo conviene a la conversación. (De Staël 1947:16-17)

Por otra parte, Madame de Staël consideraba a Goethe un hombre desconcertante y con grandes facultades tanto para el bien como para el mal (De Staël 1947:61). Por el contrario, admiraba la bonhomía de Schiller (De Staël 1947:63). La unión de poeta y persona fue a partir de entonces un tópico en la recepción de Schiller.

Muchos años después (la visita de Staël a Weimar data de 1803), Gerhard Fricke, cuyos escritos fueron instrumentalizados por la ideología nacionalsocialista, afirmaba que en Schiller lo predominante era el espíritu de sacrificio y la entrega a la totalidad (Fricke 1968:89)<sup>10</sup>. Con estas afirmaciones se adapta la figura de Schiller a la actitud de los alemanes en la Segunda Guerra Mundial a partir de Stalingrado<sup>11</sup>.

Quizás la lectura más interesante del siglo XX es la que hace Adorno, quien le reprocha a Schiller la separación de arte y vida que realiza desde sus

---

<sup>10</sup> Esa es la fecha de la reimpresión en la Wissenschaftliche Buchgesellschaft de Darmstadt, la primera edición es de 1927.

<sup>11</sup> Curiosa lectura, pues *Don Carlos* es un claro ejemplo de recusación de esas ideologías abstractas que transforman a los individuos en lo universal a costa de sacrificarlos (Safranski 2006:250).

planteamientos clasicistas, la cual quedó de manifiesto en su frase “Seria es la vida y alegre el arte”. Para Adorno, por el contrario, no hay nada más serio que el arte. Su seriedad, que va más allá de la alegría (Adorno 1981:600-601). Nos encontramos ante dos posiciones contrapuestas sobre la autonomía del arte. Schiller ve el arte como palanca para la creación de una nueva humanidad, que sirva para reparar la catástrofe del Terror de la Revolución Francesa. Adorno considera que la quiebra de la forma del arte legítimo es consecuencia directa y testimonio indirecto de la catástrofe de Auschwitz.

Udo Rukser señala que la primera recepción de Goethe en España se produjo en unas condiciones poco halagüeñas debido al ambiente clerical y autoritario reinante en nuestro país. Además, los primeros españoles que fueron a Alemania tras la muerte del escritor se toparon con los enemigos de Goethe de la Asamblea de Frankfurt. Para estos demócratas, Goethe no era más que el lacayo de los príncipes. Con todo, la primera obra del autor que se tradujo fue *Hermann y Dorotea* (1812), pero la que dio lugar a un arrebató general en la intelectualidad fue *Werther* (1819). A partir de la década de los 60, Goethe comienza a ser muy valorado y el proceso culmina con la traducción de Rafael Cansinos Assens *Obras literarias* de 1944, en 1950 convertidas en *Obras completas*<sup>12</sup> (Rukser 1977:56-71).

Herbert Koch dirigió a Gabriele Staubwasser de Mohorn una tesis doctoral sobre la recepción de Schiller en España, luego convertida en libro en 1973 (y traducida al español en 1978). Los autores señalan que las condiciones para el conocimiento de Schiller en nuestro país no han sido las mejores por la distancia geográfica y por la frecuente realización de traducciones que no vertían directamente los textos schillerianos, sino indirectamente y del francés. Por otra parte, la imagen que ofrece de la corte de Felipe II en *Don Carlos* le granjea muchas antipatías entre nuestros intelectuales. Un fenómeno curioso es como algunas obras de Schiller llevaron a Manuel Tamayo y Baus, a Fernán Caballero y a Eduardo Marquina para escribir obras inspiradas en esos modelos. A partir de

---

<sup>12</sup> Título solo nominal, pues esta publicación está muy lejos de recoger la obra completa de Goethe.

finales del siglo XIX y en el XX las traducciones ya son directas<sup>13</sup> y se subsana la anomalía de las dobles traducciones (Koch/Staubwasser de Nohorn 1978:200-204).

¿Qué podemos decir de ellos en la España actual? Tanto en uno como en otro caso, se puede afirmar que fue muy influyente el sesgo que Madame de Staël le atribuyó a la cultura alemana: predominantemente romántica, y más propensa a la búsqueda de verdad que a lo ingenioso. En el caso de Goethe esto ha dado lugar a una recepción totalmente defectuosa. En muchos escritos leemos que es un autor del «Sturm und Drang». Es cierto que lo fue, pero solo efímeramente, además, luego renegó de esta corriente. En otros textos leemos que es un representante del romanticismo, cuando probablemente no hay un movimiento literario y estético del que Goethe se sintiera más desvinculado. En cuanto a Schiller, se puede decir que, paradójicamente, la parte de su obra más conocida son sus escritos filosóficos, pero téngase en cuenta que estos solo se producen en una breve época de su vida y que su conocimiento por parte de mis colegas suele deslindarse de su producción literaria. En cuanto a sus obras dramáticas, en la España actual, solo se conocen *Los bandidos*, *Don Carlos* y *Guillermo Tell* y se tiende a realizar una relación forzada entre ellas mediante la valoración de su autor como un demócrata (lo cual es solo una verdad a medias). En cuanto a sus escritos de historia se puede decir que son prácticamente desconocidos.

Ahora me referiré a aquellos textos que he elegido para la realización de esta tesis.

En cuanto a la relación personal y literaria de los autores, el texto de referencia es el epistolario que mantuvieron entre 1794 y 1805. Como edición imprescindible hay que mencionar la traducción de la correspondencia completa

---

<sup>13</sup> No queremos olvidar aquí las traducciones de Eduardo de Mier y Barbey recogidas en tres volúmenes intitolados *Obras dramáticas de Schiller*, editadas por Luis Navarro entre 1881 y 1883, donde aparte de las tres obras citadas, se recogían casi todas las demás prologadas por de Mier. Tampoco podemos olvidar la traducción de Rafael Cansinos Assens y Manuel Tamayo con introducción de Vicente Romano publicada en 1973 y titulada *Teatro completo*. Este volumen recogía toda la obra dramática de Schiller incluyendo *El homenaje de las artes* y el fragmento *Demetrio*. Sin embargo, y sin dejar de reconocer la encomiable labor de estos hombres de letras, se puede decir que la repercusión de la obra dramática de Schiller en nuestros días es prácticamente nula y ceñida a las tres obras citadas en el cuerpo de nuestro texto.

que llevaron a cabo Marcelo Burello y Régula Rohland de Langbehn (2014). Como estudios muy esclarecedores de la citada correspondencia están las ediciones de Emil Staiger (Insel) de 1966, la de Manfred Beetz de 1990 (Münchener Ausgabe) y la de Norbert Oellers y Georg Kurscheidt de 2009 (Edición crítica publicada por Reclam).

Para seguir profundizando en la interacción entre los dos autores, hube de recurrir, mal que me pesase, a enfoques muy tópicos y hagiográficos. La obra de Düntzer (1859), y en menor medida la de Wentzlaff-Eggebert (1963), nos ofrecen la habitual imagen de Schiller y Goethe como héroes culturales y ejemplo señero de una fructífera atracción de opuestos. Hay que decir que la nueva filología alemana ha intentado pasar de puntillas por esta cuestión para no quedar abocada a planteamientos conservadores y en buena medida obsoletos, cuando no rancios.

He intentado, tal y como señalé en el apartado “Originalidad”, partir del tópico, para, desechando lo inservible y aprovechando lo que sigue siendo útil, desarrollar mis propias ideas.

Sin embargo, las últimas investigaciones resultan más estimulantes. Queda constancia de que la cuestión de género es un tema cada vez más central en las publicaciones sobre el universo de Weimar a cargo de cuatro mujeres: Sigrid Damm, Doris Maurer, Brigitte Jirku y Andrea Wulf. Damm trata de las relaciones de Goethe con Christiane Vulpius (2000) y Charlotte von Stein (2017). Maurer aborda una semblanza de esta última (1997). Jirku (2005) expone la relación de Friedrich Schiller con Caroline y Charlotte von Lengefeld (Line y Lolo). Y, por su parte, Wulf (2022) dedica mucho espacio de su volumen a tratar la relación de los primeros románticos con sus mujeres (Caroline-Böhmer-Schlegel-Schelling, Caroline von Humboldt y Dorothea Veit-Schlegel). También es ponderable la mención a la ecología en Goethe (en los textos de Buck, Dietzsch y Erpenbeck). Estas aportaciones, recogidas en su totalidad en el *Goethe-Handbuch* (2004) editado por Bernd Witte, tratan respectivamente de lo «Demoníaco», la «Filosofía natural» y el «Protofenómeno». Los tres artículos muestran como para Goethe la principal fuente de infelicidad del ser humano es la falta de

comprensión de la naturaleza y la vulneración de sus derechos, tanto de la naturaleza que está fuera de nosotros, como aquella que se halla en los límites de nuestro cuerpo.

En cuanto a la cuestión central, la textura trágica, de nuevo quiero distinguir entre las referencias principales y los comentarios más sobresalientes. Sin duda alguna los textos más destacados de Schiller sobre el tema son sus propias tragedias. Incluso, en términos más amplios, se puede atender al conjunto de su producción teatral, pues tuvieran o no sus obras un final trágico<sup>14</sup>, todas ellas muestran tres aspectos que Schiller consideraba centrales en la poesía dramática: la acción, el desarrollo rápido (casi trepidante) y una trama dotada de necesidad. En Goethe hay varias obras referenciales de lo trágico. Como novelas: *Werther* y *Wahlverwandtschaften*, como dramas *Egmont* y *Tasso*, y como ese poema cósmico inclasificable *Faust*. Desde el punto de vista de la teoría se hallan todos los escritos filosófico-estéticos de Schiller que abordan la tragedia<sup>15</sup>.

En Goethe la teoría está presente en su propia creación literaria. *Die Wahlverwandtschaften*, incluso por la sobriedad de la forma en la que está escrita, es una obra que nos muestra el efecto deletéreo de lo trágico causado, según Goethe, por la ilusoria y errónea creencia en la libertad individual. Por su parte, *Wilhelm Meisters Wanderjahre* y *Faust II* nos instruyen acerca de cómo podemos eludir lo trágico. En la misma línea, podemos situar a textos que ponderan dos conceptos goethianos centrales: el de lo «demoniaco»<sup>16</sup>, fuente de lo trágico, y el del «protofenómeno»<sup>17</sup>, vía hacia su elusión. Así, lo demoniaco es relacionado por Goethe con lo incontrolado e impremeditado de lo humano y de lo natural.

---

<sup>14</sup> *Die Räuber*, *Fiesco*, *Kabale und Liebe*, *Don Karlos*, *Wallenstein*, *Maria Stuart* y *Die Braut von Messina* son tragedias. *Die Jungfrau von Orleans* y *Wilhelm Tell* no lo son.

<sup>15</sup> Especialmente „Was kann eine gute Schaubühne wirken?“ (1785), „Über die tragische Kunst“ (1792), „Über Anmut und Würde“ (1793), „Vom Erhabenen“ (1793), „Über das Pathetische“ (1793), „Naïve und sentimentalische Dichtung“ (1795/96) y „Über epische und dramatische Dichtung“ [que fue publicado por primera vez en la revista dirigida por Goethe *Über Kunst und Altertum* n 1827].

<sup>16</sup> Básicamente mencionado indirectamente, más que abordado, en textos literarios ya fueran líricos (*Urworte*. *Orphisch*), novelísticos (*Wahlverwandtschaften*), dramáticos (*Egmont*) o inclasificables (*Faust*).

<sup>17</sup> Esta es la contraparte luminosa de lo demoniaco. Lo que en la vida humana vemos separado está en realidad unido en la naturaleza. Por eso la referencia al «protofenómeno» es constante en los escritos de filosofía natural de Goethe.

Por otra parte, el protofenómeno apela a la unidad general de la naturaleza, haciéndonos ver que toda ella se recoge en formas sintéticas. En consecuencia, todas las cuitas derivadas de nuestra impotencia para dominar una naturaleza incontrovertible se pueden atribuir a nuestra defectuosa lectura de la cohesión que está presente en ella. Cohesión que es preservada precisamente por el protofenómeno. Como bien decía el propio Goethe: „Man suche nur nichts hinter den Phänomenen, sie selbst sind die Lehre“ [“no miréis detrás de los fenómenos, ellos mismos son la teoría”] (Goethe 1988.12: 432).

En cuanto a comentarios sobre la teoría de la tragedia en Schiller, entiendo que se trata de textos muy romos (el de Marleyn de 1957, el de Engel de 1967, el de Glassey de 1980, los de Harrison de 1988 y 1993, el de Petrus de 1993 y el de Hughes de 2015), pues más que trabajar con sus ideas, lo que hacen es resumirlas. Así aparece como central el concepto de «lo sublime» kantiano, muy especialmente el de «lo sublime» dinámico. Es decir, como, aunque el cuerpo sucumba e incluso la vida se extinga, la dimensión moral del ser humano prevalece sobre la amenaza natural (en este caso, el arma del enemigo o el hacha del verdugo). Esta opción por el riesgo era una decisión libre del héroe, de un héroe al que le interesaba confirmar más su libertad que eludir el peligro de acabar siendo víctima o mártir<sup>18</sup>. Pero, además, Schiller introducía una variante en «lo sublime» kantiano. Si la caída del héroe nos conmovía era porque nos resultaba patética. Es decir, porque sentíamos una próxima familiaridad y una cercana empatía ante su derrumbe. Ni que decir tiene que en lo «sublime-patético», Schiller aunaba la sublimidad kantiana con la catarsis aristotélica. Y, ni que decir tiene que esta apelación a las inclinaciones del observador (espectador) como indicio de la calidad moral de las acciones del sujeto moral repugnarían a Kant. Sobre todo, al de la *Crítica de la razón práctica*. La distancia que media entre Kant y Schiller puede apreciarse en asertos como este.

Todas las reglas prácticas materiales ponen el fundamento de determinación de la voluntad en la facultad inferior de desear y, si no hubiese ley alguna meramente formal de

---

<sup>18</sup> Precisamente, aquí radicaba la diferencia que, con mucha sutileza y acierto, Goethe detecta entre Schiller y él. Esta apuesta decidida por lo sublime dinámico y heroico por parte de Schiller era lo que Goethe describía como el „Evangelium der Freiheit“ de su amigo.

la voluntad que la determinase suficientemente, no podría admitirse tampoco facultad alguna superior de desear (Kant 1994: 39).

Frente al rigorismo kantiano, en su ensayo *Sobre la gracia y la dignidad*, señaló que había tres posibilidades de relación entre las partes sensible y racional humana. Un predominio del instinto y la naturaleza, otro el del deber y la razón (donde él ubicaría a Kant) y un tercero: el de la gracia. Este es la «belleza del juego» y depende, entonces, del influjo que la naturaleza recibe de la libertad, y de la armonización que se da entre la razón y la sensibilidad; entre el deber, dice Schiller, y la inclinación (González Hernández 2010: 37-38).

A pesar de que la primera impresión nos parece ofrecer una diferencia insalvable entre ambos autores, hemos de relativizarla. La insistencia de Kant en la imposibilidad de una relación teórica entre deber e inclinación estribó más bien en motivos arquitectónicos. Por lo demás ambos se guardan mutuo respeto, estiman que sus diferencias son nimias e intentan comprender al otro desde sus propias teorías. De hecho, valoran mucho más sus coincidencias que su posible distancia (Montenegro/Sprute 2008: 129). Así queda de manifiesto en la Carta que el propio Schiller le escribe a Kant el 13 de junio de 1794. En ella, señala que su pretensión de hacer accesible a un público de no entendidos en filosofía la teoría de las costumbres del maestro de Königsberg, no tenía como objetivo aparecer como su contrincante. Algo para lo que no tenía capacidad y para lo que no abrigaba deseo alguno<sup>19</sup>.

También hay quienes interpretan que la actitud de Schiller ante Kant viene a poner de relieve que Schiller fue un ilustrado radical, que no solo quiso acercarse a la filosofía de las luces, sino poniéndola en tela de juicio por el impulso ejercido por las luces mismas (Bodas 2015: 7). No estoy en absoluto de acuerdo. La afirmación de que el ilustrado es también quien enfrenta a la razón contra la razón misma es lo mismo que decir que la ilustración prosigue con el romanticismo y llega a nuestros días pasando por Nietzsche y por Heidegger.

---

<sup>19</sup> Schiller, Friedrich: Carta a Kant de 13 de junio de 1794 [Schiller - Briefe an Immanuel Kant - Friedrich Schiller Archiv \(friedrich-schiller-archiv.de\)](https://www.friedrich-schiller-archiv.de/) (última visita 12 de octubre de 2023).

Tras esta pequeña parada en torno a la relación de Schiller con alguien que él llamó su gran mentor, volvamos al estado de la cuestión. Así diremos que, a diferencia de los estudios dedicados al pensamiento filosófico de Schiller, en los textos que se centran en el comentario de obras dramáticas de Schiller en particular, el nivel interpretativo sube notablemente. Así es muy destacable el libro colectivo editado por Walter Hinderer *Schillers Dramen. Neue Interpretationen* (1979). Los estudios de Janz sobre *Fiesko*, de Koopmann sobre *Don Karlos* y de Gert Ueding sobre *Tell* recogidos en este volumen son de muy alta calidad. Igualmente merece la pena ser mencionado el de Karl Guthke *Schillers Dramen. Idealismus und Skepsis* de 1994. Este libro resulta sumamente interesante, pues opone el proceso de alejamiento de Schiller del idealismo a la demasiado habitual interpretación del autor como paladín de los postulados de esta tendencia filosófica<sup>20</sup>. Resulta significativo el mismo título del libro, que viene a ilustrar el tránsito de una apuesta por la sensibilidad y libertad incondicionadas a una puesta en tela de juicio de estas. Sin embargo, hay una interpretación que da en el clavo con Schiller. La lectura que hace Carolin Rocks sobre *Wilhelm Tell* en su libro *Heldentaten, Heldenträume, Zur Analytik des Politischen im Drama um 1800 (Goethe, Schiller, Kleist)* que data de 2020, es modélica. Y resulta sencillamente deliciosa la conexión de la aptitud para la ballesta de Tell con la destreza en el manejo del arco por parte de Ulises en su retorno a Ítaca, frente a la impericia de los pretendientes de Penélope (Odisea, canto XXI).

Por su parte, en el caso de Goethe, se cuenta con dos señalados comentarios: el celeberrimo texto de Benjamin sobre *Las afinidades electivas* y el brillante estudio de Albrecht Schöne sobre *Fausto*. En cuanto a la interpretación de Benjamin, he de decir que, tras años en los que su lectura de la novela me parecía absolutamente indiscutible, hoy estoy muy distante de ella. Determinar que todo el rico contenido de la novela puede quedar ceñido al intento de Goethe

---

<sup>20</sup> Y aquí, de nuevo discrepo, pues creo que la obra de Schiller, aun siendo admirada por la cumbre del idealismo filosófico, Hegel, tiene poco que ver con los postulados de esta corriente del pensamiento. Las tres primeras obras de Schiller estaban demasiado en la línea del *Sturm und Drang* para ser asumidas por los filósofos de Jena. Y como bien se afana en señalar el propio Hegel, *Wallenstein* es tan sombría que acaba con toda posibilidad de aplicación del «ardid de la razón», e incluso de la *teodicea*. En ella todo es destrucción (Hegel 2007: 879).

de superar sus tendencias supersticiosas mediante la creación de colecciones me parece muy reduccionista. Entiendo que la clave de la novela *Las afinidades electivas* está en cómo Goethe apuntilla el «Evangelio de la libertad» de Schiller, viniendo a decir que no hay nada más nocivo para el ser humano que la libertad, o más exactamente que una concepción errónea de la libertad. Por contrario, Schöne da con todas las claves de *Fausto*, y en ese sentido me parece especialmente acertado que ponga de relieve que en la primera parte Gretchen es condenada<sup>21</sup> por la justicia terrena, pero salvada por la divina (Goethe 1994b: 384), y en la segunda Mefistófeles pueda llevarse el cuerpo de Fausto, pero no su alma (Goethe 1994b: 814). Los estudios de otras obras de Goethe a las que hemos concedido un lugar central en esta tesis también son estimables. Egmont es tratado con acierto en el volumen colectivo de Hinderer *Goethes Dramen. Neue Interpretationen* (1980) y por Schaum en su libro de 2012. La versión escénica que Schiller hizo del *Egmont* goethiano es correctamente tratada por Walter (1959) y por Sharpe (1982). En cuanto a *Tasso*, aparte de la mención al texto clásico de Hofmannstahl<sup>22</sup> he manejado estudios de Blumenthal (1959), Atkins (1973 y 1988), Ammerlahn (1990), Hinderer (1980 y 2004) y Müller (2007). Sin embargo, el mejor y más atinado es el de Hartmut Reinhardt en la *Münchener Ausgabe*.

También se ha de mencionar que, en dramas estrechamente relacionados con la historia en Goethe y Schiller, hemos hecho acercamientos a la historiografía. En el caso del *Egmont* de Goethe con Kossmann y Mellinck (1974), Tracy (1990), Van Gelderen (1992), Kamen (2005) y Parker (2014)<sup>23</sup>. En el caso de *Don Carlos* con Rudelic Fernández (1997) y Moreno Espinosa 2013. En el caso de *Wallenstein* con Wehner (1950), Golo Mann (1971), Moutoux (1982), Mortimer (2010) y Niewira (2013).

---

<sup>21</sup> Ojo, la primera parte es la más seguida por el cine (Murnau), por la ópera (Gounod, Berlioz) y por las versiones teatrales reducidas (muchísimas, especialmente en nuestro ámbito cultural).

<sup>22</sup> Manejado a partir de su impresión de 1977 en las obras completas del escritor austriaco. Autor, quien, por otra parte, representa un, a mi juicio poco acertado, acercamiento a Goethe suntuario y tardo-romántico apoyado en un desmedido culto al genio (Hiebler 2006: 45).

<sup>23</sup> Evidentemente, los libros de Kamen y Parker también se utilizaron para tratar el *Don Karlos* de Schiller.

En cuanto a la temática sociológica: es decir, la ubicación de Schiller y Goethe en el tránsito histórico de la Edad Moderna a la Edad Contemporánea, los textos más relevantes son los que nos muestran cómo era el ambiente de Weimar en el que vivieron. En el caso de Goethe son muy interesante los estudios de Sigrid Damm (especialmente los relativos a sus relaciones con Charlotte von Stein y Christiane Vulpius) y el de Sengle (que aborda la interacción de Goethe con el Archiduque Carlos Augusto). En el caso de Schiller, tiene mucha relevancia el estudio de Safranski *Schiller y la invención del idealismo alemán*<sup>24</sup> (lo que también puede decirse del volumen del propio Safranski *Goethe y Schiller. Historia de una amistad*). De nuevo, mencionaremos el estudio de Doris Maurer sobre la Von Stein (1997), así como el de Helmut Koopmann (2004), este más focalizado en Goethe. Tal vez, podría resonar como frívolo que se traten los amoríos en Weimar durante este tiempo. Sin embargo, tenemos la certeza de que no hay mejor forma de radiografiar una sociedad que atender a la noción de lo afectivo-erótico dominante en ella. En este sentido, no es desdeñable el reciente estudio de Andrea Wulf sobre el primer romanticismo con el que interactuaron Goethe y Schiller, pues nos aporta nuevas perspectivas al ofrecernos una visión más centrada en Jena que en Weimar y además nos habla de mujeres especialmente importantes en este ámbito<sup>25</sup> Por otra parte, son también imprescindibles para tratar estas cuestiones sociopolíticas e históricas, el *Goethe-Handbuch*<sup>26</sup>, editado por Bernd Witte y otros (2004)<sup>27</sup> y los dos libros titulados *Schiller- Handbuch*, editados respectivamente por Helmut Koopmann (2011)<sup>28</sup> y Matthias Luserke-Jaqui (2011)<sup>29</sup>. Los cinco volúmenes y los suplementos que configuran el *Goethe-Handbuch* constituyen una obra de referencia para adentrarse en el universo de

---

<sup>24</sup> Por más que, como ya señalamos en la nota anterior, no nos convenza mucho la asociación de Schiller y el idealismo.

<sup>25</sup> Caroline-Böhmer-Schlegel-Schelling, Caroline von Humboldt y Dorothea Veit-Schlegel.

<sup>26</sup> En este sentido podríamos clasificar los artículos en relación con la corte (Goethe «Hof» y «Sachsen-Weimar-Eisenach», así como el de Schmid «Amtliche Tätigkeit»), con personajes de la corte (Biedrzyński sobre «Carl August», Seifert sobre «Anna-Amalia» y Förster sobre «Charlotte von Stein») y sobre relaciones de género en aquel tiempo y lugar (John «Liebe», Naumann-Beyer «Sexualität»).

<sup>27</sup> Esta es la edición utilizada, la primera data de 1998.

<sup>28</sup> Esta es la edición utilizada, la primera data también de 1998.

<sup>29</sup> Esta fecha es la de la edición en tapa blanda, la primera en tapa dura data de 2005.

Goethe. En esta tesis me he servido sobre todo de los tomos 4.1 y 4.2. *Personen, Sachen, Begriffe*, A-K y L-Z respectivamente. El *Schiller-Handbuch* de Koopmann, editado en cooperación con la Deutsche Schillergesellschaft de Marbach hace un repaso muy completo por la época, la tradición cultural, la estética, la obra y la recepción de Schiller. Hay una afirmación de Koopmann muy válida y justificativa. Primero se hace eco del título del libro editado por Oellers *Schiller, Zeitgenosse aller Epochen* (1970). Luego se aparta de la rotunda afirmación que podría derivarse del citado título. Si fuera verdad que Schiller puede ser valorado como contemporáneo de todas las épocas, no haría falta un libro como su *Schiller-Handbuch* (Koopmann 2011: XV). Merecen en este volumen especial mención dos artículos: el de Johnston y el de Fröhlich<sup>30</sup>. El libro de Luserke-Jaqui retoma la empresa de Koopmann y se centra sobre todo en la obra schilleriana. O para ser más exactos, toma esta obra como punto de partida para hablar de otras cuestiones. El volumen se divide en nueve extensos capítulos<sup>31</sup>. Según señala su editor, el objetivo del volumen es ofrecer información rápida, precisa y coherente a los lectores. Esta lectura no exige como condición previa ser llevada a cabo por entendidos. Además, cada uno de los capítulos que forman el libro puede leerse independientemente (Luserke-Jaqui 2011: VII). Aunque el libro no esté escrito para entendidos, sí que está hecho por entendidos. En él destaca el artículo de Norbert Oellers sobre *Wallenstein*, donde se especifica muy bien que, en su ocupación como profesor en Jena, Schiller supo compaginar, gracias a su enorme capacidad de trabajo, la labor docente con la investigadora, produciendo notables estudios como su *Geschichte des dreißigjährigen Krieges* (Oellers 2011:113). También el artículo de Michael Hofmann sobre la recepción, «Wirkung», me parece especialmente afortunado, hasta el punto de que lo he tomado como referencia en la primera parte de este «estado de la cuestión» (Hofmann 2011: 561-604).

---

<sup>30</sup> El de Johnston „Schillers politische Welt” nos permite comprender el tránsito del idealismo juvenil al escepticismo de sus últimos años. El de Fröhlich „Schiller und die Verleger” muestra como para la Edad contemporánea, la profesión libre y la fama pública estaba mucho mejor preparado Schiller que Goethe.

<sup>31</sup> «Dramas», «Lírica», «Narraciones en prosa», «Escritos históricos», «Escritos Teoréticos», «Escritos de crítica y de publicaciones periódicas», Reelaboraciones y traducciones», «Epistolarios escogidos» y «Recepción».

#### **d) Metodología**

Voy a distinguir dos planos de la metodología empleada: el general y el conjunto de las particulares.

En el ámbito general está claro que la metodología que se empleará es la de la teoría de la recepción, implementada por la *Kostanzer Schule* (básicamente representada por Hans-Robert Jauß, Wolfgang Iser y Manfred Fuhrmann). Hay en este sentido dos puntos de vista de los que me alejo. Por un lado, el de Karl Lachmann, para quien el estudio filológico o se ha de ceñir, o se ha de acercar lo máximo posible al «arquetipo» o texto original u originario. Por otro lado, y correlativamente, está el punto de vista de Leopold Ranke, para quien en los estudios con una dimensión histórica hemos de partir de lo que realmente ocurrió, limitándonos a los documentos contemporáneos del tema u objeto de estudio. Es cierto que, aquí Ranke, al afirmar que cada época es algo válido en sí, pretende liquidar la teleología en la historia, pero a costa de romper el hilo entre el pasado y el presente (Jauß 1982: 325). Las propuestas de Lachmann y Ranke, decimonónicas y positivistas, no tienen en cuenta que, entre los textos del pasado y los investigadores o hermeneutas del presente hay muchos otros textos y comentarios que han modificado la interpretación y la recepción de aquello que se pretende estudiar.

Im Unterschied jedenfalls zu den idealistischen und materialistischen Theorien, die unter entgegengesetzten Vorzeichen – endogene oder exogene Bestimmung der Kunst in ihrer Konstitution – methodische Totalität beanspruchen, entspricht die Rezeptionsästhetik in ihrer Partialität der Erkenntnis, daß weder das Kunstwerk in seiner Struktur noch die Kunst in ihrer Geschichte als eine Substanz oder Entelechi verstanden werden kann. (...) Eine rezeptionsästhetisch fundierte Geschichte der Literatur oder Kunst setzt die Anerkennung dieser Partialität oder relative Autonomie der Kunst voraus; eben darum kann sie dazu beitragen, die Interaktion von Kunst und Gesellschaft (...) zu begreifen (Jauß 1982: 737)<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> “A diferencia de las teorías idealistas o materialistas que, bajo supuestos antinómicos (la determinación endógena o exógena del arte en su constitución), a la estética de la recepción le corresponde la comprensión de que ni la obra de arte en su estructura ni el arte en su historia pueden entenderse como su sustancia o entelequia. Una historia de la literatura o del arte basada en una estética de la recepción presupone el reconocimiento de esta parcialidad o autonomía relativa del arte. Y, precisamente por eso, puede contribuir a comprender la interacción entre arte y sociedad” (T.d.A).

Precisamente, y siguiendo a Jauß, en el apartado relativo al estado de la cuestión, nos hemos referido a aquellos textos que nos parecen imprescindibles para conocer hoy a Goethe y a Schiller. Una lectura en nuestros días de Goethe y Schiller, que es una recepción contemporánea de estos autores, no puede desentenderse de las lecturas y recepciones que median entre ellos y nosotros.

Ya adentrándose en los temas centrales de la tesis, creo que estos, aparte de estar sometidos a la teoría de la recepción, han de ser estudiados desde la perspectiva de distintas metodologías.

En lo referente a la relación entre Schiller y Goethe, tanto en lo personal como en lo literario, la perspectiva que se debe adoptar será principalmente distanciada y crítica. Por un lado, no se puede dejar de tener en cuenta el discurso hegemónico y el punto de partida tópico que está presente en la contraposición que establecieron entre ellos mismos y en el reporte que de esta contraposición, llena de lugares comunes, hicieron sus primeros comentaristas. De alguna manera, la metodología empleada en este punto es psicoanalítica. Para empezar, diré que, según mi punto de vista, el psicoanálisis sigue siendo, por excelencia, el método más operativo en el estudio de lo humano. Del estudio de lo humano, partiendo de la base de que lo humano como objeto no puede reducirse a lo biológico, sino que necesita de un aparato interpretativo que permita enlazar lo individual y lo cultural sin caer en el reduccionismo. Así «yo», «ello» y «superyó» tienen como conceptos una naturaleza mixta en la que está presente tanto la naturaleza como la cultura. Algo vedado a conceptos de las ciencias sociales, como la diferencia hecho individual-hecho social de Durkheim, que establece una ineludible escisión entre los dos ámbitos (Durkheim 1968: 246), o la distinción de Marx entre base estructural y supraestructura (Marx 1969: 43) claramente demandante de un objetivismo por el que se decanta y al que aspira la teoría. No en balde, tras una primera etapa claramente positivista, Freud apuesta por la dimensión hermenéutica del psicoanálisis. No hay que olvidar en ese sentido que llama a su más importante y decisiva obra *La interpretación de los sueños*, «Traumdeutung», «Deutung» y no «Wissenschaft» (Gómez Sánchez 1998: 20). Así la metodología que utilizaremos al tratar la relación de Goethe y Schiller con

ellos mismos y entre sí será psicoanalítica en el sentido de considerar que es distinta la imagen que intentaron transmitir de sí mismos y de su interacción mutua de lo que era su imagen real a la que nos intentaremos acercar<sup>33</sup>.

En lo estrictamente individual e interindividual que aborda como objeto el psicoanálisis, Goethe al igual que Schiller manifiestan la imposibilidad de superar ángulos muertos tanto en su autoobservación como en la observación de la contraparte. Schiller y Goethe se ven a sí mismos respectiva y mutuamente, como el idealista y el realista, el enfermo y el sano, el poeta sentimental y el ingenuo, el poeta dramático y el épico, el sujeto introvertido y el sociable, el forzosamente sedentario y el paseante, el filósofo y el observador. Todas estas oposiciones son operativas para el autoconocimiento y el conocimiento del otro y al mismo tiempo inhibidoras de este. En ambos casos, porque tanto uno como otro optan por mostrar ante sí, entre ellos y para la posteridad, la máscara que revela y oculta a la vez. Revela aquello que se quiere ser y oculta lo que realmente se es. En el momento álgido de su interacción (en la época de su epistolario 1794-1805), ambos están todavía dominados por la noción cartesiana de que los estados mentales forman parte de la identidad de uno mismo. Como buen kantiano Schiller mantuvo a lo largo de su vida la confianza en la introspección a partir de la plena certeza de que el yo garantizaba la unidad, la identidad y la conciencia de sí mismo. Sin embargo, con Freud el yo consciente que lucha por poner un sentido al mundo es al mismo tiempo la manifestación de una voluntad que surge de impulsos inconscientes (Tauber 2014: 324). Sin duda Goethe (sobre todo la del Goethe tardío, el de las *Wahlverwandtschaften* muy especialmente) se acerca a esta concepción expandida de lo mental mucho más que Schiller.

Sin embargo, lo más interesante psicoanalíticamente es cómo tanto Schiller como Goethe encaran la relación y la oposición entre lo individual y cultural. Freud valoraba enormemente tanto a Goethe como a Schiller, porque los consideraba unos fabulosos, por lúcidos, críticos culturales. Ellos fueron anticipadores del mecanismo de la sublimación por el que, según la definición de

---

<sup>33</sup> Con la salvedad de que este acercamiento se verá de nuevo trastocado por la subjetividad del intérprete, es decir, de mi subjetividad. Aunque esto es inevitable dado el entreverado de naturaleza y cultura, que, para bien o para mal, establece el psicoanálisis.

Freud, se pueden cumplir las exigencias del yo sin recurrir a la represión (Gómez Sánchez 1998: 96).

Respecto a Schiller, Freud pone de relieve la importancia enorme que aquel confería al deseo. De hecho, los versos que Freud más cita en su obra son dos del poema *Die Weltweisen*: “Hambre y amor mantienen cohesionada la fábrica del mundo”<sup>34</sup>. Literalmente los versos dicen: „Einstweilen bis der Bau der Welt/ Philosophie zusammenhält/ Erhält sie das Getriebe/ Durch Hunger und durch Liebe” (Schiller 2008: 246). Sin duda, no hay mayores sabios en el mundo que aquellos que accionan y aventan el deseo. En este caso Schiller no se refiere a personas, sino al hambre y al amor, fuerzas o impulsos personificados que recorren el camino de fuera a dentro y de dentro afuera, que va de la cultura al individuo y viceversa. El deseo es motor tanto del sujeto como de la propia cultura. Bien es cierto que cuando el deseo del individuo y la cultura se encuentran como fuerzas contrapuestas en un mismo vector, la cultura deriva en represión. Por otra parte, la propuesta schilleriana de educación estética, le parece a Freud identificable con la curación psicoanalítica. Así el «impulso material» es equivalente a la satisfacción de las demandas del ello y el «impulso formal» a la atención excesivamente inadecuada al «superyó»<sup>35</sup>. Frente a ellos el «impulso de juego» se identificaría plenamente con el objetivo de la terapia psicoanalítica: “donde haya ello, haya yo”<sup>36</sup>.

Para García Hoz, Goethe es una figura capital del psicoanálisis, hasta el punto de que puede ser considerado su precursor. El famoso lema de Freud „wo

---

<sup>34</sup> Godínez Aldrete, Abraham, “El ejercicio de la Modernidad: la influencia del romanticismo alemán en la concepción inconsciente de la teoría psicoanalítica”. *Sincronía*, <https://www.redalyc.org/journal/5138/513852524009/html/> (última visita 12 de septiembre de 2023).

<sup>35</sup> Esa referencia a un equilibrio también se halla en *Sobre la gracia y la dignidad* cuando Schiller considera que la gracia supone la superación de la racionalidad y el instinto excluyentes. Un freudo-schilleriano convencido es Herbert Marcuse en *Eros y civilización*, donde opone el eros a las unilateralidades de la racionalidad productiva y la mera liberación genital e instintiva. Así nos habla de una sublimación no represiva (no destructiva como la caracterizaba Reich, ni contenida y bloqueada como decía Freud), sino que diera lugar a una síntesis de placer y razón- de un modo muy schilleriano Marcuse nos invita a educar el eros para producir “formas más altas de libertad civilizada” (Marcuse 1976: 186).

<sup>36</sup> Vermorel Madeleine, [Schiller and Psychoanalysis | Encyclopedia.com](https://www.encyclopedia.com/schiller-and-psychoanalysis) (última visita 12 de septiembre de 2023).

ich war, soll ich werden” es interpretado por García Hoz como una labor cultural relacionada con Goethe. Así la desecación del mar, que satisface al final el deseo de Fausto de querer parar el tiempo, describe la acción del «yo» sobre el «ello». “Debe ganarle terreno, conquistárselo: nunca agotarlo, es imposible” (García Hoz 2002: 17). Y como la victoria nunca es definitiva, pero la lucha siempre proseguirá, habrá una continuidad adecuada, una prolongación fluida del deseo en el proyecto y la obra cultural. Sin duda no hay texto más valorado por Freud como perfecta ejemplificación simbólica de lo que era su pensamiento y de lo que entrañaría la curación psicoanalítica que el final del quinto acto de la segunda parte de *Fausto*.

En cuanto a la tragedia y lo trágico, diremos que ya hemos avanzado mucho con lo planteado anteriormente. Es decir, con una interpretación de lo psicoanalítico que, yendo más allá de la diferencia entre la conciencia y el inconsciente personales, se introduce en la interpretación de la interacción individuo cultura que hacen los dos autores. No obstante, para abundar en la cuestión de la «textura trágica» haremos un calado metodológico en el estructuralismo<sup>37</sup> barthesiano, concretamente en su obra *El Placer del texto* (1973). Quizás lo más interesante del perfil intelectual de Roland Barthes implica cómo en él las dimensiones de (buen) lector y de (buen) escritor convergen. Después de la Segunda Gran Guerra estimaba, que la escritura “es el terreno de elección del escritor, un lugar doblemente determinado por la norma: la lengua que ha heredado de la sociedad y el estilo que le es propio, que participa de su cuerpo y sus pulsiones” (Calvet 2001: 93)<sup>38</sup>. Sin duda alguna, en esta posición se nota la escisión que Durkheim establecía entre «hecho social» y «hecho individual». Muy matizada respecto a estos puntos de vista de su primer gran ensayo *El grado cero de la escritura* (1947) es su interpretación del acto de escribir en *El placer del texto*, donde de un modo más sutil establece una relación mucho más estrecha y

---

<sup>37</sup> Por más que el término «estructuralismo» sea problemático y que alguno de los intelectuales principalmente definidos como estructuralistas (Foucault y Althusser) rechazaran esa etiqueta. Barthes sí la aceptó, sin duda alguna influido por el gran papel que en su pensamiento desempeña la lingüística, ante todo por las aportaciones a esta de Saussure y Jakobson.

<sup>38</sup> El original francés fue publicado por Flammarion en 1990. La primera edición en castellano de este libro data de 1992.

orgánica entre lo corporal, pulsional e inevitable establecido por el inconsciente y aquello que el escritor es capaz de mostrar a los demás, de «publicar», verbo cuyo significado, no lo olvidemos, es «hacer público». En ese sentido toda escritura es trágica (aunque su manifestación pudiera ser cómica o, incluso, jocosa), porque toda escritura está conminada a aparecer (y a ocultarse) tal como decide el propio texto que quiere manifestarse. Y es que el texto depende de la textura trágica que le es ínsita a su autor. Así, desde este punto de vista, lo trágico es lo inevitable y lo que se ve como inevitable es lo que está determinado por la «estructura neurótica». Según este planteamiento, no es el escritor el que determina y establece forma y contenido del texto, sino es el texto el que llama y conmina al escritor a operar en cierto sentido. Es la «textura trágica» en conexión con su «estructura neurótica» la que guía su pluma (o su teclado) y lo lleva a una secuencia en las que las palabras se eligen a sí mismas y lo eligen a él. “Todo escritor dirá ... loco no puedo [escribir], sano no querría, solo soy siendo neurótico” (Barthes 1982: 14). Evidentemente, nada se puede producir desde la locura, pero no cabe escritura sin que esta se encuentre de antemano inmersa en la neurosis.

Así, los forzamientos y las compulsiones a los que fue sometido Schiller desde su infancia dieron lugar a una estructura neurótica en la que se cifra la angustia en la coerción externa y la superación de la angustia de esa coerción. Así Schiller nos habla repetidas veces del placer que pueden llevar consigo las situaciones trágicas (Hughes 2015). Esta recurrencia tiene mucho de recidivante, pues encierra el deseo de reproducir y revivir, con cierta morbosidad, la coerción sufrida durante su infancia, adolescencia y principio de su juventud, en términos científicos su «psiconeurosis». Y también, en parte, para encarar esa coerción como intento agónico y luchador de superarla.

En Goethe el principal sentimiento no es el de la coerción, sino el de la frustración. En primera instancia, los personajes de Goethe, básicamente narcisistas, sienten dentro de sí la fuerza, pero entienden que las circunstancias externas les impiden lograr sus objetivos. A Werther se le opone un funcionariado burocrático que arrumba a los individuos con aspiraciones vitales

y poéticas como él. A Egmont un sistema político opresivo y un pueblo que, dejándolo de lado, lo traiciona. A Tasso una corte que, adorando al poeta en cuanto poeta, le impide, sin embargo, convertirse en sujeto erótico, deseante y amoroso. Sin embargo y con el tiempo, Goethe comprendió que el problema de sus personajes (y de él) no era la coerción externa, sino la incapacidad de leer las situaciones y de asumir que somos parte de la naturaleza que nos determina. En definitiva, la «estructura neurótica» de Goethe es depresivo-obsesiva. Depresiva porque nada se puede hacer contra las circunstancias externas. Obsesiva porque hay que centrar en el pensamiento y en su reorientación la posibilidad de solución o de mitigación de un potencial dolor<sup>39</sup>. Por eso, Charlotte en *Las afinidades electivas* llega a la conclusión de que ha sido erróneo y ha conducido a un desenlace monstruoso haber luchado contra la naturaleza manifestada en la pasión mutua de Eduardo y Otilia. Por eso, Wilhelm Meister comprende que salir del círculo de lo individual e ir a la zona concéntrica de lo colectivo lleva consigo la superación de las culpas. Por eso Fausto entiende que el único modo en el que deseo y cultura pueden armonizarse solo puede tener lugar cuando la cultura se convierte en el motor que acciona al deseo y haga que este, siempre insatisfecho, pero siempre estimulado por la futurible consumación nunca se detenga.

En cuanto al último de los problemas, el del tránsito de la Edad Moderna a la Edad Contemporánea, y de cómo Schiller y Goethe comienzan a sentir el tránsito de una fama áulica cortesana a una pública y burguesa, nuestra metodología será weberiana. Para empezar, tendremos en cuenta que la investigación que pretendemos realizar no puede ser como la de las ciencias duras, capaces de utilizar conceptos de alta abstracción que ni siquiera mientan entidades sino magnitudes que describen procesos, como es el caso de «fuerza», «masa», «aceleración», «intensidad sonora o lumínica», «energía», «velocidad», etc. Tampoco está plenamente asegurada de nombres comunes que nos sirvan inequívocamente, y sirviéndose de la inducción, para realizar precisas generalizaciones. Las ciencias sociales o humanas que desarrollan la

---

<sup>39</sup> Grande, Alfredo: “Estructuras psicopatológicas. Neurosis, psicosis, perversiones”, Cátedra. Psicología médica, [Estructuras Psicopatológicas Neurosis Psicosis Perversiones | PDF | Psicosis | Neurosis \(scribd.com\)](#) (última visita 12 de septiembre de 2023).

investigación social<sup>40</sup> nunca pueden ser plenamente inductivas y/o descriptivas, ya que la aproximación a aquella siempre debe hacerse con un aparato conceptual. Este aparato fue definido por el propio Weber con el sintagma «tipo ideal». Un «tipo ideal» se forma a partir de características y elementos de ciertos fenómenos dados, pero no intenta corresponderse con todas las características de un caso particular. Aunque un tipo ideal es una abstracción, su uso es esencial si se pretende entender un fenómeno social particular, pues a diferencia de los fenómenos físicos, lo social involucra comportamientos humanos. Hay muchos posibles tipos ideales como «autoridad», «poder», «feudalismo», «capitalismo», etc. Sin embargo, los más importantes, según Weber, son «racionalización» y su «tipo ideal» correlativo, «desencantamiento del mundo». La sociedad occidental está en un proceso de racionalización y desencantamiento, en el que tanto los mandatarios como sus subalternos (en este caso los escritores), van perdiendo su carisma. En este sentido, y en la época de vida de Goethe y Schiller, desempeñó un papel fundamental la Revolución Francesa. A partir de ella, los mandatarios se van convirtiendo por una parte en organismos burocráticos absorbidos por la maquinaria del Estado y los subalternos, por otra, pasan sencillamente a ser profesionales sometidos a los gustos de los lectores y a su necesidad de supervivencia y sustento económico. Nadie lo supo decir mejor que el propio Weber:

Die zunehmende Intellektualisierung und Rationalisierung bedeutet also *nicht* eine zunehmende allgemeine Kenntnis der Lebensbedingungen, unter denen man steht. Sondern sie bedeutet etwas anderes: das Wissen davon oder den Glauben daran: daß man, wenn man nur wollte, es jederzeit erfahren könnte, daß es also prinzipiell keine geheimnisvollen unberechenbaren Mächte gebe, die da hineinspielen, daß man vielmehr alle Dinge - im Prinzip - durch Berechnen beherrschen könne. Das aber bedeutet: die **Entzauberung der Welt**. Nicht mehr, wie der Wilde, für den es solche Mächte gab, muss man zu magischen Mitteln greifen, um die Geister zu beherrschen oder zu erbitten. Sondern technische Mittel und Berechnung leisten das. Dies vor allem bedeutet die Intellektualisierung als solche<sup>41</sup> (Weber 1988: 488).

---

<sup>40</sup> Para Weber humanas y sociales son lo mismo. No así para Dilthey y su escuela, que diferenciaban entre las *Naturwissenschaften* capaces de referirse a lo repetible y lo recurrente, y las *Geisteswissenschaften* para que se referían a lo humano, por esencia, idiosincrásico, individual e irrepetible.

<sup>41</sup> La creciente intelectualización y racionalización no significa un conocimiento creciente y general de las condiciones vitales bajo las que uno se encuentra. Tiene más bien otro significado: el saber o la opinión de que mientras se quiera, cualquiera puede experimentar que no hay ninguna fuerza misteriosa e impremeditada que desempeñe papel alguno, y que no hay, en principio, nada que no pueda ser dominado por el cálculo. Y esto es lo que significa el

En definitiva, creo que la mejor teoría de la formación del mundo occidental contemporáneo sigue siendo la apoyada en los conceptos weberianos de «racionalización» y «desencantamiento del mundo». De nuevo Weber, a diferencia de Durkheim o Marx, y en consonancia con Schiller, Goethe y Freud, comprende que no cabe comprensión de los fenómenos sin una apelación a la conexión entre lo subjetivo y lo objetivo, entre el individuo y la cultura. Todo ello sin perder de vista que el camino es de constante ida y vuelta entre una y otra esfera, y teniendo claro que no se puede caer en el objetivismo positivista de la exclusividad del «hecho social» o el objetivismo materialista de la unilateralidad de la «base estructural».

#### **e) Motivaciones**

Mi decisión de hacer una segunda tesis se basó en tres motivos.

El primero era muy pragmático. Las carreras académicas actuales requieren publicaciones. Por ello pensé que una tesis consistente en artículos y capítulos de libro me daría el marco adecuado para realizarlas durante el periodo de tiempo dedicado al trabajo de investigación.

En segundo lugar, pensé que la docencia y la gestión dejan muy poco tiempo para trabajar aquello que a uno le gusta. Por ello pensé que hacer una tesis serviría para desarrollar algo que, al mismo tiempo que académicamente productivo, fuera de mi complacencia.

Finalmente, en lo referente al tema, me decidí por la relación entre Goethe y Schiller. Más bien incluí a Schiller en la ocupación habitual que había tenido con Goethe. Hasta la fecha de comienzo de la tesis había hecho un buen número de publicaciones sobre el autor. Cuatro ediciones con sus respectivas traducciones, un prólogo, cinco artículos y tres capítulos de libro habían jalonado mi dedicación al autor. Sin embargo, a Schiller apenas lo había tocado. Y

---

**desencantamiento del mundo.** Ya no existen, como para el salvaje, poderes que hay que afrontar con medios mágicos, para dominar o suplicar algo a los espíritus. Por el contrario, los medios técnicos y el cálculo son los que resultan efectivos. Esto es lo que, como tal, implica la intelectualización (T.d.A).

conocidas las enormes importancia y versatilidad del autor, así como la relevancia de su relación con Goethe, quise ponerme a estudiarlo.

En el verano de 2017, recibí una beca de YERUN (Young European Research Universities Network) que disfruté en Konstanz, allí, aparte de comenzar con esta tesis, ahondé en mis convicciones teóricas sobre la pertinencia de las conclusiones de la Teoría de la recepción formulada por la Escuela de Constanza.

También quiero poner de relieve que de mi estancia en Konstanz y gracias a las clases de la Profesora Juliane Vogel obtuve contacto con un Goethe que desconocía y que ocupa un lugar central en la tesis: el de sus dramas, no sé si bien llamados clásicos: a saber, *Iphigenie auf Tauris* (1786), *Egmont* (1788), *Torquato Tasso* (1790). Las fechas que aparecen entre paréntesis son las de impresión de los textos. Las de estreno teatral fueron respectivamente 1799, 1789 y 1807.

En la primavera de 2021, fui becado por el DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst) y, de resultas ello estuve en la ciudad más ligada al destino de los dos protagonistas de esta tesis: Weimar. Allí se encuentra, desde el siglo XIX, la institución más centrada en la investigación sobre sus figuras: el Goethe-und Schiller-Archiv. Lugar al que va ligado otro centro de estudio de importancia capital, también sito en Weimar: la Anna-Amalia-Bibliothek, este fundado en la misma época del periplo vital de los autores. De hecho, entiendo que no hay mejor lugar que la citada ciudad, y las mencionadas instituciones, para analizar y documentar los tres aspectos centrales de esta tesis: la relación entre ambos, sus distintas concepciones de lo trágico y el modo en que ambos transitan de la Edad Moderna a la Edad Contemporánea.

#### **f) Discusión e hipótesis**

Estas son someramente las hipótesis y al mismo tiempo las tesis que proponemos para su discusión. En el último apartado de la tesis, “Conclusiones”, las retomaremos y desarrollaremos.

- 1) **Schiller y Goethe no se conocieron tan bien como ha quedado habitualmente establecido.** Además, con la autoimagen que quisieron

proyectar de sí mismos y con la descripción que cada uno hizo de su contraparte contribuyeron a esos equívocos y malentendidos.

- 2) **En su escritura son muy diferentes. Schiller es claro, resolutivo y profesoral. Goethe, ante todo, apuesta por el simbolismo.** En sus escritos históricos, teóricos y en sus dramas Schiller intenta hacerse comprensible. Aunque la escritura de Goethe se sirve del tono medio en sus cartas a eruditos y en su saga instructiva y de formación *Wilhelm Meister*, en sus obras más importantes (*Las afinidades electivas* y la segunda parte de *Fausto*) desarrollar una escritura simbólica, que es la más propiamente significativa y relevante de su estilo.
- 3) **Goethe y Schiller mantuvieron, principalmente, un vínculo de estímulo mutuo y emulación.** Más que dejarse influir mutuamente, vieron recíprocamente en el otro a alguien que los habilitaba para desplegar sus potencialidades.
- 4) **Schiller reconoce la influencia de Goethe, pero se esfuerza por no estar determinado por él.** Aunque en *Wallenstein* hay un innegable influjo de Goethe, Schiller retornó a la reivindicación de la libertad individual en sus dramas posteriores y sobre todo en *Wilhelm Tell*.
- 5) **Goethe siempre se sintió diferente de Schiller. Con todo, muerto este, se afana en explicitar esta diferencia.** Buscó autoafirmarse y a la muerte de Schiller rechazó su «Evangelio de la libertad».
- 6) **Desde el punto de vista literario, Schiller es un escritor de tragedias y Goethe un pensador sobre lo trágico.** Uno buscó acciones conducentes a un fin, el otro prefirió la descripción introspectiva de caracteres.
- 7) **Ambos tienen «estructuras neuróticas» diferentes que generan también distintas «texturas trágicas».** La de Schiller es agónico-masoquista, la de Goethe es obsesiva-depresiva.
- 8) **Uno y otro tenían visiones diferentes de la relación entre naturaleza y cultura.** Schiller insiste mucho en el ajustado equilibrio de las diversas facultades. Goethe opta por el correcto ajuste de deseo y cultura. Desde el punto de vista filosófico, Schiller era un dualista y Goethe era un monista.

- 9) **El dualismo de Schiller se manifiesta en la búsqueda de equilibrio.** Y así postula la estabilidad que proporcionan el «impulso de juego», en el dominio del conocimiento, el «alma bella» en el reino de la moral y la «gracia» o belleza libre en el ámbito de la estética.
- 10) **El monismo de Goethe persigue, de un modo doble, una correcta intuición.** El esclarecimiento de la unión entre libertad y necesidad, así como la intuición de lo que es inevitable y lo de aquello sobre lo que se puede ejercer una acción.
- 11) **En Schiller la fuente de la grandeza es el heroísmo. En Goethe la fuente del error es la necedad.** Los personajes protagónicos de Schiller son mayormente heroicos. Muchos personajes de Goethe son víctimas de su propia estulticia.
- 12) **Schiller y Goethe son dos personajes inscritos en el tránsito de la Edad Moderna a la Edad Contemporánea.** Y en la asimilación del paso de una edad tiene mucha relevancia cómo se asume el tránsito de la vieja fama áulica (nobiliaria) a la nueva fama pública (burguesa).
- 13) **Schiller y Goethe mantuvieron una actitud muy diferente ante la nobleza de su época y ante la perspectiva de llegar a ser nobles.** Goethe siempre se mostró condescendiente e incluso despectivo con el título nobiliario que obtuvo. Schiller persiguió toda la vida un título nobiliario que consiguió. En parte por la insistencia de su mujer, en parte por lo idóneo que le resultó para seguir siendo un escritor profesional.
- 14) **Las relaciones que mantuvieron a lo largo de la vida con distintas mujeres revelan que uno y otro tenían unas muy diferentes nociones y unos muy distintos sentimientos del paso del tiempo.** Schiller estaba angustiado por la brevedad del tiempo, Goethe tenía el sentimiento de poder dilatarlo.

**g) Bibliografía y otras fuentes o recursos.**

Solo he incluido literatura en las fuentes, textos de Goethe y de Schiller. También he intentado ser lo más regular posible en la utilización de ediciones de

obras completas o al menos escogidas de los autores. En el caso de Goethe, la referencia fundamental ha sido la *Weimarer* o *Sophien-Ausgabe*. En el caso de Schiller, la *Nationalausgabe*. Sin embargo, he querido también incluir, tanto en los textos como en la bibliografía las referencias de los volúmenes que hemos empleado. Aun cuando eso pudiera producir en algún momento la impresión de heterogeneidad.

Otro de mis objetivos ha sido la exhaustividad. De ahí que, partiendo de 1887, primer volumen de la *Weimarer Ausgabe*, haya llegado incluir textos notablemente actuales, como el de Andrea Wulf que data de 2022.

En cuanto a la webgrafía, he preferido no abusar de ella y solo he incluido dos imágenes digitalizadas de textos procedentes del Archivo Goethe y Schiller de Weimar, las dos cartas conservadas de Schiller a Kant, así como cinco textos: uno sobre teoría teatral, otro sobre historia cortesana, dos sobre Schiller y el psicoanálisis y un tercero sobre psicopatología.

#### **h) Aspectos formales. Estructura de la tesis.**

Aunque esta es una tesis por publicaciones, la he presentado con un formato convencional. No le he ofrecido al tribunal los textos tal y como aparecen en las publicaciones respectivas (ya se trate de artículos de revista o de capítulos de libro), pues eso podría conducir a la confusión de las distintas normas de edición presentes en las revistas y las editoriales. De ahí que haya convertido todos los textos, primero en Word y luego en PDF con el ánimo de que el texto de la tesis tenga un formato uniforme.

Por otra parte, aunque para los tres capítulos de libro que presento no se me exigió que hiciera resumen ni abstract, ni pusiera palabras clave, he considerado muy oportuno, en aras de la claridad, añadir en esos tres casos, los citados pequeños textos introductorios.

Además, he considerado muy pertinente realizar unos capítulos razonablemente extensos dedicados a la introducción (este) y a las conclusiones de la tesis.

El cuerpo central de la tesis son cuatro capítulos. Cada uno de ellos consta de tres textos ya publicados o cuya publicación se ha aceptado. Los cuatro capítulos mencionados son: “Antes de conocerse”<sup>42</sup>, “Un equipo que forjó amistad”<sup>43</sup>, “Schiller como escritor dramático”<sup>44</sup> y “¿Contestación post-mortem a Schiller?”<sup>45</sup>. El primer capítulo trata del tiempo en el que Goethe y Schiller

---

<sup>42</sup> La imposibilidad de llevar a la práctica la virtud republicana y lo difuso y etéreo de los principios de la moral cortesana para a partir de ellos generar una moral constituyen los puntos centrales del primer artículo de este capítulo. El segundo artículo intenta explorar la relación entre la escritura de Schiller y la evolución de su pensamiento entre 1701 y 1794. El capítulo concluye con un texto sobre Charlotte von Stein donde la cuestión que se dirime es si está dama noble de Weimar fue realmente un «alma bella» o una víctima de la represión y el convencionalismo imperantes en la corte.

<sup>43</sup> Como ya hemos dicho, nos interesa mucho más hablar de las diferencias de matiz y la distancia sustancial entre Goethe y Schiller que abundar en los puntos de convergencia. Así el cuarto texto empleado en esta tesis (y el primero del segundo capítulo) “Lo humano y lo trágico en Schiller y Goethe es el que más desarrolla el contraste que los enfrenta en torno a la cuestión de la «textura trágica»: Schiller es un escritor de tragedias, Goethe es un pensador sobre lo trágico. Por otra parte, en el texto se trata otra de las principales diferencias en esa «textura» de lo inevitable en los dos autores: Schiller sigue el «modelo Antígona» (lo trágico es el resultado de condiciones adversas externas y objetivas) y Goethe sigue el «modelo Edipo» (lo trágico es el resultado del destino y de la defectuosa lectura de este). El segundo texto del capítulo nos muestra como el destino de *Egmont*, presentado en un drama, constituyó una preocupación, casi de juventud de Goethe de la que posteriormente se desentiende. Sin embargo, Schiller retoma este interés llevando a cabo la dirección de un montaje de la obra. El capítulo concluye con un texto que propone cuáles serían las pautas para una edición en castellano del Epistolario entre Goethe y Schiller. La conclusión general incide en que se debería tratar de una edición comentada. Las razones aducidas son dos. La primera es metodológica y es sustentada por la teoría de la recepción de la Escuela de Constanza: a saber, media tanta distancia entre las cartas que intercambiaron entre sí ambos autores y nosotros que hace falta hacer alusión a las lecturas intermedias del Epistolario para hacerlo comprensible. La segunda razón es, si se antoja, más mostrenca: el conocimiento de Goethe y Schiller en nuestro entorno es tan deficiente que es preciso articularlo con la mayor cantidad de información posible.

<sup>44</sup> El tercer capítulo de la tesis, “Schiller como escritor dramático”, comienza con un artículo que hace un somero repaso de sus dramas. Posteriormente se expone el giro trágico que con Don Karlos y Wallenstein tiene lugar en la obra dramática de Schiller. Un giro que marca la transición entre una producción propia del «Sturm und Drang» (la escritura nerviosa, denunciante e iracunda de sus tres primeros dramas) y la de sus dramas de madurez (con un mayor peso de los personajes frente al predominio anterior de la acción, así como reflexiones más lúcidas, pero, a su vez, más pesimistas). Finalmente, el tercer artículo de este capítulo aborda el que, a mi juicio, constituye el recurso literario de más calidad de Schiller: el manejo de la ausencia. Cómo Wallenstein es el protagonista no compareciente de *Wallensteins Lager* y como en *Wilhelm Tell* el todavía no aparecido balletero es el ansiado héroe de los juramentados de Rütli en los dos primeros actos del drama.

<sup>45</sup> En “*Evangelium der Freiheit und Rechte der Natur*” se retorna a la diferencia de visiones de lo trágico en Schiller y Goethe, respectivamente el «modelo Antígona» y el «modelo Edipo». Se hace este retorno pues se entiende que Schiller está en el «modelo Antígona» desde antes de conocer a Goethe mientras que Goethe va desarrollando su «modelo Edipo» a lo largo de toda su vida y llega a su formulación definitiva una vez muerto Schiller y en buena medida en oposición dialogante con los puntos de vista de su difunto amigo. Sin duda, las experiencias negativas proporcionadas por el despotismo de Karl Eugen de Württemberg condicionan la textura trágica de Schiller para ubicarla en la coerción exterior. Por su parte, lo que propone Goethe en torno a

todavía no tenían contacto personal, época que paradójicamente fue aquella en la que mantendrían la mayor afinidad: la fase del *Sturm und Drang* al que posteriormente renunciarían. El segundo aborda principalmente la relación mutua, que, sin duda, fue de cooperación, pero que ante todo llevó consigo emulación y estímulo mutuo entre ambos. El tercero se centra en la producción dramática de Schiller, el giro que esta experimenta y el magistral recurso literario que llegó a configurar: la ausencia. El desarrollo del último está principalmente focalizado en el Goethe de los últimos años. Este capítulo nos viene a decir: a) que el autor aborda decisivamente la textura de lo trágico tras la muerte de Schiller y en oposición a las propuestas de este; b) que desde el punto de vista social y político la superación de lo trágico está en el colectivo y no en el sujeto individual; y c) que la observación de la naturaleza nos provee de la sabiduría definitiva para superar lo trágico, pues la libertad y la necesidad están unidas y son correlativas, siendo capaces de utilizar la libertad para que la necesidad se cumpla está recorrido más de la mitad del camino de la superación de lo trágico.

Estos capítulos son introducidos a su vez por cuatro textos previos donde se explica la relación existente entre los artículos de revista o capítulos de libro que se han agrupado en aquellos.

---

lo trágico es de gran sutileza y necesita de una dilatada maduración. Nos atreveríamos a interpretar lo siguiente: es como si el «modelo Antígona» fuera un punto de partida y el «modelo Edipo» un punto de llegada. El segundo artículo recogido en este capítulo trata de la propuesta goethiana de elusión de lo trágico: un pueblo libre. Si las búsquedas individuales son sustituidas por ideales colectivos, como ocurre en la segunda parte de *Fausto* o en los *Años itinerantes de Wilhelm Meister* no hay que temer lo trágico, pues la acción colegiada, comunitaria e incesante nos preservará de aquel. El último texto de esta cuarta parte, y de la tesis, también aborda otro elemento que Goethe nos propone para superar lo trágico: la asunción de la intensidad de la «aisthesis». No buscando detrás de los fenómenos, sino ciñéndonos a ellos (porque ellos mismos son la teoría), obtendremos la experiencia (que no la idea) del «protofenómeno» y con ello la certeza de que todo (libertad y necesidad) está unido y así evitaremos la escisión trágica; consistente en ver al yo (inevitablemente inerme y vulnerable) como única palanca de acción y en ver a la naturaleza (inabordable para el sujeto aislado, pero plausiblemente domeñable por un colectivo) exclusivamente como fuente de amenazas.

## 1 Antes de conocerse

Paradójicamente, antes de conocerse, y tomando como referencia sus respectivas juventudes, Goethe y Schiller estuvieron más cercanos que nunca.

Ambos fueron mentores del *Sturm und Drang*: Goethe con *Werther* y Schiller con *Die Räuber*.

Hubo un tiempo en el que no solo Schiller, sino también Goethe demostró interés por la escritura dramática. *Fiesko* de Schiller y *Tasso* de Goethe son ejemplos señeros de ello.

Hubo un tiempo en que ambos estuvieron interesados en la cuestión sociopolítica. Goethe preocupado por el ninguneo social del *outsider* por el alto funcionariado y Schiller implicado en la lucha contra el despotismo del que él había sido víctima directa.

Sin embargo, entre ambos se manifiesta una diferencia. Goethe se centra en *Tasso* e incluso en *Egmont* en la difícil inserción del individuo en lo político. Por el contrario, Schiller en *Die Räuber*, *Fiesko* y *Luisa Millerin* pone el acento en la superación de un estado de cosas injusto. Casi podríamos decir que hay una decantación. Goethe es mucho más egocéntrico. En *Tasso* se autorretrata. Por su parte, Schiller en *Fiesko* se centra en la contraposición entre la política como búsqueda del bien común (virtud republicana) y la política como persecución del poder.

En este capítulo incluimos tres textos. El primero se denomina “Virtud republicana y virtud cortesana: el *Fiesko* de Schiller y el *Tasso* de Goethe”.

Según la teoría clásica de la virtud, cuya principal presentación viene de mano de Aristóteles, la virtud pública ha de estar sustentada por la individual y viceversa. Esta interrelación está a su vez sustentada por la conveniente conexión de las virtudes éticas y dianoéticas. En Maquiavelo se independiza la virtud pública de la virtud en un sentido amplio. Conforme a ello, Schiller se hace la siguiente pregunta en *Fiesko*: ¿qué contribuye, realmente al bien de una nación: el cumplimiento de los principios o la obtención del poder? A tenor de la trama, no se trata tanto de optar categórica y binariamente entre la virtud y su transgresión. Más bien se trata de determinar e intuir cuándo la transgresión de

la virtud privada coadyuva a la prevalencia de la virtud pública (el bien común) y a distinguir esta transgresión beneficiosa de la perjudicial. A saber, cuando la transgresión de la virtud privada solo se lleva a cabo para la obtención de un beneficio personal.

*El cortesano* de Castiglione fue escrito en el momento del tránsito de las armas a las letras. Es decir, cuando la nobleza trocó el dominio armado en sus territorios feudales por la lucha por la influencia en las cortes. En este ámbito era muy importante el cultivo de la principal cualidad propugnada por Castiglione: la *sprezzatura*. Una desenvoltura en la vida cortesana, embozada de aparente indiferencia. Todo ello cimentado en una máxima: el mejor arte es el que no parece arte.

El *Tasso* de Goethe muestra las dos dimensiones que el autor desarrolló en su primer decenio en Weimar. Por una parte, en las tribulaciones de Tasso por la inaccesibilidad de Leonore d'Este, Goethe manifiesta el desgarró que le produjo no poder amar plenamente a Charlotte von Stein. Y, por otra, hay en él una identificación con los fastidios de Antonio Montecatino por los sinsabores y esfuerzos que entraña ser un hombre de Estado.

La ambivalencia de Goethe en la obra (Tasso-Antonio), también se manifiesta en la dúplice identificación de Charlotte von Stein con los personajes de Leonore d'Este y Leonore San Vitale.

En este escrito venimos a decir que tanto una como otra virtud son prácticamente imposibles de ejercer. El cumplimiento de la virtud republicana y las exigencias que plantea se hace inviable por las fricciones que siempre habrá entre el ideal del bien común y la aspiración al poder. Ese conflicto se ve especialmente materializado en la figura schilleriana de Fiesco. Por su parte, la virtud cortesana, tan centrada en la apariencia, solo se consigue a cambio de la supresión de la clave de toda virtud: la autenticidad. De ese modo el artista de corte Tasso sucumbe ante el perfecto cortesano, Antonio Montecatino en la obra de Goethe.

La ética formal hace una apelación demasiado estricta a la conciencia e impide así que los principios deriven en práctica o praxis moral. Y este es el defecto de la virtud republicana.

La ética material se ciñe de un modo demasiado limitado a las consecuencias de la acción para que lo puesto en práctica, mediante la acción, se pueda llamar ética. Y este es el defecto de la virtud cortesana.

El segundo artículo, “La escritura autógrafa de Schiller y su pensamiento entre 1792 y 1794 (Una aproximación)”, fue realizado a partir del estudio de unos textos manuscritos digitalizados por el Archivo Goethe y Schiller de Weimar.

Si se conserva, la escritura autógrafa es el documento más aportador de evidencias y más opaco a la vez. Es lo más transparente, pues se cuenta objetivamente con él. Constituye, por así decirlo, un «Faktum». También es lo más opaco, pues aquello que puede decirse sobre ella implica la interpretación de un momento del pensamiento del autor y de estados de ánimo transitorios, sobre los que no podemos obtener una certeza.

A través de la forma (incluyendo las tachaduras y correcciones) así como el contenido de lo presentado, distinguimos un modo de escribir nervioso y azogado, se nos figura de un individuo analítico dispuesto a llegar al fondo de las cuestiones. De ahí que entreveamos el cambio en el pensamiento del autor en un momento crucial. El tiempo en el que escribe estos textos (1792-1794) es aquel en el que está llevando a su plenitud la influencia kantiana. Al mismo tiempo, en algunos de los problemas que está tratando se avizora la fructífera relación que tendrá con Goethe. Por un lado, Schiller quiere emplear la lectura kantiana para obtener una visión de la estética (muy concretamente de la belleza y de la relación de esta con el *sensorium* humano), y por otro, quiere aplicar esa lectura a su concepción del drama. En el fondo late en él un deseo de volver a la escritura creativa, que se materializará años después gracias a la influencia de Goethe

Por otra parte, nos parece especialmente significativo cómo, mientras que todos los textos van en *Kurrentschrift*, hay solo dos términos escritos en redonda «Undank» y «Heroen». A nuestro juicio, la escritura diferenciada del primer término resulta muy significativa de la evolución del pensamiento de Schiller

bajo los parámetros biográficos en los que se encuentra. La experiencia del Terror francés lo ha apartado del radicalismo revolucionario que tal vez se dejara entrever en los cuatro primeros dramas. Además, la experiencia del mecenazgo del Duque de Augustenburg y la incipiente ayuda de Carlos Augusto de Weimar (en el fondo déspotas ilustrados) muestra que la escritura específica de este término lleva consigo la necesidad de agradecimiento. Y es que no todos los nobles son autoritarios, represivos y castradores, como Karl Eugen de Württemberg, a quien hubo de sufrir en su niñez, su adolescencia y al principio de su juventud. También los hay protectores e impulsores de las artes. La ambigua relación de Schiller con la nobleza se manifestará al final de su vida en el empeño de obtener para su apellido la partícula “von”. Ante este intento y este empeño se mantuvo mucho menos distanciado que Goethe. Para quien él, descendiente del patriciado frankfurtiano, no tenía nada que envidiarles a los nobles de Weimar. Tal vez la obsesión de Schiller por obtener esa vitola de nobleza fuera impulsada por su mujer Charlotte von Lengefeld, no en balde noble venida a menos y ahijada de Charlotte von Stein.

También aparece en redonda latina “Heroen”. Y es que los héroes encarnan por antonomasia el riesgo trágico. Lo trágico es extraño a los animales por ser instintivos y a los dioses porque ven los avatares de la vida con distancia desde sus poderes sobrehumanos. El ser humano puede serlo muy especialmente pues es más proclive a la omnímoda fuente de lo trágico: la *hybris*. Es muy significativo que las tragedias estén llenas de reyes y mandatarios. Es decir, de aquellas figuras que, sin dejar de ser humanas, más peligro corran de olvidar las limitaciones. Es sumamente sorprendente como Schiller recaba estas dos ideas aristotélicas, la del término medio y la de la posibilidad de ser afectado por el destino, sin haber leído a Aristóteles. De hecho, está documentado que la lectura de la *Poética* data de su época de contacto con Goethe. Es en una carta a este de 5 de mayo de 1797 donde Schiller dice que está realizando la primera lectura del filósofo griego y señala que está contento “de no haberlo leído antes”, pues le habría privado de un gran placer y de todas las ventajas que ahora le brinda (Goethe/Schiller 2014: 201).

El tercer texto trata de la relación de Goethe con una mujer anterior a su contacto con Schiller, pero que paradójicamente había sido, en su momento la madrina de su mujer Charlotte Lengefeld. Ella es, claro, Charlotte von Stein. Nuestro escrito fue titulado como “Alcance y límites de la virtud: Charlotte von Stein”. En este escrito es clave el concepto schilleriano de *alma bella*. Esta describe un carácter o tipo humano en el que los afectos y las fuerzas morales se hallan en una relación tan armónica y equilibrada. Mientras que hay individuos que se dejan llevar por los instintos y otros que están gobernados por el entendimiento, hay otros cuya vida se desenvuelve en una intimidad armoniosa. Esa noción de balance o equilibrio es central en Schiller. Quizás el lugar donde se manifiesta de un modo más explícito es en *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* [Sobre la educación estética del ser humano en una serie de cartas]. Allí nos habla de tres impulsos dominantes en según qué seres humanos. Por un lado, está el *impulso material*. Este se empeña en hacer realidad lo que hay dentro de nosotros, confirmando un contenido a nuestros pensamientos y un propósito a nuestra acción. Por otro lado, está el *impulso formal*, empeñado en infundir necesidad a lo que hay fuera de nosotros (Schiller 1981: 44). Si, imbuido por el *impulso material*, el sujeto se limita a sentir, su persona es un misterio para él. Si, por el contrario, se limita a pensar, ignora su presencia en el mundo y su estado (Schiller 1981: 52). Para clausurar ambas unilateralidades hay que configurar la experiencia plena de la totalidad. Esta es provista por el *impulso de juego*, que, por haber nacido de la acción conjunta de los otros dos, se opondría a cada uno de ellos por separado. Por una parte, el *impulso de juego* armoniza las pasiones y sentimientos con las ideas de la razón. Por otra, reconcilia las leyes de la razón con los intereses de los sentidos (Schiller 1981: 54). En todo caso la conformidad presente en el *alma bella* es tan acorde que incluso es percibida de un modo estético. Al hilo de este concepto nos hacemos una pregunta: ¿fue realmente Charlotte von Stein un *alma bella*, un sujeto regido por el *impulso de juego*? Tal vez haya que hacer primero una puntualización. El *alma bella* es innata, mientras que la obtención de la predominancia del *impulso de juego* en la conducta es fruto de la educación. Más allá de ello es innegable que ambas nociones se coadyuvan

mutuamente. Una predisposición para la armonía entre afectos y fuerzas morales, propia del alma bella, es la idónea para desarrollar el *impulso de juego*. Y, correlativamente, el *impulso de juego* ofrece las mejores condiciones para que el alma bella persevere en su ser.

Pero volvamos a Charlotte von Stein y a la pregunta que nos hacíamos. Estando claro que esta mujer no fue una instintiva salvaje, ¿logró realmente traspasar el umbral de la gracia? o ¿solo se quedó en la dignidad? (Schiller 2005: 144). Es decir, ¿más bien no llegó a desarrollar la gracia, por una bárbara represión de lo emocional, inducida sin duda por la educación que recibió y por el ambiente en el que se desarrolló su vida? No es fácil contestar esta pregunta. Sí, ella fue una clara partidaria de tener en cuenta el *qué dirán*. Que fuera vástago de una familia noble venida a menos, la von Schardt, que fuera dama de compañía de la Duquesa Anna Amalia o que se casara con un cuadrillero mayor de la corte, Josias von Stein, nos inducen a pensar que la contención y el decoro fueron santo y seña de su conducta en tal medida que la represión supuso la fuerza dominante en ella. Sin embargo, hay un elemento que nos resulta decisivamente revelador: su reacción aversiva contra Christiane Vulpius cuando esta se convierte primero en amante y luego en esposa de Goethe. Hasta aquel entonces Charlotte había mantenido una imagen impecable. Pues, por una parte, había sido una proba cónyuge en su matrimonio con Josias, y, al mismo tiempo, había permanecido en el corazón de Goethe. Esta dúplice condición de irreprochable consorte y objeto de atracción de un insigne amante le habían granjeado una indiscutible fama en Weimar. Charlotte había sido la heroína de la corte, casada ejemplar y hetaira a la vez. Sin embargo, la aparición de Christiane implicó su destitución erótica. Charlotte escondió su despecho bajo la acusación de que Christiane era una mujer vulgar, una *Mätresse*, una manceba, una concubina. Charlotte sintió rechazo por el explícito erotismo de las *Römische Elegien* [*Elegias romanas*]. Sin embargo, lo que le dolió en lo más hondo de su corazón fue perder la condición de musa y horizonte de Goethe, y quedarse tan solo con la condición de irreprochable esposa primero y de respetable viuda después. Así lo manifestó en su drama *Dido*, en el que opone a Ogon (Goethe) a

Dido (ella misma). Para el primero los cambios son deseables e idóneos. Para la segunda, partidaria de la estabilidad, llamar al cambio virtud es adaptar esta a las propias conveniencias. Con Charlotte von Stein queda demostrado que el *alma bella* solo lo es si realmente puede ser dueña de sus pasiones y sentimientos para reconducirlos a la razón. Sin embargo, la aparición de Christiane hizo que su dominio sobre la situación se diluyera y que el equilibrio entre sentimientos y entendimiento dejara de tener sentido, pues la pasión de Goethe comenzó a discurrir por otros derroteros. Dicho de otro, Charlotte von Stein fue un *alma bella*, pero solo mientras pudo.

En definitiva, este capítulo muestra tres aspectos que llevarían a Goethe y Schiller a una interacción tan estrecha como matizada.

Por un lado, está la distinción entre la virtud republicana y la cortesana. La primera, sometida a la evolución de su vida y su pensamiento, siempre interesó a Schiller. La segunda, especialmente en su primer decenio en Weimar, trajo de cabeza a Goethe.

En segundo lugar, entrevemos en la escritura autógrafa de Schiller, la culminación de la influencia de Kant y el avizorar de la futura intercomunicación que mantendrá con Goethe.

Y en cuanto a Charlotte von Stein, observamos el alcance y los límites de la aplicación de la idea de Schiller de *alma bella* a un sujeto real, que tuvo un contacto íntimo con Goethe.

En definitiva, los tres textos describen un paralelismo que, a partir de 1794, derivará en una convergencia.

## 1.1 Virtud republicana y virtud cortesana: el *Fiesko* de Schiller y el *Tasso* de Goethe

### Resumen

Este artículo compara dos obras dramáticas de Schiller y Goethe. Respectivamente *Die Verschwörung von Fiesko zu Genua* (1763) y *Torquato Tasso* (1766). Ambas tienen Italia como marco de acción (Génova y Ferrara en concreto) y se escribieron y estrenaron antes de que sus autores se conocieran personalmente. *Fiesko* presenta la pugna por la restauración de la república genovesa que acabe con el despótico dictado de los Doria. *Tasso* expone las dificultades de un poeta que desarrolla su escritura en un ámbito cortesano (el de la familia Este). Es decir, Schiller escribe sobre la virtud republicana y Goethe sobre la cortesana. Los conflictos dramáticos son significativos de la tipología de lo trágico de los dos autores. Schiller en la colisión despotismo-libertad política, Goethe en la coerción que un marco externo ejerce sobre la individualidad. Lo irresoluble de ambos conflictos es indicio de las contradicciones de la virtud republicana y la cortesana.

### Palabras clave

Schiller, Goethe, Italia, virtud, república, corte, thymós, sprezzatura, contradicción.

### Republican virtue and corteous virtue: the Schiller *Fiesko* and the Goethe *Tasso*

#### Abstract

This article compares two dramatic works by Schiller and Goethe. Respectively *Die Verschwörung von Fiesko zu Genua* (1763) and *Torquato Tasso* (1766). Both have Italy as a framework for action (Genoa and Ferrara in particular) and were written and premiered before their authors met personally. *Fiesko* presents the struggle for the regeneration of the Genoese republic that ends the despotic dictatorship of the Doria, *Tasso* exposes the difficulties of a poet who develops his writing in a courtly environment (by the Este family). That is, Schiller and Goethe write respectively about republican and courtesan virtue. The dramatic conflicts are significant in the tragic tipology of the two authors. Schiller in the despotism-political freedom collision, Goethe in the coercion that an external framework exerts on individuality. The irresolvable of both conflicts is an indication of the contradictions of republican and courteous virtue.

#### Keywords

Schiller, Goethe, Italy, virtue, republic, court, thymós, sprezzatura, contradiction.

## La virtud republicana

En el imaginario occidental, hay una figura que destaca como encarnación del respeto a la ley hasta las últimas consecuencias. Frente al culto a la personalidad y el renombre y carisma de Julio César, Bruto decide acabar con la vida de este, quien se había erigido en dictador y se temía se proclamaría rey, conculcando la legislación de la Roma republicana. Ya en Marco Junio Bruto queda de manifiesto el carácter ambiguo de la virtud republicana: ¿está supeditada la virtud a la moral y a la ética en general o es esta última la que ha de supeditarse al dictado republicano? O, dicho de otra manera: ¿es válido absolutizar la virtud cívica hasta el punto de justificar el asesinato bajo la forma del magnicidio del tirano?, ¿la república está por encima del derecho a la vida?

En el pensamiento clásico, especialmente en Aristóteles, hay una conexión necesaria entre virtud privada y virtud pública. Desde un principio se hace hincapié en que no basta una comunidad de subsistencia para que haya polis, hace falta además “una comunidad de familias y clanes para la vida buena” (Aristóteles 1988: 31-35), y esa comunidad sólo puede lograrse a través de una virtud cívica equiparable a la virtud humana genérica. La noción aristotélica de vida buena no es separable de su noción de virtud ética y moral. El Bien es el objeto de nuestras aspiraciones ya se trate del individuo o del Estado. La felicidad de los hombres distinguidos está en la gloria, los vulgares la cifran en el placer. El bien lo buscamos por sí mismo, no por otro fin. Sin embargo, para obtenerlo se necesitan dos condiciones: una virtud completa y una vida plenamente desarrollada. Es por ello que la obtención de las virtudes éticas, activas y propias de la praxis, no puede ser desvinculada del cultivo de las virtudes dianoéticas (intelectuales y teóricas) que deben regir la conducta.

Desde este punto de vista es inexcusable atender a la íntima relación entre los escritos éticos (especialmente la *Ética a Nicómaco*) con la *Política*. Según Aristóteles, debe buscarse el bien, lo útil, lo agradable y evitar el mal, lo dañoso, lo desagradable. El ser humano lleva a cabo acciones y siente pasiones, pero del adecuado juego combinado de unas y otras adquiere cualidades. La virtud ética

como cualidad, sería el término medio capaz de situar y modular adecuadamente la cantidad de pasión o acción. Las virtudes dianoéticas nos apoyan en este propósito. Así, por ejemplo, la prudencia nos ayuda a canalizar acción y pasión al razonar adecuadamente sobre lo que no puede ser de otra manera (Aristóteles 2010: 20) y la sabiduría, al asentarse sobre sólidos principios, asegura nuestra felicidad (Aristóteles 2011). Y en todo momento, le queda claro a Aristóteles que la virtud privada debe ir de la mano de la pública. Con los mismos medios y virtudes que constituyen al hombre de bien, se puede construir el Estado justo (ya sea republicano o monárquico).

Habrá que esperar a Maquiavelo para que se produzca una especificación de la virtud pública independizada de la virtud en un sentido lato, así como una secularización con respecto a la religiosa. La virtud es clave en la concepción republicana de la Edad Moderna, porque articula el Estado (Yannuzzi 2000: 53-54), pero para esa virtud hay una importante restricción. Lo importante no es la bondad en sentido genérico, sino que ser bueno estriba en ser buen ciudadano. Serlo es cumplir las leyes del Estado. Por otra parte, Maquiavelo distingue la bondad ciudadana, o la virtud cívica, de la conducta del Príncipe. Este no tiene por qué ser siempre bueno, su virtud consiste en mantener el dominio político. Y es que, no en balde, para Maquiavelo la república en el sentido romano es la más más dotada de "*virtù*, el régimen conforme a la naturaleza de la cosa política" (Hilb 2000:139). Si en los clásicos, la virtud es equivalente a una predisposición al bien, para Maquiavelo el gobernante ha de adaptarse a las condiciones objetivas. El gobernante debe poseer una mente capaz de moverse en cualquier dirección. Si no hay más remedio, ha de adoptar lo malo (Wolin 1993:244). Para él, la unidad y la estabilidad de la república serán prioritarios a cualquier otra consideración. Es diferente el gobierno de un Estado y una nación que el de un individuo privado (Pocock 2002: 243). Maquiavelo tiene en cuenta conceptos como inestabilidad, flexibilidad, conflicto, oportunidad, estableciendo así los cimientos de la ciencia política (Cardona Zuleta 2011: 125).

En definitiva, ¿estima el pensamiento político que se puede desvincular la virtud general de la virtud cívica?

Se puede contestar a esta cuestión de un modo matizado. Sin duda se produce una evolución del pensamiento político hacia la virtud cívica que va privando de envoltura moral y secularizando la concepción de un bien común de la cosa pública. No obstante, sigue habiendo una presencia de lo moral procedente de la concepción clásica de virtud. Esa escisión se manifiesta en el pensamiento del propio Maquiavelo. En sus *Discursos* sobre Tito Livio, donde el florentino reflexiona sobre la Roma republicana, predomina el concepto de libertad. Para él “sólo podemos disfrutar de la máxima libertad individual si no la antepone a la búsqueda del bien común” (Skinner 1996: 146-147). Por su parte en *El príncipe* predominará la razón de Estado. Al fin y al cabo: “el sujeto del mundo moderno es un habitante escindido entre la virtud y el interés, la participación pública y la vida privada” (Botana 1984: 38).

### **El Fiesko de Schiller y la virtud republicana.**

Ya decía Maquiavelo que la virtud del gobernante no debe ir en detrimento de la nación. Y a este efecto es importante instruir al Príncipe en el arte de la simulación, es bueno que aparente tener todas las buenas cualidades “pero, al mismo tiempo, debe estar dispuesto a ser un gran mentiroso y engañador” (Skinner 1993:156). El pensamiento político del primer Schiller, profunda y cordialmente republicano, era el propio de la intelectualidad europea (como el de Lessing<sup>10</sup>, Alfieri o Jacques Louis David) de la década previa a la Revolución Francesa (Lützeler 1978:15). Schiller estaba profundamente influido por su profesor Jacob Friedrich von Abel, a quien, no por casualidad, dedicó *Die Verschwörung von Fiesko zu Genua*. Abel le había recomendado a su discípulo la lectura de Adam Ferguson, y en la elaboración de *Fiesko*, Schiller tuvo entre manos la traducción del libro del citado teórico escocés *Institutions of the Moral Philosophy* llevada a cabo por Christian Garve en 1772 (Bresky 1961: 241). Es

---

<sup>10</sup> La figura de Lessing es precisamente fundamental en la absorción que la literatura nacional alemana hace de la virtud republicana con su drama burgués *Emilia Galotti* (y en general con la *Hamburgische Dramaturgie*) y la figura de Goethe es sumamente importante en la puesta en tela de juicio de la virtud cortesana en una obra que fue considerada por Friedrich Schlegel una de las tendencias de la época junto a la Revolución Francesa y la Teoría de la Ciencia de Fichte. A saber: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*.

precisamente a través de Ferguson como le llega a Schiller la rotunda apuesta de Montesquieu por la virtud republicana. Para Montesquieu, Ferguson y Schiller amar la libertad y esforzarse por hacerla triunfar decide el destino de estados y pueblos (Wiese 1959: 433).

Como todas las obras de juventud de Schiller, *Fiesko* pone de relieve que el arte no debe hacer sin más un servicio a determinados principios morales, sino que debe activar el espíritu en su totalidad (Fricke 1968: 110).

El drama recrea un acontecimiento histórico: el intento de derrocar a Andrea Doria y el asesinato de su pariente Gianettino a finales de 1547 y principios de 1548. Para componerlo, Schiller se basó en la obra del Cardenal de Retz *Conjuration du Comte Jean Louis de Fiesque* (1639), en *la Histoire Générale des Conjurations* (1763) de M. Duport du Terre<sup>11</sup> y *The History of the reign of the Emperor Charles the Fifth* de William Robertson (Schiller 1847: 11), que data de 1769. En torno a la historia de Génova y sus instituciones Schiller hizo la lectura de sendas obras de Le Chevalier de Mailly y de Häberlin<sup>12</sup>. Igualmente, Schiller obtuvo inspiración de una lectura clásica: *La conjuración de Catilina* de Salustio

Y ya entramos en la ficción schilleriana. En Génova crece el descontento contra el gobierno despótico de los Doria, no sólo contra el Duque Andrea, sino especialmente contra los abusos de Gianettino. Los allegados a Fiesko se sienten decepcionados por su actitud tibia. Una de las acciones más discordantes con las expectativas que están depositadas en él, como libertador de su pueblo, es su intento de seducción de Giulia Doria. Supuesta seducción que llena de tristeza a su mujer Leonore. Sin embargo, tanto sus más estrechos partidarios como su mayor enemigo, Gianettino Doria, saben que esta indiferencia sólo es aparente. Una de las acciones más reprobables del joven Doria es la violación de Berta Verrina durante las fiestas de carnaval, aprovechando que va disfrazado. Ante la descripción de la máscara, Verrina padre sabe quién ha sido el violador. Fiesko evitando su asesinato al doblegar al sicario que Gianettino había comprado, convence a este para que se convierta en aliado suyo. Aprovechando el motín que

---

<sup>11</sup> Concretamente, de las páginas 290 a 320 “La Conjuración de Fiesque, contre les Doria”

<sup>12</sup> Respectivamente *Histoire de la Republique de Genes* (1697) y *Gründliche Historisch- Politische Nachricht von der Republik Genua* (1747).

derroca a los Doria, Fiesko se adueña del poder. Por su parte, Andrea huye. Esta obtención del poder ha llevado consigo un episodio feliz, la muerte de Gianettino a manos del prometido de Berta, Borgognino que salva el honor de la muchacha. Sin embargo, también ha dado lugar a un hecho sumamente triste, la muerte de Leonore a manos de su marido Fiesko quien la había confundido con Gianettino por haberse puesto la capa de éste mientras ella buscaba a su marido por la amotinada ciudad. Al ver que Fiesko sólo aspira a quedarse con el gobierno de Génova, Verrina lo deja ahogarse cuando cae al mar en el puerto.

*Fiesko* de Schiller es todo un ejemplo de lo que supone el conflicto que interpela al ser humano en el cumplimiento de la virtud republicana, o en un sentido lato, de la virtud política. Schiller escribió su primer drama histórico (o su primer drama con referencias históricas) no tanto desde un prurito de historiador como desde el interés por abordar la relación entre la política y la moral (Kluge 1988: 1219). La cuestión central que subyace a este conflicto es: ¿qué contribuye realmente al bien de la nación: el cumplimiento de los principios o la obtención del poder? Por una parte, el propio Fiesko se sirve de la mentira y el engaño, para que la virtud política triunfe en Venecia. Por otra, Verrina, al modo de Bruto, no entiende la virtud republicana de un modo diferente a los principios que la inspiran: la justicia y la lucha contra el despotismo. El proceder de Fiesko habría sido el más correcto por ser el más efectivo. Demuestra una gran capacidad para la conspiración: primero haciéndose el hedonista descomprometido, después movilizándolo a las masas, y finalmente conquistando la ciudad. Sin embargo, el arranque cesarista que le sobreviene después de obtener el poder lo arruina todo. Según Janz, en *Fiesko* se reúnen de un modo muy afortunado, la racionalidad ilustrada y el despotismo (Janz 1979:38). El conde de Lavagna se muestra solvente para alcanzar el poder y para imponer su visión de la buena gobernanza.

La capacidad de ser efectivo y de convertir la acción propia en obtención del poder queda especialmente se manifiesto en la escena XVII del segundo Acto.

En ella, Fiesko de parte con un pintor llamado Romano<sup>13</sup>. Éste pinta lo que, por su parte, Fiesko ha sido capaz de hacer efectivo. Para el estadista genovés es importante que la representación pictórica no sustituya a la acción, con todo, considera al pintor un afín, no un antagonista (Schiller 1982: 179-182).

Y en cuanto a lo que implica una buena gobernanza a Fiesko no le cabe la menor duda. Concretamente esta debe estribar en que la fluidez entre las decisiones y las acciones no se vea entorpecida por la deliberación. Ese estado idóneo se describe en la escena VIII del acto segundo, mediante una fábula. Un perro de un carnicero se adueña del reino animal, pero al estar acostumbrado a ver pasar por el cuchillo a muchas reses, ejerce un gobierno tiránico. Los animales asesinan y derrocan al can y constituyen un gobierno democrático. Pero como había más cobardes que valientes y más torpes que listos, y la mayoría prevaleció, el reino decayó. Ante la ineficacia del reparto de responsabilidades, acabaron haciendo caer, para su bien, la responsabilidad y el poder absoluto en el león (Schiller 1982: 168-171). Es obvio que Fiesko se ve a sí mismo, a futuro, como el león de Génova.

Sin embargo, si la eficacia en la obtención del poder por parte de Fiesko sí se compadece con la noción de virtud republicana (al fin y al cabo, toda orientación política persigue el poder), la forma de detentar ese poder repugna totalmente a dicha concepción. Un Fiesko que no confunde virtud ética con virtud política, al estilo de Maquiavelo, se acomoda perfectamente a la noción republicana. Pero, un Fiesko que, también siguiendo a Maquiavelo, prefiere el orden sustentado en un poder personalista a la deliberación colegiada recibe el rechazo del republicanismo. La transformación del Fiesko republicano en el Duque (o Dogo) de Génova Fiesco (Phelps 1974: 444), de ahí que sea eliminado por Verrina. Es importante en el desenlace de la obra tener en cuenta la distinción que hacía Adam Ferguson entre la república aristocrática (en la que el poder es detentado por una clase o estamento determinados) y la democrática (en la que el poder está en manos de todo el pueblo) (Ferguson cit. por Kluge 1988: 1229).

---

<sup>13</sup> Aunque Fiesco el Conde de Lavagna si fue un personaje histórico, no es posible que el pintor fuera Giulio Romano, pues éste murió en 1546.

Para Kluge, Fiesko y Gianettino representarían el cesarismo. El Conde de Lavagna pretendería apoyar su poder en la demagogia y el populismo. Por su parte, el díscolo Doria querría sustentar su personalismo hegemónico en lazos de sangre e instaurar una oligarquía. Sin embargo, tanto Andreas Doria como Verrina serían los valedores de la virtud política, uno a favor de una república aristocrática, el otro de una democrática. De ahí el giro extraño de la postura de Verrina al unirse a Andreas una vez que deja morir a Fiesko. Este cambio ha de entenderse como la convicción de Verrina y del propio Schiller de que una república aristocrática es el mejor camino y el paso previo para alcanzar una república democrática (Kluge 1988: 1232).

Schiller muestra en su drama la contradicción inserta en la concepción republicana: pretender que forzosamente virtud política y virtud ética han de coincidir. Es antitético aplaudir que la virtud política obtenga el poder y al mismo tiempo querer que, una vez obtenido el poder, la virtud ética prevalezca. Según Jamison, hay tres personajes que tienen en el drama sendas imágenes de la República de Génova: Leonore, sentimentalmente; Verrina, pretendiendo subsumir la virtud política en la virtud general, y Andreas Doria, desde un punto de vista estrictamente político (Jamison 1982: 59-60). Es la concepción de este último la que prevalece.

Tras la primera representación de la obra en Mannheim, su autor se sintió decepcionado con la acogida y afirmó que en la gente del Palatinado no fluye sangre republicana. Y todo ello, además, teniendo en cuenta que Schiller trastocó y refundió la obra para este estreno. En ella, la virtud republicana en Fiesko triunfa sobre la ambición: no muere a manos de Verrina y renunciando a la diadema ducal, proclama la libertad de los genoveses (Cansinos Assens 1973: 158). En el fondo Schiller había emprendido con muy pocas ganas el cambio de cierre trágico por su *happy-end* de Mannheim, esperando ingenuamente el éxito ante el público del Hoftheater ante la proclama de Fiesko “sed libres, genoveses” (García García 2000: 94). El autor no estaba convencido con el cambio, pues para él era importante que el personaje de Fiesko fuera el de la autoafirmación, una autoafirmación fallida (Janz 1979: 40). En definitiva, la obra muestra el conflicto

entre la persona y las intenciones orientadas a la política. El problema del drama *Fiesko* es el de la tragedia *Antígona*: ¿qué tiene que ver la ley con el sentimiento? Frente a la abstracción de las concepciones de la teoría política, la particularidad del ser humano concreto siempre será un obstáculo insalvable. Esta reticencia de Schiller se hará mucho más intensa de resultas de los años del Terror de la Revolución Francesa (Sandkaulen 2005: 48).

Según Janz, la percepción de Schiller de que el drama de *Fiesko*, en su versión originaria, era realmente el que respondía al pensamiento del autor, le llevó a un callejón sin salida. Las gentes del teatro, muy especialmente el afamado actor e intendente August Wilhelm Iffland, le reprocharon a Schiller, siguiendo las claves de la *Poética* de Aristóteles, que se centrara más en los caracteres que en la acción y que no ubicara claramente la controversia principal. Hagner distingue en *Fiesko* dos tipos de conflictos: los políticos y los psicológicos. A su vez el aspecto central del antagonismo político, el de la república (Verrina) frente al poder personal, (*Fiesko*), va de la mano de otras fricciones concomitantes: la de *Fiesko* frente a Gianettino y la de *Fiesko* frente a la nobleza genovesa. Por su parte, el conflicto psicológico central de las virtudes (privada y pública) opuestas a la persecución sin escrúpulos del poder tiene concomitancias con las fricciones conyugales de *Fiesko* y Leonore (amor versus ambición), la rivalidad entre Leonore y Julia (los celos), la pugna por quién lleva la voz cantante en el romance de *Fiesko* y Julia y la relación paterno filial de Verrina y Bertha (Hagner 2010: 178). Schiller vio que, a pesar de las reticencias de los profesionales del teatro, ni podía ni quería renunciar al conjunto de conflictos presente en su drama. De ahí que, para no verse en la misma tesitura, la siguiente obra que escribió tuvo un marco de referencia mucho más limitado. Al darse cuenta de lo muy disonante que es la concomitancia de la tragedia republicana y el drama burgués, en *Kabale und Liebe* también llamada *Louise Millerin*, todo se hizo más pequeño: el lugar de la trama, el asunto y el alcance de los acontecimientos (Janz 1979: 54).

### **La virtud cortesana**

La Corte es el modelo de organización del poder en la Europa moderna (Gómez 2010:4). Por su parte, *El Cortesano* de Baldassare Castiglione es un escrito de legitimación de las aspiraciones de la nobleza a ocupar un lugar en el gobierno político. Se puede decir que esta obra establece la gramática de las cortes del Antiguo Régimen hasta la Revolución francesa (Quondam 1980: 19). Se trata de una obra escrita en el momento de transición del ideal caballeresco al ideal cortesano, es decir, en el paso de las armas a las letras. Sería un error ver en el texto de Castiglione exclusivamente como un recetario para desenvolverse en la corte. Podría parecer que, en la moral cortesana, la apariencia de virtud prepondera de tal modo sobre la virtud misma, que la absorbe. Sin embargo, no se debe perder de vista que estamos ante la descripción de un ideal, que no deja de serlo, por más que se trate de un ideal sometido al tamiz de lo fáctico. El autor de *El cortesano* estaba convencido de que la civilización cortesana triunfaría sobre las armas. Todo ello desde unos parámetros muy propios de su época. Como señala Pozzi, el Renacimiento estaba, en efecto obsesionado por el deseo de hallar en los distintos campos la perfección, es decir, por crear mitos a los que tender para ahuyentar el espectro del caos y la irracionalidad de la vida (Castiglione 1994:35). En su búsqueda de relevancia la nobleza sumó las letras a las armas (Álvarez-Ossorio 1998: 314), y esa incorporación debe ser entendida como una nueva versión del *uomo universale* (Burke 1990:146). No es casual que la obra esté escrita en forma de diálogo, pretendiendo el estilo conversacional tener un enfoque persuasivo (Gómez 2010:5). Un diálogo, mediante el que individuos notables, auténticas personalidades, pares entre sí (Gaspere Pallavicino, Pietro Bembo, Ludovico de Canossa, Cesare Gonzaga, Emilia Pío, etc.), van configurando y materializando el perfil del nuevo ideal. Ahora bien, no se trata de un diálogo socrático, privado de cierre y abocado a la incapacidad de alcanzar la definición de las Ideas o universales de la definición, sino una serie de discursos sucesivos con una forma análoga al *Banquete* de Platón o a los ensayos ciceronianos. A partir de ahora, el norte del que aspira a sobrevivir y prosperar en la Corte deben ser las buenas maneras, la prudencia, la discreción y, en definitiva, la adaptación de la conducta a las circunstancias y a los fines. En el

fondo, esa connivencia con lo circunstancial es de cuño aristotélico. Ya Domenico de Piacenza, un siglo antes de Castiglione, señala expresamente que el término medio es la condición necesaria para que las acciones puedan llegar a ser virtuosas (Campoo Schelotto 2014:16). De hecho, la medida, el equilibrio y el rechazo del exceso son capitales para el cortesano.

A tal efecto, el cortesano debe cultivar el arte del agrado. Y para ello es conveniente la gracia, la naturalidad o su apariencia, la *sprezzatura* o desenvoltura (Castiglione 1994: I, 26, 145). El desarrollo de esta cualidad inhibe el indeseable impulso hacia la afectación: la excesiva “diligencia y codicia en parecer mejor que los otros”, pues “se puede muy bien decir que la mejor y más verdadera arte es la que no parece ser arte” (Castiglione 1994: I, 26, 144). La desenvoltura debe manifestarse también en la adopción de estrategias de conducta lingüística no normativas, frente a la defensa de los arcaísmos y del purismo. Ludovico de Canossa aboga en el texto de Castiglione por una prevalencia del uso lingüístico y una adaptación a la evolución de la lengua que habilite al cortesano para mostrar llaneza o la apariencia de ella (Castiglione 1994: I, 37: 166-171). El fin principal del cortesano consiste en ganar el favor del príncipe y encaminar su voluntad, ayudándole a superar lo influenciado y sensible que pueda ser a la adulación. En este sentido puede detectarse cierta frustración de Castiglione cuando, teniendo en mente sus intentos vanos de hacerle ver la verdad sobre las causas del Saco de Roma a Clemente VII, nos cuenta en su tratado que en las cortes no todo es como debiera (Castiglione 1994, II, 21-22: 236-239). De esta manera, el cortesano no sólo debe buscar el medro personal, sino también la educación principesco, y puede aspirar, en definitiva, a erigirse en maestro del príncipe (Castiglione 1994: I, 33, 160). En el Cuarto Libro se desarrolla de un modo extenso esta idea. El cortesano debe infundir en el príncipe las virtudes (IV, 9-10, 457-458). Esta es una empresa posible, porque la virtud puede aprenderse (IV, 11-13, 458-462). Por otra parte, y recogiendo el eco aristotélico, lo realmente importante es adquirir virtudes mediante las que escogemos lo que está bien. Y eso es mejor que adaptarnos a una prescripción normativa que exteriormente veamos reconocida como lo bueno (IV, 14-18, 462-468).

Dentro del mundo cortesano, hay individuos con gracia natural y los hay quienes con el adiestramiento pueden corregir sus faltas. De ahí que tenga su importancia cultivar una segunda naturaleza. Eso incluye una educación corporal como base para el raciocinio y la capacidad de elección. Y en este contexto de actividades formativas y aleccionadoras, llama la atención que, en el tratado de Castiglione, la danza sea puesta en relación con conceptos clave como la gracia, la discreción, la honestidad o la magnificencia. Y sin duda, en la descripción de esta práctica hay también una referencia a la sublimación de la sexualidad. Lo que es lícito en el arte no lo es en la vida. Cierta contacto físico, que nunca traspase los límites del decoro, es tolerable en el arte de la danza, pero no lo sería efectivamente consumado (Campóo Schelotto 2014:19). Y en este sentido es importante, valorar como el cortesano más que amar en un sentido inmediato y, al fin y al cabo, vulgar, debe trasladar el “deseo de gozar de lo que es hermoso” (IV, 51, 508-509) a la contemplación del alma misma hasta la suprema felicidad, la belleza divina (IV, 68-69, 528-532). Y con este sincretismo del *Banquete* platónico y la moral cristiana se cierra el libro de Castiglione.

### **El Tasso de Goethe y la virtud cortesana.**

Goethe no leyó directamente a Castiglione, pero sí que le llega su eco de forma indirecta. La biografía de Torquato Tasso que le sirvió inicialmente de inspiración para la escritura de su drama era la *Vita de Torquato Tasso* de Giambattista Manso<sup>14</sup> que data de 1621. También Goethe extrae datos de la leyenda de Tasso de la edición de las cartas del poeta, llevada a cabo por Lodovico Antonio Muratori, en el tomo diez de *Opere di Torquato Tasso*, publicado en Venecia en 1739 (Reinhardt 1990: 911). Sin embargo, la documentación más precisa la obtuvo Goethe de otra *Vita* descriptiva de la peripecia del poeta, concretamente la de Pierantonio Serassi de 1785, libro que Goethe consiguió en Roma durante su viaje a Italia. No por casualidad, Serassi realizó una edición de *Il cortegiano* en 1766 acompañada de una biografía de su

---

<sup>14</sup> Según Hartmut Reinhardt lo más probable es que la versión de Manso la conociera Goethe indirectamente a través de la obra del Abbé Charnes, *La vie du Tasse. Prince des Poètes Italiens* (Paris 1690), de la cual hay un ejemplar en la Biblioteca de Weimar.

autor. También en 1769, Serassi llevó a cabo una edición de las Cartas de Castiglione. Por otra parte, la vida áulica de Serassi se compadece perfectamente con la doctrina de Castiglione y con la admonición de lo inconveniente y lo desmedido de Tasso tal y como muestra en las biografías citadas. De algún modo, Serassi valora a Tasso como un contraejemplo del modélico y cabal Castiglione.

El *Tasso* de Goethe es una de las cúspides de su producción literaria. Se trata de una obra no tan abrupta como *Götz* o *Werther*, pero tampoco tan abstracta o pedagógica como *Iphigenie auf Tauris* (*Ifigenia en Táuride*). Tiene el temple del clasicismo y a la vez la calidez que le confirió la conexión con su experiencia no siempre agradable en la Corte de Weimar. Según señala Hofmannstahl en *Tasso* nunca se percibe la adormecedora relación entre las partes<sup>15</sup>, sino la floreciente vida del instante en cada verso (Hofmannstahl 1979: 524). Además, Tasso supone una novedad en la literatura universal. Si bien la biografía de artistas era un género que se había asentado desde el manierismo con las *Vite* de Vasari y de Bellori, Goethe es el primero que convierte a un artista, con su problemática vital, en protagonista de una pieza teatral. Con Tasso estamos pues ante el primer drama de artista (o *Künstlerdrama*) de la historia de la literatura universal. Su autor descubrió un género (Reinhardt 1990: 907).

Comencemos con la sinopsis. En la corte de Ferrara, Leonore d'Este y su dama de corte, Leonore Sanvitale, coronan con guirnaldas de flores<sup>16</sup> los bustos de Virgilio y Ariosto. Ellas muestran su preocupación por el talante atrabiliario del poeta de la corte, Torquato Tasso. En la siguiente escena Alfonso d'Este (Alfons en el drama) recibe de manos de Tasso *Gerusalemme liberata* y premia a este despojando a Virgilio de su guirnalda y poniéndosela a él. En esto llega el secretario de Estado, Antonio de Montecatino, que ha resuelto en Roma importantes asuntos para su señor. Tasso, pletórico por su coronación, lo recibe efusivo, pero su saludo es contestado con frialdad por Antonio, quien elogia la

---

<sup>15</sup> "Nirgends erschlaffende Bezogenheit aller Teile und dabei dieses blühende Leben des Augenblicks in jedem Vers".

<sup>16</sup> Es clave que se les pongan guirnaldas de flores y no coronas de laurel, pues viene a decirse con ello que ya no hay Edad de Oro, y que las armas y las letras están ya definitivamente escindidas y transitando cada cual por su propio camino

corte pontificia por tratarse de un lugar donde el arte se toma como un añadido ennoblecedor y no como algo vital. La princesa Leonore consuela al poeta cuando están a solas. Posteriormente y tras una discusión con Antonio, en la que este vuelve a ponderar los valores pragmáticos, Tasso se ofende y saca su espada. Alfons los separa y les pide que hagan las paces. Leonore Sanvitale le pide a la princesa que le deje llevar a Tasso a Florencia, donde ella misma lo cuidará. Tasso interpreta esta invitación como un indicio de que lo quieren arrumbar y abandonar. Por ello, finge cordura y dice que su deseo es ir a Roma. Cuando llega su despedida, toma las palabras cálidas de la princesa por muestras de amor y la abraza con locura<sup>17</sup>. Tras resistirse ella y en medio de la estupefacción general, Alfons se marcha con las mujeres y deja a Tasso a cargo de Antonio. El poeta debe al fin reconocer que ha de renunciar a su pasión para que la normalidad cortesana retorne. Es una trágica paradoja que el alejamiento definitivo de Tasso de la corte coincide, precisamente con la protección y la tutela del poeta por el personaje más integrado en las maneras cortesanas y en su escala de valores, Antonio Montecatino (Borchmeyer 2008: 1421). La sorprendente resolución del contraste entre la contención cortesana y el desenfreno poético es muy significativa del pensamiento de Goethe.

En su labor como ministro en la corte de Sajonia-Weimar, Goethe sintió una fuerte atracción por Charlotte von Stein, mujer perteneciente a la nobleza y esposa del cuadrillero mayor del Archiduque, Gottlob Ernst Josias von Stein. La sensación de extraterritorialidad producida por enamorarse de una noble casada, siete años mayor que él y con siete hijos le resultó muy dolorosa al escritor. Extraterritorialidad también experimentada por Goethe cuando trabajó en el Tribunal Imperial de Wetzlar sin sentir apego alguno por el ejercicio de la abogacía. El citado desapego quedó de manifiesto en el desmañado y suicida Werther. No es casual que Friedrich Bouterwerk considerara a *Tasso* un *Werther*

---

<sup>17</sup> El momento más morboso del anecdotario de Tasso fue el intento de abrazo y beso a Leonore d'Este. Esta situación pudo ser conocida por Goethe a través de la comedia de Carlo Goldoni, *Il Torquato Tasso* (1755) y del prólogo de Johann Friedrich Kopp a la versión alemana del poema épico de Tasso intitulada *Befreites Jerusalem* (1744). (Cf. Reinhardt 1990: 911-912).

dramatizado con una elevación del estilo, un “gesteigeter Werther” (Goethe 1988a:502).

Entiendo, como generalmente se interpreta, que *Tasso* muestra el desgarramiento personal tanto de Goethe como de Charlotte von Stein. No en balde, desde el comienzo de la redacción<sup>18</sup> en 1780, se cartea con ella en torno a sus avances. Y el 20 de abril de 1781 escribe „Ich habe gleich am Tasso schreibend dich angebetet” [Escribiendo Tasso, inmediatamente te adoré] (Goethe 1988a:496). Bien es cierto, como señala Atkins, que esas manifestaciones responden al comienzo de la escritura de *Tasso* (1781) y no al tiempo del producto final (1790) cuando el autor y Stein habían roto su relación (Atkins 1973: 52). En todo caso, Goethe se identifica en algún momento con Tasso, entendiendo incluso su solvencia para la poesía como una maldición (Goethe 1988a: 502). Algo en buena medida desdicho por los versos 3432 y 3433 del drama, cuando Torquato le dice a Antonio „Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt/ Gab mir ein Gott zu sagen, wie ich leide” [Y si el hombre enmudece de dolor, / A mí un dios me concedió que pudiera decir cuánto sufro] (Goethe 1988a: 166)<sup>19</sup>. El Goethe escritor muestra su desgarramiento y el de su amada de un modo especialmente afortunado: presentando el conflicto que estaba en el interior de sus personas, mediante el desdoblamiento de sus tendencias antitéticas en dos pares de personajes. Goethe es al mismo tiempo Tasso y Antonio. Charlotte von Stein es a la par las dos Leonore (Leonore d’Este y Leonore San Vitale).

Goethe es Tasso y Antonio al mismo tiempo. No en balde fue poeta como el primero y diplomático como el segundo. Ni Tasso ni Antonio se sienten bien. Tasso no quiere quedarse en la corte y esto muestra la mezcla de melancolía y nostalgia de Goethe. Cuando escribió *Tasso*, se sentía perdido para la poesía. Durante los diez primeros años en Weimar solo había producido textos fragmentarios en el ámbito literario (Müller 2007: 198), pero a la vez había abrigado deseos de aprovechar su estatus en la corte para ser conocedor del arte

---

<sup>18</sup> Con su habitual morosidad de escritura, Goethe prolongó la elaboración de *Tasso* de 1780 a 1807 y su estreno teatral tuvo lugar en Berlín en 1817.

<sup>19</sup> Estos versos son emblemáticos en Goethe, pues también aparecen como frontispicio y lema de las *Elegía de Marienbad* de 1823, escrita a raíz de que la joven Ulrike von Levetzow lo rechazara.

y viajar a Italia. Y a pesar de que Antonio está convencido de su permanencia y su pertenencia a la corte, siente fastidio por la dificultad que entraña mantener el comportamiento que se ha de tener en ella. Y en ese sentido hay una relación clara con la experiencia como hombre de Estado que Goethe había ido adquiriendo, pero a la vez con deseos de ser conocedor del arte, viajero y miembro de un círculo intelectual. Rosalinde Gothe señala que el escritor mantuvo una relación ambigua con la corte. En la valoración de esta siempre distinguió entre la corte como órgano e instrumento de gobernanza y la corte como representación del poder<sup>20</sup>. Mientras que el escritor se sintió identificado con la primera dimensión, mantuvo siempre reticencias ante la segunda (Gothe 1998:402). Un indicio de esa implicación de Goethe en la gobernanza fue que siempre tuvo a gala visitar los lugares donde había que resolver cuestiones, como ocurrió en las minas de pizarra de Ilmenau en 1776, donde mantuvo un contacto directo con los ingenieros y mineros en torno a la idoneidad de reapertura de unos pozos (Schmid 1998: 35). En todo caso, Tasso es el espejo de la deficitaria actividad de la práctica poética de Antonio, y Antonio es el espejo de la deficitaria relevancia de autenticidad y sentido de la práctica cortesana de Tasso. Tasso se siente contrariado al verse despreciado por Antonio mientras Antonio envidia el reconocimiento de Tasso en la corte. Es decir, siente fastidio al ver el desmedido honor otorgado a alguien que hace «solo» poesía. Como señala Hinderer, ambos se muestran mutuamente sus carencias (Hinderer 1980:175). Al fin y al cabo, es mucho más importante la existencia que el rol que en ella se desempeña, el de cortesano y el de poeta respectivamente. Y esta relativización de los clichés es un elemento central en la obra (Hinderer 1980:190). Lo activo y lo poético si no superados en sus contradicciones, sí que son suavizados en su contraposición (Hinderer 1996:241). No hay que olvidar que en Goethe el ideal siempre es sensible y manifiesto, es *Urphänomen*, es *protofenómeno* (Ammerlahn 1990:

---

<sup>20</sup> En los pequeños estados alemanes de la época se distinguía entre el *Civil-Etat* y el *Hof-Etat* (presupuestos civil y de la corte respectivamente). Para pertenecer a la corte, había que ser noble. Goethe ejerció como ministro y miembro del gabinete de Karl August, sin embargo, cuando obtuvo el título nobiliario, y con ello la posibilidad de obtener un cargo oficial en la corte, renunció a ello (cf. Gothe 2004: 402).

127). La idea solo es válida en cuanto derivación de lo real o en cuanto de ella pueda derivarse lo real (Erpenbeck 2004: 1080). De ahí que, en este caso, dicho ideal solo pueda ser ejemplificado en la síntesis de Tasso y Antonio.

Charlotte von Stein es Leonore d'Este y Leonore Sanvitale a la vez. Ni una ni otra dudan de la pertinencia de las reglas de la corte. Sin embargo, la primera Leonore ve interferida esa interiorización de las reglas por su empatía hacia Tasso. Por su parte, la segunda entiende a Tasso desde un punto de vista funcional y decorativo a la vez. Un poeta en un entorno palaciego, y Tasso no podía ser una excepción, debía sin más contribuir a la brillantez y la representatividad de la corte. Leonore Sanvitale se mueve bien en la apariencia estética y sabe eludir cualquier exceso que vaya más allá del disfrute en el arte (Blumenthal 1959: 16); por su parte, Leonore d'Este entiende la poesía como una promesa de felicidad. Esa ambigüedad en la valoración del arte y entre el trato personal y el distante al poeta la experimentó Frau von Stein con Goethe. Ella hubiera querido una felicidad carnal y sensual con Goethe, pero hubo de renunciar a ella y decidió consolarse con el sueño de una edad de oro ovidiana y neoplatónica. Toda una sublimación. Por su parte, también parece claro que Alfons es el Archiduque Karl August de Sajonia-Weimar. Aquí no hay desdoblamiento y mi interpretación coincide con la habitual. Alfons es el mecenas renacentista que es beneficiado por la maestría de los artistas que tiene a su servicio. „Ich nehme meinen Teil des Ruhms davon“ [tomo mi parte de la fama] (Goethe 1988a: 81).

El desajuste entre el conocimiento que cree tener Tasso de su vida y de los otros<sup>21</sup>, que se ve desmentido o ironizado por los hechos, es según Hinderer uno de los elementos básicos del drama de Goethe (Hinderer 1980: 183). En ese sentido es especialmente significativa la conversación que, en la primera escena del segundo acto del drama goetheano, mantienen Tasso y Leonore d'Este (Goethe 1988a: 94- 103) cuando discuten en torno a la Edad de Oro. En aquella edad según Tasso, se podía decir algo que Goethe extrae del *Aminta* de Tasso

---

<sup>21</sup> Otra posible línea de investigación sobre el personaje del Tasso goethiano es cómo para configurarlo pudo tener a la vista a autores contemporáneos, marginales, inadaptados y dolientes: concretamente a Plessing, Günther y Moritz en concreto (cf. Hinderer 1980: 173).

„Erlaubt ist was gefällt“ [lo permitido es lo que gusta] (verso 994), a lo que ella repone „Erlaubt ist was sich ziemt“ [lo permitido es lo conveniente] (verso 1006) (Goethe 1988a: 100). Así, mientras Tasso lleva su melancolía de la Edad de Oro a intentar vivificarla constantemente con su poesía, para Leonore esa edad es una ficción válida que puede revivirse en el esplendor de la corte. Tasso estima que se trata de un tiempo para siempre perdido solo evocable mediante la plenitud de la creatividad poética, por el contrario, Leonore sostiene que esa Edad de Oro es un estado de ánimo susceptible de ser recuperado y experimentado en los momentos de contacto con la belleza que provee la vida cortesana (Blumenthal 1959: 9). El eje del drama es el debilitamiento progresivo de las expectativas de una Edad de Oro y el reconocimiento de su carácter ficticio, o más exactamente de su carácter de ficción provechosa. Para el Tasso del comienzo esa ficción es necesaria y constituye el tuétano de su *modus vivendi*. Él no se conforma ni con la dependencia del mecenazgo ni con la autonomía del arte, tan anacrónica (pues es una idea del siglo XVIII) como hábilmente proyectada por Goethe en el drama. Tasso aspira al Eliseo, donde héroes y poetas, Aquiles y Homero, comparten lugar (Müller 2007: 202). Por su parte, para Leonore d'Este, se trata de una ficción adecuada para sobrellevar la alternancia de deber y placer presente en la vida. Lo que para uno es ficción necesaria para otra es ficción conveniente. En ese sentido, es muy relevante la referencia que la Princesa hace al personaje de Aminta (Goethe 1988a: 102) que creó el propio Tasso para el poema homónimo, donde se cuenta la peripecia del amor triunfante de Aminta y la ninfa Silvia. Esta es primero esquivada por ser sacerdotisa de Diana, pero al creerla él muerta por lobos e intentar suicidarse, ella le brinda su amor. Ese desenlace está inhibido en el mundo cortesano de Ferrara. La poesía puede generar pasión, pero más bien debe tratarse del «als ob», del «como si» de una pasión. Es posible que esa pasión tenga un objeto, el de Silvia para Aminta o en el que en esa escena puede ser Leonore para Tasso. Pero ahora se trata del «como si» de una pasión y no de una pasión efectiva, ese sentimiento pasajero no impide, sino que incluso facilita, el retorno a la vida cotidiana. Esa enervación del ideal, o esa adaptación de este, que se va generando en la trama, concuerda con el final de la obra, en el que Tasso

asume su condición de poeta cortesano y su desistimiento de ser amante de princesas. Y ese desarrollo se ajusta a la idea de la renuncia, un aspecto central a lo largo de la vida y obra de Goethe. La renuncia es consecuencia de la limitación condicionada de la vida. Estando siempre precedida de una experiencia, da lugar a una exigencia cuyo cumplimiento entraña dolor, si bien, como luminosa contrapartida, ese cumplimiento supone un logro personal (Gamm 1998: 268-269). Por otra parte, la renuncia goetheana tiene como fondo el pensamiento de Spinoza, según el cual ni siquiera la divinidad puede ir en contra del orden de las cosas. Algo que Goethe asume al colocar esta frase spinoziana como lema de la cuarta parte de *Poesía y verdad*: “Nemo contra deum nisi deus ipse” (Bollacher 1998: 1002). Si ni siquiera Dios puede cambiar el curso de los acontecimientos, qué vana esperanza es pretender influir decisivamente en ellos.

#### **Coda: el imperativo y el consecuencialismo.**

Tanto el *Fiesko* de Schiller como el *Tasso* de Goethe ponen en entredicho las formas dominantes de la virtud que aparecen en sendas obras. A saber, la virtud republicana y la virtud cortesana. Los dos personajes que encarnan respectivamente esas virtudes son Verrina y Antonio Montecatino.

La virtud republicana está muy cerca de lo que en Filosofía moral se denomina ética formal. Es decir, una ética ceñida a los principios y desmarcada de las consecuencias. Verrina no acepta otro principio político que la libertad ni otro régimen que la República Genovesa, y sus instituciones<sup>22</sup> lo que lleva consigo el rechazo radical del poder personalizado. Esa es la razón porque la que apoya el motín de Florencia y por la que mata, o deja morir, a Fiesko.

La virtud cortesana es claramente propia de una ética material y consecuencialista. Es decir, material porque tiene un objeto, en este caso la buena gobernanza impulsada por el correcto desempeño del cortesano. Antonio es el cortesano perfecto, sin embargo, se siente infeliz, pues está obligado a emplear

---

<sup>22</sup> El Gran Consejo, el Consejo Menor y el Senado, habiendo sido los tres paradójicamente instaurados por Andrea Doria.

en el ejercicio y la práctica de la virtud cortesana, una máscara que le impide comportarse conforme a su verdadero ser.

La virtud republicana solo responde ante la conciencia, y la cortesana solo ante las consecuencias de la acción. Siguiendo el modelo propuesto por Max Weber: una es “*Gesinnungsethik*” (ética de la conciencia) y la otra “*Verantwortungsethik*” (ética de la responsabilidad). Una es más apta para evitar lo que no debemos hacer, mientras que otra está orientada a lo que se deriva de lo que se hace (Weber 1988: 551-552). Tanto Schiller como Goethe comprenden la estrechura de las limitaciones o la excesiva laxitud que por contraste lleva consigo cualquier codificación de la virtud. Establecer de un modo muy estricto aquello en que consiste actuar moralmente, como hacen las éticas formales, va en contra de la inevitable contextualización a las que son sometidas las acciones. Por ello, no es raro que después de *Fiesko*, Schiller diera lugar en *Louise Millerin*, un drama más cálido y humanizado, enmarcado en un modesto ambiente burgués. Las contradicciones de una moral tan consecuencialista como la cortesana quedan de manifiesto en las reacciones del Tasso goethiano al decoro y la contención que se le exige y que lo oprime. Y de nuevo, como ocurre con la virtud republicana, es lo humano lo que se rebela contra una normativa que coarta la autonomía precisa para su desenvolvura.

En definitiva, la virtud republicana es demasiado estricta, demasiado formal, como para hacer operativa la acción y dar lugar a algo más que a la censura destructiva. Por su parte, la virtud cortesana es demasiado alicorta y ceñida a la adaptación a los hechos como para ser considerada virtud.

## **1.2 La escritura autógrafa de Schiller y su pensamiento entre 1792 y 1794 (una aproximación).**

### **Resumen**

Este artículo intenta estudiar el pensamiento de Friedrich Schiller entre 1792 y 1794 a través de su escritura autógrafa. Para ello nos hemos servido de textos manuscritos del autor digitalizados por el Goethe- und Schiller-Archiv de Weimar. Examinando las tachaduras, las correcciones y los añadidos de la escritura intentamos aproximarnos al pensamiento del autor durante el citado periodo. Este es un momento decisivo en la evolución de Schiller. En él ya están bien asentados los conceptos kantianos, tal y como demuestra lo resuelto de su escritura sobre filosofía práctica y estética. Sin embargo, la escritura sobre los géneros literarios, más sometida a corrección revela un proceso de cambio. Estas diferencias en la escritura las interpretamos como el intento de Schiller de hacer un compendio de la influencia que ejerció en él la filosofía de Kant y el comienzo de una fructífera relación intelectual con Goethe.

### **Palabras clave**

Schiller, escritura autógrafa, archivo digitalizado, Kant, Goethe.

### **Abstract**

This article attempts to study the thought of Friedrich Schiller between 1792 and 1794 through his autograph writing. For this we have used the author's handwritten texts digitized by the Goethe- und Schiller-Archiv in Weimar. Examining the deletions, corrections and additions of the writing, we try to approximate the author's thought during the mentioned period. This is a watershed moment in Schiller's evolution. Kantian concepts are already well established in it, as demonstrated by the determination of his writing on practical and aesthetic philosophy. However, writing about literary genres, more subject to correction, reveals a process of change. We interpret these differences in writing as Schiller's attempt to make a compendium of the influence that Kant's philosophy had on him and the beginning of a fruitful intellectual relationship with Goethe.

### **Keywords**

Schiller, autograph writing, digitized file, Kant, Goethe.

El Archivo Goethe y Schiller de Weimar, lleva desde 2012 realizando la digitalización de los textos originales (o en su caso de copias manuscritas por parte de otras personas cercanas) no solo de los escritos de estos autores sino también de algunos anteriores (Wieland) y otros posteriores (Liszt y Nietzsche)<sup>23</sup>.

Intentar acceder a la evolución del pensamiento de un autor a través de su escritura autógrafa, es una empresa que lleva consigo una enorme dualidad. Por un lado, no hay un documento más cercano a ese pensamiento que la escritura de puño y letra. Por otro, no dejamos de movernos en el ámbito de la especulación cuando intentamos pasar de la escritura al pensar, incluso al sentir qué impulsa aquella.

Bien conocido es que, en Alemania<sup>24</sup>, desde principios de la Edad Moderna a mediados del siglo XX, la *Kurrentschrift* era el proceder habitual para las cartas y los documentos oficiales (Beck 1991:454). El empleo de una letra cursiva, con una simplificación de los trazos, se entendía como un medio mucho más rápido de pasar de lo pensado a lo escrito. En el fondo aquí encontramos una convención adicional para la escritura. Sin embargo, en los trabajos interpretativos, como este, las convenciones no han de ser vistas de un modo estrictamente negativo. Es cierto que la convención mitiga o incluso sofoca la espontaneidad, pero puede que la imposición que establece no siempre sea asumible y provoque alguna reveladora reacción aversiva en el sujeto. Es posible que en las líneas anteriores resuene la concepción que Freud tenía de la libre asociación o de las diversas teorías sobre la escritura automática, pero en todo caso creemos que la pista que ofrecen esas tradiciones es acertada.

El caso de Schiller puede ser paradigmático de esa refractariedad a la norma, si queremos llamarlo así, de ese «malestar en la cultura». Muchas biografías lo describen como sanguíneo y nervioso. Leer sus cartas, sin atender

---

<sup>23</sup> Todos ellos tienen una presencia muy relevante en la ciudad de Weimar. Wieland fue preceptor de los hijos de la Duquesa Anna-Amalia. Goethe fue consejero áulico del Archiduque Carlos-Augusto. Schiller pasó sus últimos años en Weimar donde escribió sus mejores obras dramáticas. Liszt fue maestro de capilla de la corte entre 1843 y 1861 y director musical del Teatro Nacional que tiene su sede en la ciudad. Salvo Liszt, los otros cuatro murieron en Weimar.

<sup>24</sup> Al emplear aquí el término "Alemania" nos referimos a la nación cultural, no a la político-estatal, que procede de 1871.

nada más que a su contenido, transmite la impresión de haber sido redactadas por un hombre para el que el tiempo pasaba demasiado deprisa, alguien que no quería que nada de lo emprendido quedara sin realización. Una incierta situación profesional y una salud muy frágil parecen corroborar que se trataba de un individuo que operaba contrarreloj y sentía tener una espada de Damocles pendiendo sobre su cabeza (Hinderer 2009:63). Obtenemos una impresión totalmente diferente si comparamos un manuscrito de Schiller con uno de Goethe. Al consejero áulico se le percibe mucho más adaptado a la convención<sup>25</sup>, a la cursiva y los trazos de la escritura *Kurrent*. Sin embargo, en Schiller, hay momentos en los que la redonda latina emerge, y esos momentos parecen indicarnos que ahí, ante el aflorar del pensamiento buscado, la convención no puede sostenerse más.

Vamos a fijarnos en varios textos digitalizados de Schiller. Concretamente, cinco que fueron ordenados en la *Schiller Nationalausgabe*, bajo el rótulo „Aus dem Nachlass“ (es decir propios “del legado póstumo”). Materialmente los escritos parecen emparentados pues todos tienen una marca de agua idéntica (Petzold 2005: 876). Las ediciones canónicas sitúan la redacción de todos ellos entre 1792 y 1794 (Wiese 1963: 389), años decisivos para el autor, pues ya había superado una grave crisis de salud, ya había leído a Kant, de entonces datan sus lecciones sobre Estética<sup>26</sup>, ya había redactado las que pasarían a llamarse *Augustenburger Briefe*<sup>27</sup> y había refundido y ampliado las ideas desarrolladas en *Sobre la educación*

---

<sup>25</sup> No hay que olvidar que Goethe contó con mucha más frecuencia y continuidad con secretarios (Riemer, Eckermann) que Schiller. Lo más llamativo, y ciñéndonos a sus relaciones con mujeres, es la enorme influencia de las diferencias sociales en su práctica de escritura. Mientras que a la patricia y anhelada Charlotte von Stein siempre le escribió de puño y letra, para su esposa Christiane Vulpius dictaba sus cartas y le ponía unas notas al final. Que la intimidad existiera en el primer caso y fuera ignorada en el otro es desde nuestros parámetros actuales sorprendente

<sup>26</sup> Desarrolladas en Jena el semestre de invierno de 1792-3. De ellas sacó apuntes Christian Friedrich Michaelis que las publicó como apéndice a *Geist in Schillers Werken, gesammelt von Ch.F.M.*, Leipzig, 1806.

<sup>27</sup> En 1793, Schiller recibió una ayuda económica de tres años de duración y a razón de 1000 táleros anuales de parte de Friedrich Christian von Schleswig-Holstein-Sondenburg-Augustenburg. Como agradecimiento el autor hace un compendio de su pensamiento estético en forma de cartas que envía al Duque. En 1794 un incendio en el Palacio Real de Copenhague destruye las cartas. Por ello, el Duque le solicitó al autor una copia. La primera edición impresa data de 1876 en dos números de *Deutsche Rundschau*. El 7 (pp.67-81; pp.273-284; pp.400-413) y el 8 (pp.253-268).

estética del ser humano en una serie de cartas<sup>28</sup> y a partir de 1794 comienza su fructífera relación con Goethe.

De los cinco textos que vamos a tratar, diremos que los comentaristas más reputados señalan que los dos primeros son preparatorios de „Über naive und sentimentalische Dichtung“ [“Sobre poesía ingenua y sentimental”]<sup>29</sup>, mientras que los tres últimos delimitan las cartas *Sobre la educación estética* (Janz 1992: 1550).

„Tragödie und Komödie”<sup>30</sup>, se trata de un ejemplo muy significativo, porque tanto el borrador como la puesta en limpio para su ulterior impresión (que no tendría lugar más que póstumamente y en el tomo 21 de la *Nationalausgabe* en sus páginas 91 a 93) son del propio escritor.

Para empezar, recordemos que estamos en el momento álgido de influencia de Kant en Schiller. Aunque a raíz de su enfermedad pulmonar y su necesidad de reposo, a partir de 1791 Schiller leyó las tres críticas de Kant, sin duda alguna la que más le influyó fue la *Kritik der Urteilkraft* [traducido por *Crítica del Juicio, Crítica de la facultad de juzgar* o, incluso por *Crítica del discernimiento*], y, muy especialmente el capítulo de la “Crítica del Juicio estético”. Conforme a ello, Schiller subraya tanto en el borrador como en la copia, los conceptos fundamentales, claramente influido por el inspirador de su pensamiento estético en este momento de su obra.

El texto comienza afirmando que ambas, comedia y tragedia tienen como objetivo liberar al ánimo o al alma (*Gemüt*), pero la comedia lo consigue mediante la indiferencia moral y la tragedia mediante la autonomía. Y precisamente esos dos términos «moralische Indifferenz» y «Autonomie» son subrayados. Y lo son tanto en el borrador como en la copia en limpio (y así será con todas las palabras que mencionemos hasta que avisemos de lo contrario).

---

<sup>28</sup> La primera edición tuvo lugar en la revista *Die Horen* en tres números publicados en 1795, concretamente el 1 (Cartas 1-9, pp.7-48), el 2 (Cartas 10-16, pp.51-94) y el 6 (Cartas 17-27, pp.15-124). Frente a las *Augustenburger Briefe* que tenían al Duque por destinatario, estas van dirigidas a alguien anónimo y genérico.

<sup>29</sup> Barthold Petzold nos recuerda que el segundo párrafo de la digitalización 70153\_2 de *Tragödie und Komödie* desde „Welche von beide...” hasta „...zwingt” se reproduce exactamente en „Über naive und sentimentalische Dichtung” (Petzold 2005: 878).

<sup>30</sup> [https://ores.klassik-stiftung.de/ords/f?p=401:2:::P2\\_ID:70153](https://ores.klassik-stiftung.de/ords/f?p=401:2:::P2_ID:70153) (última visita, 1 de mayo de 2021)

En la comedia, prosigue Schiller, lo moral ha de ser conducido a lo físico, pues los asuntos morales no permiten ninguna indiferencia<sup>31</sup>. Así si la comedia introduce algo que interese a nuestros sentimientos morales, debe neutralizarlo, es decir llevarlo al ámbito de lo físico. Y es precisamente «neutralisieren» el término subrayado en este párrafo.

Casi sin solución de continuidad, Schiller subraya «Undank» (desagradecimiento o ingratitud). Cuestión, por cierto, candente en aquellos estertores de la Edad Moderna, en la que intelectuales como Goethe o Schiller todavía dependían de sus protectores (como Carlos Augusto de Weimar-Sachsen)<sup>32</sup>. De ahí que todavía fuera un dilema ser agradecido o reivindicar la ansiada independencia mediante un desdén todavía reprimido. En este sentido es enormemente significativo que «Undank» sea el comienzo del tercer párrafo del texto autógrafo.

En todo caso, y retornando a la argumentación schilleriana, el desagradecimiento o ingratitud de las hijas de Lear es trágico y debe herirnos, porque la tragedia nos exige sufrir. Y ese sufrimiento no puede y no debe sernos ahorrado o evitado. Aquí es muy significativo que en el mismo texto Schiller añada al no “puede” („kann”) el “ni debe” („und soll”) a modo de superíndice volado mediante una llave. Acto seguido y conforme a ello „leiden” (sufrir) es la siguiente palabra subrayada [Imagen 1]. Ese sufrimiento ha de ser entendido al hilo de la lectura que Schiller hace de Kant, de lo sublime dinámico (renombrado por Schiller como sublime práctico). Si nos agrada la tragedia, a pesar de que en ella vemos sufrimiento, es porque el sufrimiento nos conduce a la libertad. Es decir, el sentimiento de libertad del héroe, compartido por nosotros, está por encima de cualquier sufrimiento físico o anímico infligido.

Muy diferente es la introducción de la ingratitud en la comedia, la cual si quiere atenerse a su código ha de mostrarnos ridículo al que pretende

---

<sup>31</sup> Y la comedia nos quiere llevar a una situación de distanciada y serena indiferencia.

<sup>32</sup> No olvidemos que Schiller y Goethe viven al final de la Edad Moderna y al principio de la contemporánea. Tanto en uno como en otro hay una enorme ambigüedad en torno a esta cuestión de las diferencias estamentales. Si bien abogan por una nivelación democrática de la sociedad, no dejan de asumir los honores que la nobleza de la época les otorgó. Es muy significativo que ambos logaran que se les incluyera en su apellido el nobiliario «von».

agradecimiento sin obtenerlo. En este sentido es muy interesante la corrección en el borrador, en lugar del „für“, para expresar que la ingratitud debe ser tomada en la tragedia “por algo natural” („eine natürliche Sache”), se pone „als” (“como algo natural”), fortaleciendo la neutralización de lo moral y acentuando lo físico que debe ser propio de los asuntos de la comedia. ¿Se puede decir que la apreciable cantidad de correcciones está relacionada con el hecho de que este escrito era un esbozo de “Sobre poesía ingenua y sentimental”? No olvidemos que el texto final iba a ser expuesto al escrutinio de intelectuales de renombre del pertenecientes al consejo editorial de *Die Horen*<sup>33</sup>. ¿Puede explicarse por eso las numerosas modificaciones? De nuevo solo se puede decir que esta es una hipótesis probable, pero no podemos convertirla en una afirmación concluyente.

Si *El rey Lear* es el ejemplo elegido de tragedia, en el muy simétrico texto de Schiller la comedia está representada por *Tartufo*. El autor señala que a Molière se le ha reprochado haber convertido a ese personaje en protagonista de la obra. Ahora bien, mientras que en el borrador se caracteriza a Tartufo como «Gaukler» (estafador), en la versión definitiva su descripción es de «Heuchler» (hipócrita). En todo caso, su argumentación en favor de un género, la comedia, en el que la moralidad no desempeña un papel nuclear, queda acto seguido reflejada. La maestría de Molière para la comedia queda de manifiesto en que no presenta como repelente o el abominable al hipócrita (subraya „er” para referirse a este), sino a aquellos a los que engaña (y subraya „die” para hacer alusión a estos).

Lleva Schiller el hilo del discurso a un punto más genérico cuando se cuestiona, como otros muchos han hecho, si es mejor la comedia o la tragedia. Esta es una pregunta que casi considera retórica, pues entiende que una y otra parten de tan distintos puntos de vista y tienden a efectos tan diversos que no pueden compararse (Schiller, 1963: 92). De nuevo, hay una corrección reveladora.

---

<sup>33</sup> Por otra parte, *Sobre poesía ingenua y sentimental* es un texto decisivo en la obra de Schiller, pues, por un lado, se mueve en los parámetros de la estética idealista kantiana (el sentimiento y el juicio estético no procede de las cualidades del objeto, sino de la dinámica inducida por la propia experiencia estética), y, por otro es un claro intento de Schiller de distinguir su modo de hacer poesía del propio de Goethe. De algún modo, podemos decir que es el último escrito kantiano de Schiller y el primero goethiano. Las fechas de publicación en *Die Horen* entre 1795 y 1796 son muy significativas. Recordemos que la «fiebre Goethe» se había iniciado en Schiller en 1794.

Al principio de la cláusula, el tachado „auf“ es sustituido por „aus“. Está claro, porque así queda de manifiesto en el borrador y en la versión para imprimir que Schiller dijo que tragedia y comedia “parten de puntos de vista tan distintos” („aus so verschiedenen Punkten ausgehen“). Lo que es menos claro y sin duda más interpretativo es cuál sería la cláusula que le vino primero a la cabeza a Schiller e iría de la mano de „auf“. ¿„Auf so verschiedenen Basis (Basen, Boden...) stehen“? No puede llegar a ser terminante lo que apuntemos aquí.

A pesar de la imposibilidad de establecer la superioridad de un género sobre otro, Schiller indica y para enfatizarlo subraya que la comedia nos lleva a un “estado más elevado” („setzt uns in einen höheren Zustand“) y la tragedia a una actividad más elevada („höhere Tätigkeit“). Es decir, la comedia nos conduciría a una indiferencia o un distanciamiento olímpico respecto a lo que nos muestra. Nuestro estado en la comedia es “tranquilo, claro, libre, sereno, no actuamos, ni padecemos, miramos en torno a nosotros y todo nos es externo” (Schiller 1963: 92).

El lugar, propio de dioses, al que nos lleva como lectores la comedia, no es el *modus vivendi, operandi* o *essendi* del ser humano<sup>34</sup>. Es más real estar sometidos al destino<sup>35</sup> o a las leyes<sup>36</sup>. Por eso la tragedia contiene un elemento más real, o si se antoja realista, no nos hace dioses, nos hace héroes. Y he aquí el momento en el que la escritura de Schiller se hace más emocional, pues tanto en el borrador como en la copia en limpio para impresión, en lugar de la *Kurrentschrift*, utiliza la redonda latina para escribir „Heroen“. Finalmente, el texto se refiere a las figuras heroicas, esas que pueden ser trágicas, los humanos deiformes y los dioses que sufren. Aunque más bien parece estar aquí Schiller refiriéndose a los titanes. No es casual que, sin solución de continuidad, el mencionado sea Prometeo al que Schiller considera el símbolo mismo de la tragedia. Y aquí hay de nuevo un punto irresoluble en la escritura. Mientras que, en el borrador, sin

---

<sup>34</sup> Precisamente, para Janz, que Schiller confiera a lo trágico la equiparación con lo humano es lo que asegura la superioridad de la tragedia (1992: 1552). A nuestro juicio, Janz está convirtiendo a Schiller en un tardo-romántico feurbachiano, como el Wagner de 1849.

<sup>35</sup> Como Edipo.

<sup>36</sup> Como Antígona.

titubeos, se escribe „Prometheus“, en la copia en limpio Schiller comienza escribiendo una palabra que tacha y de la que lo único distinguible es una “m” mayúscula. ¿„Mein Prometheus“? ¿Tenía Schiller la intención de honrar al símbolo de la tragedia escribiendo un drama o un poema sobre él? De nuevo, nada se puede afirmar de un modo concluyente.

Sin duda alguna, tributario de las reflexiones sobre tragedia y comedia es el escrito *Nathan der Weise*<sup>37</sup>. Si en el texto anterior se consideran modélicos como tragedia *El rey Lear* y como comedia *Tartufo*, aquí *Natán el sabio* de Lessing es sometido a una acerba crítica. Señala Schiller, que por un momento el Saladino del drama se comporta como un sultán cuando en la ficción dramática no está caracterizado como un sultán<sup>38</sup>. Sin duda alguna, aquí se manifiesta lo sensible que era Schiller al drama histórico, y como el motivo histórico puede ser inspirador de los dramas, pero que el personaje dramático ha de ser sometido a un procesamiento que enmarcado en el asunto y los conflictos de este<sup>39</sup>. La escritura del texto es muy resuelta. Solo hay una pequeña modificación en el borrador al originario „erscheint“, se le añade „uns“ lo que da como resultado „Deßwegen [sic] erscheint uns diese Motiv plump und ganz unpassend“ (Schiller 1963: 91). Se está refiriendo al autor al motivo falsamente mixto de Saladino, y ese „uns“ mienta al propio escritor que se erige así en instancia de crítica y juicio. En la nítida copia a limpio ese cambio se incorpora sin más incidencias.

El texto más intensamente kantiano de este repertorio es „Wohlgefallen am Schönen“ (El placer por lo bello)<sup>40</sup>. Es significativo que la portadilla del texto, tanto en el borrador como en la copia en limpio ponga “Filosofía”. Tanto por su temática como por el modo de tratarla, hay fuertes vínculos de contenido con la

---

<sup>37</sup>[https://ores.klassikstiftung.de/ords/f?p=401:2:13922666693922::NO:RP:P2\\_ID,P2\\_ANSICHT,P2\\_QUELLE:70152,1,70](https://ores.klassikstiftung.de/ords/f?p=401:2:13922666693922::NO:RP:P2_ID,P2_ANSICHT,P2_QUELLE:70152,1,70) (última visita 4 de mayo de 2021).

<sup>38</sup> Ciertamente el Saladino de Lessing oscila entre el despotismo (ejecutando a cruzados y tendiéndole una trampa a Nathan) y un magnánimo talante ilustrado (comprendiendo a través del relato que las tres religiones del libro constituyen una familia y una unidad). Lo que en el fondo critica Schiller es la incapacidad de Lessing para conseguir una consonancia entre lo didáctico y lo teatral.

<sup>39</sup> El lugar donde más intentó atender Schiller a esa diferencia fue en la trilogía *Wallenstein*, donde quiso nítidamente distinguir entre el Duque de Friedland histórico (que ya había descrito en su *Historia de la guerra de los treinta años*) y el de su drama.

<sup>40</sup> [https://ores.klassik-stiftung.de/ords/f?p=401:2:4713872728248:::p2\\_ansicht:1](https://ores.klassik-stiftung.de/ords/f?p=401:2:4713872728248:::p2_ansicht:1) (última visita, 4 de mayo de 2021).

carta 26 *Sobre la educación estética del ser humano*. Se defiende la tesis de que el acceso del salvaje a la humanidad se produce a través de la adquisición del sentimiento de lo bello (Schiller, 1962: 399). Es decir, la sensibilidad hacia la forma pura, a la valoración del objeto por su forma y no por su posesión, es lo que confirma la obtención de una humanidad. Sin duda, aquí resuenan con fuerza los ecos del primer momento del juicio sobre lo bello kantiano: el del interés desinteresado. Para fortalecer la posición del texto, se reconoce que entre los animales y los salvajes existe un sentido por el adorno y la limpieza (Schmuck und Pütz). Sin embargo, este sentido no es todavía un tránsito a la humanidad pues todavía sigue siendo un proceso natural. El sujeto atento al adorno y la limpieza todavía está seducido por el brillo de los colores, se siente impulsado hacia la muestra de la vanidad o interesado en el aumento de la riqueza. Aquí Schiller está lanzando una crítica indirecta a la estética británica que confundía lo bello con lo agradable y “deducía lo bello meramente de causas físicas”, tal y como el autor reprocha a Burke en sus apuntes para sus lecciones de estética (Schiller 1963: 77). Se apunta, brevemente que el contacto con la belleza es lo que acaba creando un sentimiento hacia ella. Siendo el tránsito de esa belleza presente, pero no sentida, a esa otra que va acompañada de sentimiento un elemento indispensable para alcanzar la humanidad. Es muy rotundo Schiller al principio del texto donde señala que el gran paso que se da con la adquisición del sentimiento de lo bello no ha quedado debidamente mostrado en ninguna historia de la humanidad (Schiller 1963: 89). En el tomo 8 de la *Berliner Ausgabe*, Barthold Petzold echa en cara a Schiller que, aun reclamando una atención de la historia de la humanidad a la adquisición del sentimiento de lo bello, él mismo no escribiera una detallada exposición de ese hecho. Error que se reproduce en „Methode”, donde tampoco Schiller hace una historia del género humano<sup>41</sup>. (Petzold 2005: 877). El final del escrito es una corroboración retórica de la

---

<sup>41</sup> Si bien, como veremos acto seguido, la tesis de este texto es en cierta medida contrapuesta a la de „Wohlgefallen am Schönen”. Mientras que en este escrito la clave es el tránsito de la animalidad a la humanidad, en „Methode” la clave es no proponer una humanidad que excluya e ignore nuestra condición interna de animal. El primer texto se apoya en Kant y el segundo en Rousseau.

afirmación inicial. En estas últimas líneas se exclama que fue un gran avance pasar “de las chozas con forma de cesto y las sucias tiendas de piel de animal al orden griego de columnas, a los templos y a los pórticos”. Todo ello se remata señalando que ese gran avance consistió en „Die Reinlichkeit” (la pureza). No se puede decir que ciertos momentos de este texto se amolden a los parámetros actuales de lo políticamente correcto. La escritura, total y sorprendentemente exenta de titubeos (tachaduras, añadidos, correcciones) tanto en el boceto como en la versión para impresión, muestra a un Schiller seguro de su postura estética, si no literalmente reproductora de los planteamientos kantianos, sí notablemente fiel a ellos.

Schiller es un pensador fascinante por su capacidad de afrontar las contradicciones, no de puentearlas (o cabalgarlas). Pocos escritores de creación han estado tan dotados y han estado tan instruidos en filosofía como Schiller, pero la utilización de esas herramientas (como lleva a cabo en el texto anterior) no le impide percibir sus limitaciones. En este sentido, podría resultar contradictorio que, después de haber puesto tan de relieve en „Wohlgefallen am Schönen” la superación del estado natural, defienda los puntos de vista presentes en „Methode”<sup>42</sup>. Según este escrito, la adaptación del derecho natural, la política, la moral al sistema es directamente proporcional a la falta de aplicación de todos esos constructos teóricos al mundo a la vida y a la creación artística. ¿No será- se pregunta Schiller- porque el filósofo parte de las leyes y los principios racionales mientras que la naturaleza lo hace desde las potencias ciegas y lo fáctico? El filósofo llega a su fin “si presupone inmediatamente que el ser humano es racional” (Schiller, 1963: 90). Aquí la cláusula introducida en el borrador que modifica la redacción original es „gleich”, “inmediatamente”. Esta introducción es muy significativa, pues supone un claro distanciamiento de una antropología racionalista. “El ser humano no es racional, solo lo es tardíamente y cuando el mundo se ha configurado (o institucionalizado)”. Acto seguido se apostilla que el ser humano es “poderoso, violento, él es astuto y puede ser ingenioso mucho

---

<sup>42</sup>[https://ores.klassikstiftung.de/ords/f?p=401:2:13922666693922::NO:RP:P2\\_ID,P2\\_ANSICHT,P2\\_QUELLE:70151,1,70](https://ores.klassikstiftung.de/ords/f?p=401:2:13922666693922::NO:RP:P2_ID,P2_ANSICHT,P2_QUELLE:70151,1,70) (última visita 4 de mayo de 2021).

antes de ser racional" (Schiller 1963: 90). De nuevo dos modificaciones, „er ist" ("él es" astuto") y „kann" ("él puede" ser ingenioso") introducen un importante cambio en la redacción, lo que pretendía ser inicialmente una enumeración descriptiva, se convierte en una cláusula explicativa de aquello que el ser humano es y puede ser antes de ser racional. Todo ello para afirmar que la política y el derecho natural han de deducirse de la vida si es que aspiran a tener alguna influencia en la propia vida. Estos dos cambios se mantienen en la copia en limpio.

De los cinco textos comentados „Bildungsstufen" [sic] ("Niveles de formación") tiene dos características descolantes: es el más cercano a los puntos de vista definitivos de Friedrich Schiller sobre la educación estética y tiene significativas modificaciones de escritura. El escrito comienza señalando que, en sus juicios sobre el teatro y las artes plásticas, los inexpertos y los inmaduros son mucho menos comprensivos que los expertos y buenos conocedores. Y es que, quien es rico y posee plenitud interna puede dar a los otros, pero el que es pobre se siente por un momento rico cuando toma algo de los otros. El carácter de escrito tentativo del texto se manifiesta en su no muy clara ordenación expositiva, pues, tras contrastar al rico entendido, y al pobre de espíritu inexperto, Schiller se refiere al que tal vez sea el nivel formativo más bajo: aquel para el que la cultura aún no ha comenzado y toda novedad, todo cambio, todo lo brillante le llama la atención (1963: 90). Parece que el orden más lógico habría sido comenzar por la descripción de este sujeto. En todo caso, está claro que, con su gran capacidad para la disección, Schiller conforme a la clasificación que lleva a cabo en las cartas "Sobre la educación estética del ser humano", está mentando, con este tercer ejemplo al individuo llevado por el impulso material (o «Stofftrieb»). Por su parte el "listillo" (el «Klügling») es el conducido por el impulso formal (o «Formtrieb») y el rico de espíritu y experto en arte y teatro es el que ha alcanzado el "impulso de juego" (o «Spieltrieb»).

Los cambios de redacción son, como ya mencionamos, muy significativos. Para empezar Schiller pretendía escribir acerca de ese ser humano de

predominante impulso formal, “el que se siente („fühlt”) pobre”, pero acaba escribiendo que “es” („ist”) pobre.

Y el texto toma claramente un giro en su concepción a partir de su segundo párrafo. Parece pretenderse una exposición de las conductas que debe adoptar el artista ante el realmente entendido y el solo entendido a medias („Den Künstler wird daher...”) [Imagen 2]. Sin embargo, estas palabras son tachadas, y, como ya señalamos, lo que se inicia es una descripción del ser humano promedio, ese al que, llevado por su sensualidad, todo lo que se le presenta, en cuanto que es nuevo, le impresiona y le agrada. En la copia a limpio no hay cambios de contenido.

Con este texto, Schiller se desmarca claramente de un clasicismo arqueológico que pretendería la vuelta a los griegos como un estadio ideal de lo humano. Ello queda confirmado en las anotaciones que hace al texto de Wilhelm von Humboldt „Über das Studium des Altertums und des Griechischen insbesondere” (Sobre el estudio de la Antigüedad, especialmente de la griega), que data, al igual que las mencionadas anotaciones, de 1793. La muy veneradora actitud de Humboldt está, o quiere estar en consonancia con la pulcra visión de la filología clásica propugnada por Friedrich August Wolf, pero recae en el idealismo del que este quería escapar. Schiller crítica precisamente la identificación abstracta de lo griego con lo perfecto. Cuando en el párrafo 12 de su escrito Humboldt señala que es necesario “unir las aspiraciones individuales a una totalidad y concretamente a la unidad del fin más noble, es decir, de la más elevada y proporcionada formación del ser humano”, Schiller repone que hay tres momentos de evolución de la humanidad: cuando el objeto está ante nosotros pero confuso y volátil, cuando somos capaces de distinguir los rasgos particulares (entonces nuestro entendimiento es claro pero estrecho de miras) y cuando conseguimos unir lo particular y la totalidad que está ante nosotros, pero ya no de un modo confuso sino iluminado por todos los lados. “En el primer periodo estuvieron los griegos. En el segundo estamos nosotros. Se tiene esperanza en que llegue el tercero, y por eso no es deseable que retornen los

griegos" (Schiller 1992: 1075). Él opone, a una nostalgia por el retorno, una antropología progresiva.

Comparando estos textos de Schiller, de resuelta escritura en unos casos y de prurito por la corrección en otros, hemos intentado acercarnos a la evolución de su pensamiento entre 1792 y 1794.

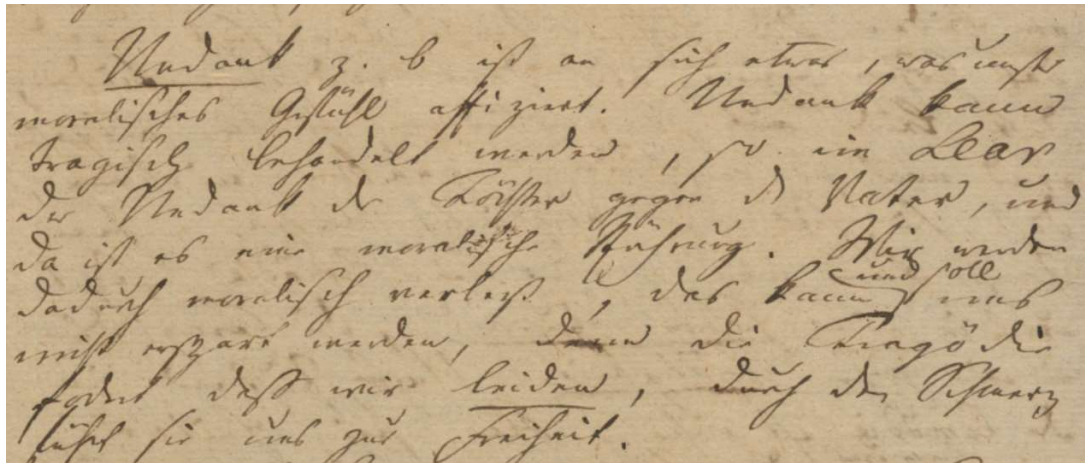


Imagen 1: Foto. Klassik Stiftung Weimar.

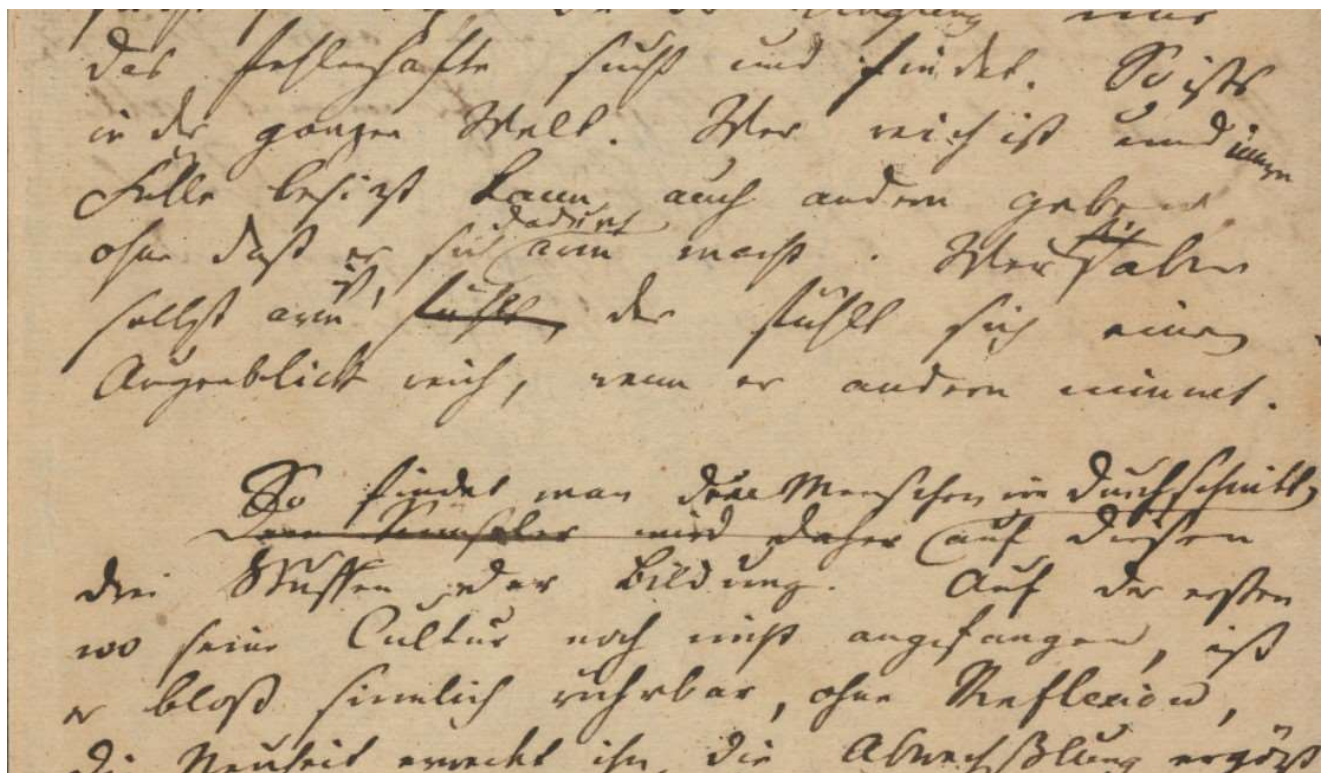


Imagen 2: Foto. Klassik Stiftung Weimar.

### 1.3 Alcance y límites de la virtud: Charlotte von Stein

#### Resumen

Este capítulo de libro comienza recordando la definición de alma bella por Schiller. Solo quien, mediante la unión entre sensualidad y serenidad, entre las inclinaciones y los deberes, consigue la armonía interna entre su animalidad y su espiritualidad, alcanza la condición de «alma bella». Posteriormente el texto se hace eco de la compulsión que estuvo presente en la vida de Charlotte von Stein. Examinando la relación de la dama de Weimar con Goethe, formulamos una pregunta. ¿Fue Charlotte un alma bella *motu proprio* o solo una mujer llevada a la virtud aparente por las convenciones sociales?

#### Palabras clave

alma bella, equilibrio, Charlotte von Stein, compulsión, virtud.

#### Abstract

This book-chapter reminds the definition of beautiful soul by Schiller. Only those who, through the union between sensuality and serenity, between inclinations and duties, achieve internal harmony between their animality and their spirituality, achieve the condition of «beautiful soul». Later the text echoes the compulsion that was present in the life of Charlotte von Stein. Examining the relationship of the Weimar lady with Goethe, we ask a question. Was Charlotte a beautiful soul of her own accord or just a woman brought to apparent virtue by social convention?

#### Keywords

beautiful soul, balance, Charlotte von Stein, compulsion, virtue.

#### ¿La configuración de un «alma bella»?

Friedrich Schiller acuñó y desarrolló el concepto de «alma bella». En su ensayo *Sobre la gracia y la dignidad* (1793) y sobre todo en sus *Cartas para la educación estética del ser humano* (1795), describió tres tipos de caracteres. El primero es el de los que se rigen por los instintos. El segundo corresponde a los que siguen exclusivamente al entendimiento y el tercero se le asigna a los que se apoyan en una intimidad armónica. El ser humano puede quedar preso de los sentidos y dar lugar a un ser salvaje que solo obtiene placer en el instante o, por otra parte, puede convertirse en un bárbaro, que, al conferir fuerza solo al entendimiento, olvida la faceta emocional de su naturaleza. Solo quien, mediante

la unión entre sensualidad y serenidad, entre las inclinaciones y los deberes, consigue la armonía interna entre su animalidad y su espiritualidad, alcanza la condición de «alma bella», la cual se manifiesta en la gracia (Káskiewicz 2015:51). Esta imagen schilleriana de la virtud tuvo como modelo manifiesto, a una dama de la corte de Weimar: Charlotte von Stein. Siendo innegable que Schiller valorara a Charlotte como dechado virtuoso<sup>43</sup>, nuestra interpretación de su figura la toma más bien como núcleo de discusión en torno al alcance y los límites de la virtud. A saber, estando claro que esta mujer no fue una instintiva salvaje, nos cuestionamos si logró realmente traspasar el umbral de la gracia o más bien no llegó a hacerlo por una bárbara represión de lo emocional, inducida sin duda por la educación que recibió y por el ambiente en el que se desarrolló su vida.

Charlotte nació el día de Navidad de 1742. Que lo hiciera en un día tan oficialmente señalado fue un símbolo de la compulsión que estuvo presente en su existencia. El día del nacimiento siempre es ajeno a la elección de un sujeto. Pero, en caso de Charlotte, el enajenamiento se redobló por ver la luz el día supremo del calendario oficial del mundo de tradición cristiana<sup>44</sup>.

Su padre, Johann Wilhelm Christian von Schardt, se trasladó de Eisenach a Weimar para integrarse en la nobleza de cámara al servicio del Duque Ernst August<sup>45</sup>. A pesar de lo rimbombante que pueda sonar esta función, esta implicaba más bien servidumbres, derivadas de la representación forzada de la corte, que brillo y lucro personal. Las familias nobles, como los Schardt no estaban ni plenamente reconocidas en su labor ni justamente retribuidas por ella. El desplazamiento a Weimar hubo de ser costado por el cabeza de familia. En muchas ocasiones, para que se mantuviera el brillo de la corte cuando había invitados foráneos, Schardt ponía a disposición del Duque su cubertería de plata

---

<sup>43</sup> Charlotte von Stein fue madrina de la mujer de Schiller, también llamada Charlotte, y cuyo apellido de soltera fue Von Lengefeld. La amistad de la Stein con los Schiller fue estable a lo largo del discurrir de los años.

<sup>44</sup> Es significativo que el único hijo de Goethe que sobrevivió, August, también naciera en un 25 de diciembre, el de 1789.

<sup>45</sup> El Duque de Eisenach había muerto sin descendencia y de ello se derivó que, bajo el mandato de Ernst August, se formara el Ducado de Weimar-Eisenach.

y su vajilla, y los posibles daños en ellas no le eran reparados. Representar a otros para mantener el estatus o la apariencia de un estatus: otra vez compulsión.

Charlotte von Stein habría sido probablemente, y sin quiebras anímicas, una proba practicante de «sus labores» domésticas, si no se hubiera mostrado especialmente diestra en la complementaria formación artística que recibió. Ella destacó en el aprendizaje de la lengua francesa, la interpretación del clave y la práctica del baile. Y esa educación estética, que sin duda la hizo más vulnerable y acabó desgarrándola, la hizo especialmente sensible para la comprensión de las contradicciones ínsitas en la condición femenina de los sujetos de su clase social. Así nos lo muestra en estas clarividentes líneas:

Kant y Schiller bien pueden tener razón, en que nuestro sexo actúa más por inclinación que por deber, pero solo porque, como veo en muchas, su deber se convierte en inclinación. Podría poner muchos ejemplos, entre ellos el de mi madre. Se adaptó de tal manera al sacrificio que hubo de hacer, que, después de muchos años convirtiéndolo en un placer voluntario, sintió dentro de sí una desolación que no ha conseguido superar hasta ahora (Stein, citado sg. Maurer 1997:18).

Con dieciséis años, Charlotte entró al servicio de la Duquesa Anna Amalia<sup>46</sup>, la responsable de que durante las siguientes décadas y para la posteridad, Weimar se convirtiera en el centro cultural de habla alemana por excelencia. En este sentido fue decisivo que llamara a la ciudad a Christoph Martin Wieland y a Karl Ludwig von Knebel (Seifert 2004:48). Charlotte von Schardt se sintió bien acogida por la Duquesa. Una y otra coincidían en su gusto por la literatura, la música, el arte y el teatro. La labor que le correspondía a una dama de la corte podía describirse como la de la organización del ocio. Comía con la Duquesa, la acompañaba en sus paseos en coche de caballos, le leía textos, asistía a los conciertos, los bailes y las fiestas de máscaras. Esta labor consolidó en Charlotte su capacidad para la contención y para no perder jamás la compostura.

Y a todo ello, ha de añadirse la estricta educación religiosa pietista que en ella inculcó su madre, Concordia Elisabetha. El pietismo quería intensificar el examen interno del sujeto, para propiciando una religión del corazón, provocar

---

<sup>46</sup> Viuda de Ernst August, regente y madre del futuro Duque Carl August.

una continua transformación de la vida a través del mensaje cristiano. En definitiva, se pretendía culminar la reforma doctrinal por una segunda reforma: la de la vida (McGrath 1997:97). Casi podríamos aventurarnos a decir que la tendencia a la compulsión conductual de Charlotte tuvo su pilar decisivo en su fuero íntimo.

En 1763, el cuadrillero mayor de Weimar, Josias von Stein pidió la mano de Charlotte y un año después tuvo lugar su boda. Excelente jinete, buen bailarín y bien parecido, Josias cumplía con todas las condiciones exigibles para un miembro de la corte. Más amigo de la acción y del campo que de la administración burocrática, era esencialmente un buen hombre. Ni bebía, ni derrochaba, ni pegaba a su mujer, y, en definitiva, la trataba con respeto (Keeton 1959:27). Sin embargo, no satisfacía las aspiraciones intelectuales y culturales de su cónyuge.

Charlotte dio a luz siete veces y solo le sobrevivieron sus tres hijos. Las cuatro niñas murieron. Afectivamente fue una madre fría y tan solo hizo a su hijo más joven, Fritz<sup>47</sup>, destinatario de su cariño.

Era habitual que las damas distinguidas, debilitadas tras los partos, se sometieran a curas en balnearios. En 1773 y 1774, Charlotte fue a Bad Pyrmont y allí conoció a Johann Georg Zimmermann, filósofo y médico de cabecera del rey de Hannover. La importancia de este personaje en el tema que tratamos estriba en que le dio a conocer a nuestra heroína una lectura decisiva en su vida: *Las penas del joven Werther*.

### **Johann Wolfgang Goethe**

En la década de los setenta del siglo XVIII estaban de moda los estudios fisionómicos basados en los perfiles de los individuos. Esta práctica, llevada a cabo de un modo sistemático por Johann Kaspar Lavater, se servía de siluetas para establecer juicios sobre los retratados. Zimmermann había encargado que se hiciera un retrato de este tipo a Charlotte von Stein y se lo hizo llegar a Lavater, quien a su vez se lo mostró a Goethe. La valoración de este sobre lo que vio no se

---

<sup>47</sup> Luego protegido por Goethe.

hizo esperar “Resolución. Complaciente e invariable presencia del objeto. Satisfacción consigo misma. Amorosa contención. Ingenuidad y bondad, aceptación de un papel subordinado. Dulce firmeza. Benevolencia. Fidelidad. Vence con ayuda de redes” (Goethe, cit. sg. Koopmann 2004:12).

Goethe había acertado más o menos, sin embargo, se puede distinguir cierto formulismo cortés en la ponderación esencialmente positiva de la dama. Y hay algo más importante: en su juicio se revela mucho más su personalidad que la de Charlotte. Él está describiendo aquello que quiere y espera encontrar: elegancia y simplicidad. Todo un ideal ligado a lo que Lessing buscaba en lo clásico: “Noble sencillez y serena grandeza”. Esta era, sin duda, una aspiración muy extendida entre los varones de cierto estatus en el siglo XVIII, y, en el caso de Goethe, tal vez un implícito deseo de corrección de sus propias tendencias salvajes de los años del «Sturm und Drang».

El siguiente episodio es de todos conocido. El Duque Carl August, aventado por los éxitos de *Goetz* y *Werther*, invitó a Goethe a una estancia de dos semanas en Weimar. Aquella visita se prolongó para toda su vida<sup>48</sup> y la razón de aquella prórroga llevó para siempre un nombre: Charlotte von Stein. Al principio ella mostró sus reticencias: “Me temo que Goethe y yo nunca seremos amigos. Tampoco me gusta cómo trata a nuestro sexo. Es, realmente, lo que se suele llamar coqueto. No es suficientemente atento en su comportamiento” (Stein, cit. sg. Maurer 1997:39). Sin embargo, creció entre ellos una sólida amistad y camaradería. Dibujaban y escribían juntos, se leían sus obras y las corregían mutuamente. Charlotte convirtió a Goethe en protagonista de su drama *Ryno* y en el personaje de *Dido*, Ogon. Él la inmortalizó a ella como *Ifigenia en Táuride* y como Leonore d’ Este en su *Torquato Tasso* (Förster 2004:1010).

---

<sup>48</sup> A pesar de las críticas que pusieron en duda, su capacidad administrativa (en nuestro ámbito son famosas las de Alfonso Reyes y Ortega y Gasset), Goethe fue un buen consejero de Cámara en Weimar. En sus primeros años estuvo centrado en las obras públicas y la política fiscal y en los últimos en la gestión cultural (Schmid 2004:33-46). Por eso fue reconocido por Carl August mucho más allá de lo estrictamente literario (Biedrzyński 2004:151). Weimar fue para Goethe un buen lugar para hacer el experimento de cuál es el papel de sí mismo en la historia (Goethe 2004:903).

Él sintió una fuerte atracción por Charlotte y ella encontró acertadamente su rol en aquella relación: el de educadora del joven y apasionado escritor. Ese rol le sirvió para mantener ante la «buena sociedad» de Weimar la equidistancia entre su condición de respetable casada y la de aficionada a las artes y humanidades. Y, sobre todo, ese rol le permitió ocultar, y, en la medida de lo posible ocultarse, la pasión que también sentía (Damm 2017:19). Él, por su parte, aceptó plenamente el lugar que quiso ocupar Stein: educadora, confesora y atemperadora (Damm 2017:48). De un modo muy significativo, Johann le expuso a Wieland el efecto que Charlotte tenía en él: «Seelenwanderung», lo que podríamos traducir por transformación anímica. “Nos hicimos hombre y mujer...No tengo nombre para nosotros: éramos el pasado, el futuro, el todo” (Goethe, cit. sg. Maurer 1997:55)

Además, hubo cartas, muchas cartas entre ellos. No disponemos de aquellas de Charlotte a Goethe que pudieran ser más reveladoras de sus sentimientos, pues fueron destruidas. Sin embargo, sí que contamos con mil setecientas de Johann destinadas a ella. Son cartas no exaltadas en su estilo, escritas a mano<sup>49</sup>, generalmente redactadas a última hora de la tarde, con diferentes escrituras, numerosas pausas, mucha expresividad, gráficos y poemas intercalados, despedidas diferentes, así como alternancia del tú y el Usted (Damm 2017:55). En definitiva, toda esa variedad que quiere estar presente en las comunicaciones de un hombre enamorado deseoso de mostrar lo mejor de sí mismo a la amada.

¿Fueron amantes Johann y Charlotte? Está claro que hubo atracción entre los dos, pero ¿consumaron sexualmente su amor? Esa pregunta solo podría responderse cabalmente si tuviéramos a mano las cartas de Von Stein a Goethe anteriores a 1786, las cuales fueron eliminadas<sup>50</sup>. Hay estudiosos para quienes es

---

<sup>49</sup> Dato significativo, pues con el tiempo, Goethe se caracterizó por dictar cartas (tanto las personales como las oficiales), obras literarias y científicas a sus sucesivos secretarios.

<sup>50</sup> Concretamente en 1826, después de que le fueran muy anteriormente reclamadas a Goethe (Koopmann 2004:252). Posteriores a la vuelta de Goethe de Italia se conservan misivas de Charlotte a Johann, pero estas son solo notas de cortesía y deferencia.

ingenuo concluir del lenguaje contenido de las cartas de Goethe<sup>51</sup> la abstinencia sexual de la pareja (Neumann-Beyer 2004:981). Hay a quien le parece inverosímil que una amistad de doce años solo derivara en una relación platónica (Koopmann 2004: 255). Sin embargo, cómo evolucionó la relación desde la confianza hacia el recelo parece reflejar que o no hubo consumación, o que, en el mejor de los casos, solo hubo una consumación defectuosa y escasa, al menos desde la perspectiva del varón.

Más allá de ello, la relación de Charlotte y Johann fue derivando en un amor imposible. Podían estar cerca el uno del otro, pero no podían, al menos ante la sociedad circundante, dar rienda suelta a su amor. Quizás la más bella y desgarrada muestra de esta agobiante situación es este magistral poema de Goethe enviado a ella el 14 de abril de 1776, del que reproducimos su primera estrofa:

Warum gabst du uns die Tiefen Blicke/ Unsre Zukunft ahnungsvoll zu schaun./  
Unser Liebe, unsern Erdenglücke/ Wähnend seelig nimmer hinzutraun?/  
Warum gabst uns Schicksal die Gefühle/ Uns einander in das Herz zu sehn, / Um durch  
all die seltenen Gewühle/ Unser wahr Verhältniß auszuspähn (Goethe, cit.sg.  
Damm 2017:67)<sup>52</sup>

¿Cuándo muere un amor imposible? Cuando la imposibilidad deja de ser un acicate estético y el hastío supera al goce. Quizás para Charlotte aquella relación trunca era suficiente, tal vez debido a que era trunca. Sin embargo, para Johann dejó de serlo, precisamente porque era trunca.

### **La gran decepción**

Aquellos doce años, en el fondo habían sido sumamente exitosos para Charlotte. Ella había mantenido su matrimonio y al mismo tiempo había ocupado exclusivamente el corazón de Goethe.

---

<sup>51</sup> Investigaciones recientes parecen demostrar que Goethe sí que mantuvo una relación sexual con la Duquesa Anna Amalia, sin embargo, parece poco probable tanto que las cartas de Goethe a Charlotte fueran para la madre de Carl August, como que solo la tuvieran a Stein por intermediaria (Farrelly 2010:7).

<sup>52</sup> “¿Por qué nos diste la mirada hacia las profundidades/ Para presentir con exactitud nuestro futuro. / Pero en nuestro amor y la felicidad terrena/ Nunca pudimos confiar más que a tías? / ¿Por qué nos diste, destino, sentimientos/ Para vernos mutuamente los corazones/ Y a través de todos los extraños rumores/ Escrutar la verdad de nuestra relación?”

En septiembre de 1786, no dando previo aviso, sino solo dejándolo caer, el escritor parte para Italia. Tal vez ese ocultamiento fuera necesario. ¿Habría viajado a Italia si se lo hubiera manifestado abiertamente a ella? Probablemente no.

En la Península transalpina, Goethe conoció el clasicismo visitando monumentos antiguos o inspirados en la Antigüedad, avanzó en la redacción de *Wilhelm Meister, Fausto, Egmont y Tasso*<sup>53</sup>, adquirió experiencias botánicas, zoológicas y mineralógicas, así como disfrutó, sobre todo en Roma, del goce erótico-sexual.

Siguió en contacto con Charlotte. Sin embargo, algo empezó a morir entre ellos. Él vio lo pertinente del cambio en la existencia, ella desconfió de que su amigo volviera. Él miró básicamente al futuro sin perder su vínculo con el pasado, ella no pudo soportar el paso del tiempo.

El fracasado intento de Goethe fue el de mantener, mediante las cartas a Charlotte y a otros amigos de Weimar, el vínculo con el pasado al mismo tiempo que avanzaba en su evolución personal (Anderegg 2000:97).

Así él le escribió frenéticamente a ella. Incluso en una de sus primeras cartas tras su marcha, parece estar proponiéndole a Charlotte que formalicen su relación.

Hasta ahora he avanzado mucho en soledad y no he deseado nada con un fervor más intenso que nuestra relación pueda restablecerse sin que ninguna fuerza externa pueda oponérsele. En caso contrario, no quiero vivir en tu cercanía y prefiero quedarme en la soledad del mundo hacia la que ahora me encamino (Goethe, 2011:647)

¿Se refiere Goethe a unirse formalmente a Charlotte en matrimonio? ¿Nos da aquí una clave más de por qué se marchó a Italia? No lo sabemos. Pero, en definitiva, todo acabó siendo en vano. Las cartas no tenían ya, como tuvieron en los tiempos felices de Weimar, la función de desarrollar la relación. Aquellos envíos desde Italia eran una reflexión sobre una relación que debía sostenerse precisamente por medio de esta reflexión (Anderegg 2000:90).

---

<sup>53</sup> En sus últimos años en Weimar, Goethe se sintió especialmente improductivo y con la sensación de que sus obligaciones políticas le impedían desarrollar su carrera literaria.

Goethe se sintió decepcionado con sus amigos tras la vuelta de Italia a Weimar, a partir de mayo de 1788. Quizás esperase una cálida acogida por Wieland, Herder, Knebel y Charlotte von Stein. Pero esta no se produjo<sup>54</sup>. De Carl August se podía esperar poco, pues había sido para él más un compañero de francachelas que propiamente un «soulmate» (Sengle 1993:7). El viajero confiaba en inocular su pasión por el clasicismo y transmitir sus avances en la observación de la naturaleza a sus viejos amigos. Sin embargo, sintió de todos ellos el vacío, especialmente de ella, quien no le había perdonado que se hubiera marchado a Italia sin habérselo anunciado previamente. En carta del 1 de junio de 1789 Goethe le reprocha fuertemente a ella su frialdad.

Pero confieso que no puedo tolerar el modo en el que me has tratado hasta ahora. Cuando he estado locuaz, me has tapado la boca, cuando estaba comunicativo, me has tachado de indiferente, cuando estaba activo con los amigos, me has acusado de frialdad y negligencia. Has controlado todos mis gestos, has desaprobado mis movimientos y mi forma de ser y me has hecho sentir moi mon aise<sup>55</sup>. ¿Cómo podría comportarme con confianza y de un modo abierto cuando me agredes premeditadamente? (Goethe, cit, sg. Koopmann 2004:236).

Y es que estas circunstancias adversas para retornar a los viejos buenos tiempos, también iban de la mano de un cataclismo que ya había sobrevenido. En julio de 1788, Goethe conoció a Christiane Vulpius. Ella, manufacturera de una fábrica de flores artificiales, entró en contacto con el escritor con la intención de que este le procurara a su hermano<sup>56</sup> una sinecura en Weimar (Damm 2000:59). Inmediatamente, Goethe inició con Christiane una relación entre cuatro paredes y oculta a la sociedad weimariana durante nueve meses. Todas las recomendaciones para el hermano de su amante fueron dirigidas a conocidos suyos de ciudades distintas de Weimar, pues él quería privacidad y anonimato. El escritor se tomó aquel amorío como un respiro, como una prolongación de su sensual experiencia italiana y no parecía, al principio, muy convencido de la seriedad de la relación. De hecho, a principios de 1788 le pidió a Charlotte seguir amándola (Maurer 1997:178). No sabemos qué la inhibió a ella de esa propuesta,

---

<sup>54</sup> De hecho, a partir de 1794, estas viejas amistades, fueron sustituidas por Schiller y por los científicos y pensadores de Jena.

<sup>55</sup> En francés en el original: "me has hecho sentir incómodo".

<sup>56</sup> Christian August Vulpius.

pero cuando poco después se enteró de la existencia de la florista, la decepción y la tristeza la derrumbaron. Más allá del escándalo de los biempensantes<sup>57</sup>, a Charlotte le desgarró sentirse postergada. No solo dejó de ser objeto de los impulsos eróticos de Goethe, que en el fondo le daban prestigio en Weimar, toda vez que nadie dudaba de su probidad. Aquello supuso no solo el final de una relación, sino el final de una época de su vida. Ella dejó de ser el catalizador espiritual del poeta y fue desplazada por otros (muy especialmente por Schiller) que vinieron a desempeñar esa función (Koopmann 2004:259).

### **Ifigenia y Ryno**

Hagamos un pequeño paréntesis para hablar de literatura. Ambos enamorados (o tal vez, quién sabe, amantes) se hicieron mutuamente tema y figura de sus escritos. Se podría hacer una lista bastante larga de textos en los que la pluma de Charlotte se refirió a Goethe y viceversa. Sin embargo, vamos a centrarnos en cuatro piezas. Y lo haremos porque hay una evolución significativa en la imagen que tienen uno de otro en sus respectivos personajes.

Comenzaremos por la dama, quien estaba integrada en la compañía de actores aficionados de la corte. Allá por 1776, menos de un año después de la llegada de Goethe a Weimar<sup>58</sup>, ella escribió *Ryno*. Él ya le había manifestado su interés erótico y, ante la discreción de ella, le decía que buscaba el flirteo con otras mujeres como paliativo por la actitud esquiva de su pretendida. Charlotte dio lugar a un pequeño divertimento en el que se reía, o intentaba reírse del mariposeo de Johann de mujer en mujer. Así, el personaje que la representa a ella, Gertrud, se lamenta del proceder de él sumida en una ambigua y compasiva convergencia sentimental de reprobación y melancolía.

#### **Gertrud**

Er hat mir wohl so mancherlei gesagt, / Daß hat es nicht reiflich überdacht, / Ich wär stolz auf seinen Beifall worden. / Doch treibt in Liebe immer fort;/ Ein neues Mädchen an jedem Ort./ Die schönen Augen sind gleich sein Orden;/ Vor Dir

---

<sup>57</sup> Para Wieland era la criada o el ama de llaves de Goethe. Para Charlotte Schiller, una redonda nadería. Para Bettina von Arnim, una morcilla, etc (Damm 2000:3).

<sup>58</sup> La cual tuvo lugar el 7 de noviembre de 1775.

muß er manch' zärtlich Herz ermorden./ So ist er gar nicht Herr von sich;/ Der arme Mensch, er dauert mich (Stein, cit sg. Maurer 1997:47-48)<sup>59</sup>.

En todo caso, a Charlotte, Goethe le provoca todavía risa, y desde su atalaya de contención mira, no sin cierta displicencia, a su incontinente amigo, constantemente enfervorecido por Eros.

Todo cambia en 1794 con la escritura de *Dido*<sup>60</sup>. Este drama de cinco actos no trata del amor entre Dido y Eneas, sino de la amenaza que para la reina y sus súbditos implica el rey africano Jarbas. Obviamente el trasunto de Jarbas para todos estos aristócratas del Antiguo Régimen trasladados a la antigua Cartago, era Napoleón. Sin embargo, para nuestros intereses lo importante es la relación de una dama de la corte, Elissa (Charlotte von Stein) y Ogon (Goethe). El conflicto central es el de un defensor del cambio como forma de vida frente a una predicadora de la estabilidad. Ogon quiere impulsar la flexibilidad frente a la rigidez. Elissa entiende que no ser fiel alimentará tarde o temprano y subrepticamente la traición.

**Ogon**

Gelübde tun wir uns selber und können sie uns wieder entbinden

**Elissa**

Wer sich nicht treu bleibt, bleibt's auch den Göttern nicht

**Ogon** (*der sich im Zimmer überall umsieht*)

Du bist ein gleichförmiges Wesen! Jahre lang sah ich dies Zimmer nicht, und noch ist alles auf dem alten Fleck. Es ist doch wahr, die Frauen können eine langweilige Existenz ertragen!

**Elissa**

Sag lieber: eine ruhige, für die uns die Götter zur Entschädigung dessen, was sie den Männern vorausgaben, einen geschicktern Sinn schenkten.

**Ogon**

Und das macht du dir wohl zur Tugend?

**Elissa**

---

<sup>59</sup> "Gertrud Me habrá dicho muchas cosas, / aunque no las pensó muy bien/ y su aplauso podría haberme enorgullecido. / Pero el amor lo impulsa siempre/ a la muchacha que encuentra en cada lugar. /Unos bellos ojos son su condecoración;/ Ante ti ha de asesinar a otros corazones tiernos. / No es dueño de sí. Pobre, lo siento por él".

<sup>60</sup> Friedrich Schiller manifestó su admiración por el drama y su disposición a imprimirlo. Sin embargo, ella entendió esos elogios como condescendencia masculina. Sin duda, Charlotte como escritora sufrió intensamente el «síndrome de la impostora». A pesar de las pruebas de su competencia (buena intérprete de teclado, buena bailarina, fina lectora y escritora sobresaliente), ella se consideraba un fraude, y, en el mejor de los casos, un elogioso constructo de los varones. En definitiva, manifestaba el cuadro clínico habitual en las mujeres que sufren este mal: ansiedad, falta de autoconfianza, depresión y frustración relacionada con la incapacidad para atribuirse méritos propios (Rose Clance/Imes 1978:2).

Nicht so wie du, der sich zur Tugend anmaßt, was ihm am gemütlichen ist (Stein, cit.sg. Maurer 1997:208)<sup>61</sup>.

En este pasaje se distingue lo bien que Charlotte conocía a Goethe. Por una parte, se trasluce la fuerte relación afectiva que hubo entre ambos, también se evidencia un intenso rencor de ella hacia él, pero, igualmente, quedan de manifiesto los reproches del varón. Al expresarlos la autora demuestra una admirable sensibilidad y una más que notable empatía.

Sin duda, en toda la obra de Goethe se produce una estrecha relación entre el amor y la poesía (John 2004: 663) y la influencia del contacto de Charlotte y Goethe en la obra de este fue innegable.

Ella misma nos habla por medio de las poesías de Goethe; las líricas, las épicas y sobre todo las dramáticas. Sin duda ella contribuyó a la clarificación, profundización, generalización simbólica, armonía y ennoblecimiento de la forma, allá donde se hacen miradas dotadas de madurez sobre la naturaleza femenina está ella implicada (Schmidt 1886:310).

Esta opinión de Schmidt, aunque condescendiente con una mujer (entendida más como impulsora de la creación masculina que como creadora por sí misma), es positiva. Sin embargo, los estudiosos de la literatura del siglo XX (Bode, Semrau, Hettner, etc.) fueron muy duros con ella y no le perdonaron que pusiera en tela de juicio al príncipe de las letras alemanas (Bohm 1989:39), ya fuera como un seductor irrefrenable (en *Ryno*) o como un turbio y vidrioso cínico (en *Dido*).

En todo caso el mismo decrecimiento de la cercanía emocional que está presente en el paso de *Ryno* a *Dido* se manifiesta en el tránsito de *Ifigenia* a *Tasso*. Charlotte pasó de ser para Goethe el más innegable dechado de la virtud a ser el motivo de su frustración literaria y sexual.

---

<sup>61</sup> **Ogon** Nos decimos a nosotros mismos mentiras y estas pueden volver a liberarnos. / **Elissa** Quien no es fiel a sí mismo no lo es a los dioses. / **Ogon** (*que mira el cuarto en torno suyo*) ¡Eres un ser uniforme! Hace años que no estoy en este cuarto y todo sigue en el mismo lugar. Es cierto, ¡las mujeres pueden aguantar una existencia aburrida! / **Elissa** Di mejor una tranquila, que los dioses nos depararon dotándonos de mayor habilidad para reparar los efectos de las acciones de los hombres / **Ogon** ¿Y haces de eso una virtud? / **Elissa** No como tú, que pretendes hacer una virtud de lo que te resulta más cómodo.

En febrero de 1779 Goethe comienza a dictar *Iphigenie auf Tauris* [*Ifigenia en Táuride*]. La figura de la sacerdotisa lleva consigo rasgos de Charlotte. Rasgos que, por aquel tiempo aún fascinaban a Goethe. Ifigenia no solo es una apaciguadora hermana que calma a su hermano Orestes a quien persiguen las Furias, sino que también lo cura y, en definitiva, lo salva.

**Orest** ... Die strengen Bande/ Sind nur gelös't; du bist den Deinen wieder,/ Du Heilige, geschenkt. Von dir berührt/ War ich geheilt; in deinen Armen faßte/ Das Übel mich mit allen seinen Klauen/ Zum letztenmal, und schüttelte das Mark/ Entsetzlich mir zusammen; dann entfloh's/ Wie eine Schlange zu der Höhle. Neu/ Genieß ich nun durch dich das weite Licht/ des Tages. Schön und herrlich zeigt sich mir/ Der Göttin Rat. Gleich einem heil'gen Bilde,/ Daran der Stadt unwandelbar Geschick/ Durch ein geheimes Götterwort gebannt ist,/ nahm sie dich Weg, dich Schützerin des Hauses, /Bewahrte dich in einer heil'gen Stille/ Zum Segen deines Bruders und der Deinen (Goethe 2008:617-618)<sup>62</sup>.

Para comprender el pasaje interior es conveniente tener en cuenta el trasfondo de la obra. Ifigenia, a punto de ser sometida por su padre Agamenón al sacrificio exigido por los dioses para embarcar rumbo Troya, es salvada por Diana<sup>63</sup>, quien la envía a Táuride. Apolo, por su oráculo de Delfos, le dice a Orestes, hermano de Ifigenia que para salvar a la estirpe de Agamenón (los Tantálidas) de la maldición que recayó sobre ellos<sup>64</sup>, habrá de traer a “la hermana” a casa. Él parte a Táuride (la actual Península de Crimea) en la creencia de que ha de robar allí y devolver a Atenas la efigie de Diana, “gemela de Apolo”. Sin embargo, todo se aclara. Ifigenia muestra su identidad, hace que Diana libere a Orestes de la persecución de las Furias, induce a Toas (rey de Táuride) a la compasión para que no mate a Orestes y parte con él a Atenas.

---

<sup>62</sup> **Orestes** “...Los estrechos lazos/ Ya se han soltado, pues a los tuyos de nuevo, / Tú salvadora, has sido restituida. Tocado por ti, / He sido salvado: en tus brazos me atrapó/ El mal con toda la fuerza de sus garras/ Por última vez y agitó mi médula/ De un modo horrible, pero luego/ Escapó como una serpiente hacia el Infierno. De nuevo/ Disfruto gracias a ti de la amplia luz/ Del día. Bello y espléndido se me ofrece/ El consejo de la diosa. Al igual que una imagen salvífica, / Sobre la ciudad un destino incontrovertible/ Cayó por la maldición de un dios, / Disípalos, tú protectora de la casa, / Mantente en tu santa serenidad/ Para bendecir a tu hermano y a los tuyos”.

<sup>63</sup> Quien cambia a la joven por una cierva en el momento del sacrificio.

<sup>64</sup> Que comenzó con el asesinato de Pélope por su padre Tántalo, prosiguió con la orden de los dioses del sacrificio de Ifigenia por Agamenón, de este por Clitemnestra, de esta por Orestes y continúa por la persecución de este por las Furias.

Todavía en la época de la producción de *Ifigenia*<sup>65</sup> Goethe pensaba en Charlotte como el alivio y el lenitivo para los descarríos de su inmersión en el «Sturm und Drang». Von Stein era vista por Johann como el reposo de aquella tempestad y empuje y como la firme senda hacia el clasicismo. En todo caso, el retorcido desenlace de la obra se parece mucho a las expectativas que Goethe tenía con Charlotte: por culta y por casta, poco más que una hermana, por templada, salvadora... todo un «deus ex machina». En todo caso, la relación entre los dos todavía proseguía fluidamente, pues él seguía dentro de los límites del terreno que ella había demarcado.

Por el contrario, once años después, *Torquato Tasso* (1790) es la sentencia condenatoria de Goethe a Charlotte von Stein. En su drama donde la personifica como Leonore D'Este, muestra, en el efecto que le produce Tasso a la Princesa, el impacto que Johann producía en Charlotte:

**Prinzessin** Ihn mußst ich ehren, darum liebt ich ihn;/ Ich mußst ihn lieben, weil mit ihm mein Leben/ Zum Leben ward, wie ich es nie gekannt/ Erst sagt ich mir. Entferne dich von ihm!/ Ich wich und wich und kam nur immer näher,/ So lieblich angelockt... (Goethe 2008: 787-788)<sup>66</sup>

Esta representación descarnada de la mezcla de atracción y represiva contención de la Princesa es auténticamente despiadada con el vaivén emocional entre la reserva y el deseo de proximidad que siempre experimentó Charlotte (Damm 2017:18).

En el texto de *Tasso*, Goethe se desdobra en dos personajes, el poeta, Torquato Tasso, y el ministro, Antonio Montecatino, mostrando sus dos dimensiones: la de escritor y la de administrador de alto nivel en el Ducado de Sachsen-Weimar-Eisenach. El primero se afana en mejorar su obra relativizando los elogios de sus mecenas de Ferrara. El segundo, hombre de acción y de mundo, relativiza el valor de la poesía de Tasso en particular y de la poesía en general, pues al fin y al cabo solo es un elemento representativo, y no esencial, en una

---

<sup>65</sup> Aunque la cita que hemos extraído es de la versión en verso (acabada en Italia en 1786) por ser muy significativa, los momentos felices de la relación entre Charlotte y Johann datan de la época de *Ifigenia* es propiamente la de prosa de 1779.

<sup>66</sup> **Princesa** “Debo venerarlo, pues lo amo;/ Debo amarlo pues con él mi vida/ Se hizo vida, como nunca antes lo fue. / Pero me digo a mí misma: ¡apártate de él! / Cedí y cedí y me fui acercando a él, / Tan amorosamente atraída”

corte. Este juicio, valorado como un menosprecio por Tasso, hace que este declare su intención de marcharse de Ferrara. Ante la insistencia de la Princesa Leonore D'Este en que se quede, Tasso, ofuscado por sus deseos, confunde la admiración de ella con su amor y la abraza apasionadamente. „Unwiderstehlich ziehst du mich zu dir/ Und unaufhalsam dringt mein Herz dir zu./ Du hast mich ganz auf ewig dir gewonnen,/ So nimm denn auch mein ganzes Wesen hin“ (Goethe 2008:829)<sup>67</sup>. Leonore d'Este lo rechaza. Que un plebeyo, por gran poeta que fuera, pretendiese a una dama de alta alcurnia era un acto de lesa majestad.

Con su *Tasso*, Goethe vino a manifestar que estaba cansado de tanta admiración de Charlotte sin consumación física<sup>68</sup>. Igualmente se mostró hastiado de que ella le siguiera dando gato (erotismo) por liebre (sexo). Con su viaje a Italia y su relación con Christiane, Johann pasó del reproche a la acción.

### **Los últimos años**

Charlotte von Stein sintió una profunda animadversión por Christiane Vulpius. Fingía no haberla visto cuando la encontraba en la, por otra parte, no muy grande Weimar. La mujer de Goethe, sin embargo, era mucho más comprensiva con la antigua amada de su marido. Intentaba tenerla en cuenta y en ocasiones le regaló pasteles hechos por ella. La sensación de Charlotte oscilaba entre la derrota y la decepción. Su certeza era que Goethe no podía amar a la Vulpius, una mujer tan vulgar. Pero al mismo tiempo estimaba que todo el tiempo pasado junto a Goethe no demostraba que la hubiera amado a ella, sino más bien todo lo contrario. Por otra parte, ante unos poemas tan sexualmente explícitos como las *Elegías romanas* no solo se sentía ajena, sino directamente excluida (Maurer 1997:202-203).

Además, Charlotte cada vez sentía más recelo ante un perfil masculino que se le había revelado peligrosamente letal. Ese perfil casi podría describirse como el de un «hombre fatal»: «Der schöne Geist» (el «espíritu bello»), el intelectual

---

<sup>67</sup> “Irresistible me atraes a ti/ E irrefrenable va hacia ti mi corazón. / Me has ganado por la eternidad, / Toma pues todo mi ser”.

<sup>68</sup> Pero, curiosamente, esta obra de Goethe fue la que siempre le gustó más a Charlotte (Koopmann 2004: 248). Tal vez porque fue la mayor manifestación de haber impactado en él, aunque fuera por haberle hecho daño, o precisamente por ello.

egocéntrico y, en mayor o menor medida, instrumentalizador de su pareja femenina. Esa animadversión era tan grande que no excluía del juicio negativo a Schiller. Así decía que su ahijada Charlotte von Schiller (de soltera von Lengefeld) habría sido más feliz con un hombre normal (y probablemente adocenado) que viviendo con un «espíritu bello» (Maurer 1997:214). Que ella imputara ese defecto a un hombre que había destacado por intentar hacer feliz a su mujer y a sus hijos (Staël 1947:63) demostraba lo intenso de su frustración.

Johann y la Stein mantuvieron una curiosa relación los últimos años de sus vidas. Ambos longevos<sup>69</sup>, se dedicaron a hacerse mutuamente honores de un modo indirecto en recuerdo de un amor pretérito. Él se hizo protector del hijo favorito de ella, Fritz von Stein, ella le tributó cariño al hijo de él, August von Goethe (Koopmann 2004:245). Él, habiéndose enterado de la muerte accidental del canario de Charlotte, le regaló otro (Maurer 1997:260). Ella se acercó a él todas las veces que estuvo enfermo (Koopmann 2004:249). Tal vez aprovechó los momentos de salud renqueante del escritor para tener constancia de que, tras su patina de inmortalidad, no había más que un ser humano.

Goethe, por el contrario, quiso mantener, al menos en su ánimo a Charlotte en el ámbito del ideal. En su poema „Zwischen beiden Welten“ (Entre dos mundos), Johann sitúa a Stein en el pedestal de las influencias que le condujeron a llegar a la maestría. Llega a tan alta idealización, que equipara a Charlotte con Shakespeare „Lida<sup>70</sup>! Glück der nächsten Nähe, / William! Stern der schönsten Höhe, / Euch verdank' ich was ich bin“ (Goethe 1960:514).<sup>71</sup>

No está exactamente datado este poema de Goethe<sup>72</sup>, pero probablemente, cuando Charlotte lo leyó impreso, frunció el ceño ante una nueva producción de aquel «espíritu bello».

---

<sup>69</sup> En el caso de ella a su pesar, por las múltiples enfermedades.

<sup>70</sup> Aquí Charlotte queda identificada con una habitante de Lidia, a las que míticamente se atribuía un gusto exquisito y un fino sentido de la estética.

<sup>71</sup> “Lida: felicidad de la más próxima cercanía, / William: estrella de la más bella de las alturas, / A vosotros os debo lo que soy”.

<sup>72</sup> Se publicó en 1820, pero ese altísimo concepto de Charlotte parece tener resonancias de la revivificación algo forzada de otros tiempos.

## 2 Un equipo que forjó amistad

No podemos soslayar un hecho. Aunque es cierto que, por alejarnos de la filología tradicional, hemos intentado distanciarnos del estereotipo del acople perfecto entre Goethe y Schiller, la cooperación entre los dos escritores fue sencillamente sorprendente. Si bien se sintieron (sobre todo Schiller) totalmente distintos e hicieron por marcar expresamente sus diferencias, se compenetraron profundamente. Schiller apoyó a Goethe en la elaboración de *Wilhelm Meisters Lehrjahre* y Goethe a Schiller en la escritura de *Wallenstein*. Ambos intercambiaron poesía y conformaron un equipo prácticamente indestructible en las representaciones del Teatro de la corte de Weimar. Goethe prestó a Schiller su adhesión a la experiencia. Schiller prestó a Goethe su cercanía a lo filosófico. Es cierto que, contra sus críticos y contra los adversarios de sus posturas estéticas, urdieron sus epigramas (*Xenien*). Y, aunque ni este género ni las producciones que llevaron a cabo dentro de él merecen excesivamente la pena, estas tuvieron la virtud de hacer más fuerte la unidad entre ambos.

Aparte de ello, no puede obviarse la profunda amistad que desarrollaron. No fue una amistad basada en complacencia recíproca y la adulación mutua, sino basada en la operatividad. Ellos no se decían: “funcionamos juntos muy bien, porque somos amigos”, sino “somos amigos, porque funcionamos juntos muy bien”. De todo ello quedó constancia en su epistolario en común. Este epistolario no solo ha de entenderse como documento de la amistad de los dos autores, sino como fuente de ella. Tal vez lo más significativo en este caso es quién se empeñó en editarlo, veintitrés años después de la muerte de Schiller: el propio Goethe. Hay dos documentos especialmente significativos de la búsqueda de interacción entre ambos. El primero es el conocido como *Carta de cumpleaños*. Se trata de la misiva que Schiller mandó a Goethe el 23 de agosto de 1794<sup>73</sup>. El segundo es un opúsculo de Goethe publicado en 1820, quince años después de la muerte de Schiller *Einwirkung der neueren Philosophie*.

---

<sup>73</sup> El cumpleaños de Goethe tenía lugar el 28 de agosto.

La carta de Schiller muestra una euforia llena de expectativas. No hay que olvidar que, el 24 de junio, Goethe le había confirmado que colaboraría para *Die Horen* y eso llenaba de ilusión al redactor de la carta. Después de afirmar que las conversaciones con Goethe han activado su espíritu, Schiller comienza con una comparación entre él y su interlocutor siempre favorable para este. Para sus ideas le faltaba el objeto y el cuerpo y gracias a Goethe había sido correctamente encaminado. La mirada serena de este no concede espacio a la especulación ni a la imaginación que solo se obedece a sí misma. Su proceder es el de la síntesis. Él no dicotomiza los fenómenos para comprenderlos, sino que: “reúne a la naturaleza entera para iluminar lo singular; busca la explicación causal de lo individual en la totalidad de sus manifestaciones” (Goethe/ Schiller 2014: 12)<sup>74</sup>. Para el redactor de la carta, Goethe ha conseguido alcanzar esa individualidad genérica sin ser griego ni italiano, y a pesar de ser alemán. Primero hubo de valerse de principios rectores. Sin embargo, la dirección lógica que el espíritu ha de seguir en la reflexión no se concilia con la estética mediante la que crea. De ahí que Goethe tuviera que “reconvertir conceptos en intuiciones, transformando pensamientos en sentimientos” (Goethe/Schiller 2014: 13).

Goethe mucho más sereno y tal vez mucho más condescendiente que Schiller hace en 1820 la siguiente semblanza de su amigo y de él, incidiendo en el contraste que los distingue. „Unsere Gespräche waren durchaus produktiv oder theoretisch, gewöhnlich beides zugleich; er predigte das Evangelium der Freiheit, ich wollte die Rechte der Natur nicht verkürzt wissen“<sup>75</sup> (Goethe 1988.13: 28). Reviste mucho interés esta contraposición. Schiller es un predicador que actúa, Goethe es un jurista que dictamina. Las acciones de Schiller sustentan una fe, los dictámenes de Goethe se basan en un código. Schiller hace ondear la

---

<sup>74</sup> Al parecer ya Goethe había convencido a Schiller de que el método científico de partir de los fenómenos para, abstrayendo de ellos llegar a los conceptos estaba equivocado. Se trataba, por el contrario, de tomar los fenómenos como la auténtica teoría. Como esa diferencia que Schiller superó se cita habitualmente la conversación que mantuvieron en Jena el 20 de julio de 1794. En ella Goethe, expuso lo que para él era la protoplanta, a lo que Schiller repuso „Das ist keine Erfahrung, das ist eine Idee“. A lo que Goethe contestó: „Das kann mir sehr lieb sein, daß ich Ideen habe, ohne es zu wissen, und sie sogar mit Augen sehe“ (Goethe 1988.10: 541).

<sup>75</sup> “Nuestras conversaciones eran intensamente productivas o teoréticas, en ocasiones se movían simultáneamente por esos dos ámbitos. Él predicaba el evangelio de la libertad, yo no quería ver reducidos los derechos de la naturaleza” (Trad. del autor).

enseña de la libertad. Sin embargo, solo tenemos constancia de ella en su privación, y su único sustento real se halla en el postulado que de ella ha de hacerse desde la razón práctica<sup>76</sup>. Por su parte, Goethe asumiendo la realidad fáctica de la naturaleza y su condición de punto de referencia innegable, no puede dejar de reconocer que sus efectos sobre nuestra conducta y acción son oscuros: tan impredecibles como indescriptibles<sup>77</sup>.

En este capítulo de nuestra tesis incluimos tres textos. En el primero “Lo humano y lo trágico en Schiller y Goethe”, venimos a aventurar una tesis. A saber, que Schiller fue el último escritor de tragedias y Goethe el primer teórico de lo trágico. Schiller fue un creador de tragedias exógenas y de acción, mientras que Goethe tuvo una noción de tragedia endógena y caracterológica. En Schiller imperaría el modelo Antígona (lo fatal se deriva de conflictos políticos objetivos). En Goethe tendría vigencia el modelo Edipo (lo fatal es achacable a los designios del destino). Ello hizo que en las tragedias de Schiller predominaran las acciones y en las de Goethe los caracteres. Con todo, los años de investigación nos han hecho matizar esas afirmaciones. La contraposición modelo Antígona- modelo Edipo no es del todo ajustada. Tal vez, en Schiller, sobre todo en el primer Schiller, la tragedia vaya en esta dirección. La presencia de unos impedimentos externos que se convierten en obstáculos insalvables para el cumplimiento de los planes del individuo. La libertad es un *Faktum* para Schiller, es la esencia de lo humano que se ve amenazada, cuando no impedida, por las circunstancias.

Sin embargo, en Goethe lo importante es ser capaz de leer qué nos quiere deparar la naturaleza en forma de destino. Intuirlo es vital, y pensar que estamos llevados por la razón y conducidos por la libertad es el máximo de los descarríos. Podríamos llamar a ese error *hybris*. Es cierto que Edipo la sufre, pensando que sus acciones llevadas por la racionalidad y la nobleza lo llevarán al esclarecimiento y la solución de los problemas, cuando en realidad lo conducen

---

<sup>76</sup> A saber, si no hay libertad, no tiene sentido la valoración moral o inmoral de nuestros actos.

<sup>77</sup> Y así queda de manifiesto en su novela *Die Wahlverwandtschaften* (1807), en la cual sorprende el tono frío y objetivo de su narrador. Sorpresa que queda diluida cuando reparamos en que esa forma de narrar se compadece perfectamente con el mensaje que nos quiere transmitir la novela: la libertad es algo tan ilusorio como fútil.

a la ruina y al envilecimiento. Pero en los héroes de Goethe, la puesta en juego de la libertad y el talante heroico (que sin duda está presente en Edipo) está puesto en entredicho.

Los personajes de Schiller son heroicos, es decir, en su condición de personajes trágicos tienen valores de nobleza y dignidad. Y, por ello, nos duelen sus caídas, la de Karl Moor, la de Don Carlos, la de Wallenstein, la de Maria Stuart, la de Juana de Arco, etc.

Por el contrario, los personajes trágicos de Goethe son malos lectores del destino. Más que de héroes habríamos de calificarlos de cortos, simples y tontos. El suicida Werther, el insatisfecho Tasso, el incauto Egmont, el desubicado primer Fausto y el desbocado Eduardo son víctimas de sus necios errores de cálculo. Goethe es mucho más inmisericorde con sus personajes que Sófocles lo fue con Edipo. En Edipo hay *hybris* pero también heroísmo. Las figuras trágicas de Goethe caen en la *hybris*, pero carecen de heroicidad, los caracteriza más bien la estulticia.

Hay una diferencia fundamental entre Schiller y Goethe. El primero, siguiendo la tradición aristotélica<sup>78</sup>, aspiraba a suscitar en el espectador la catarsis: la purgación de las pasiones por el dolor y la compasión. Goethe por su parte quería mitigar lo trágico e, incluso, en su caso, aportar recursos para evitarlo.

Por eso Schiller se pregunta por qué los hechos negativos pueden producirnos placer. Y para ello reflexiona sobre lo sublime, relacionándolo muy estrechamente con lo patético. Lo sublime se configura como un sentimiento mixto. En el que convergen un dolor empático, una simpatía por el personaje trágico, y la satisfacción cimentada en la prevalencia de lo humano basada en la moralidad y la libertad. Por otra parte, se debe señalar algo. Para Schiller, la mayor sublimidad no radica en la mayor libertad, sino en las acciones los capaces de avivar la constancia de la libertad del observador.

En Goethe todo es muy diferente. Escribir una tragedia lo destrozaría. Él señalaba que la escritura de tragedias le resultaba algo ajeno a su naturaleza

---

<sup>78</sup> Aun no leyendo la *Poética* hasta mayo de 1797.

conciliatoria. Y es que lo trágico es algo demasiado grave y serio, además de omnipresente, para que uno pueda permitirse el lujo de regodearse en ello y de intentar suscitarlo.

Con estos parámetros queda excluida en Goethe toda estética de lo sublime y de lo catártico. Lo negativo es siempre negativo. No cabe su sublimación para transformarlo en placentero. La acción de la naturaleza, impredecible y manifestación del destino, es denominada por Goethe, lo demoniaco. Una fuerza tan enorme que ante ella Goethe solo es capaz de exclamar: „Ich suchte mich vor diesen furchtbaren Wesen zu retten“ [“¡traté de liberarme de ese ser terrible!”] (Goethe 1988.10: 186-187).

Con todo, hay un resquicio para la calma: el protofenómeno. Es cierto que la naturaleza puede resultar terrible, pero solo por desconocerla. Lo individual y lo general pueden divergir en el ámbito de lo humano, pero, por el contrario, se acoplan perfectamente en el dominio de lo natural.

El segundo texto encara la diferente relación de uno y otro con la figura de Egmont. Goethe escribió un espléndido drama (1788) sobre el Conde, que, a pesar de ser general del Imperio de Carlos V, fue ajusticiado bajo el reinado de Felipe II, hijo del emperador. Schiller se ocupó de su representación tardía en Weimar muchos años después de que Goethe perdiera todo el interés por *Egmont* y por el teatro.

El capítulo de libro se inicia con una exposición sobre la figura histórica de Lamoraal van Egmond. El conde de Egmond, espléndidamente considerado por la corte del Rey Felipe II y Gobernador de Flandes y Artois, fue una víctima de la cerrazón religiosa del imperio español. Los impuestos abusivos, el nombramiento arbitrario de obispos y la represión de la diversidad de credo, hicieron que los Estados Generales de los Países Bajos enviaran a Egmond a Madrid para fortalecer la autonomía neerlandesa y dar vía a la libertad religiosa. Los desórdenes iconoclastas que se generaron a su vuelta crearon desconfianza sobre él y sobre la nobleza a la que pertenecía. A pesar de que Egmond repudiara estos desórdenes, el mandato del nuevo gobernador Fernando Álvarez de

Toledo, Duque de Alba, se tradujo en un incremento de la represión que acabó con la ejecución tanto del mencionado Conde Egmond como del Conde Horn.

La obra de Goethe presenta a Egmont como un individuo noble y confiado en que la tenencia del Toisón de Oro, lo hace un miembro prominente del Imperio e inviolable por él. Por otra parte, cree que la incardinación de los Países Bajos en el Imperio solo puede estar cimentada en su autonomía. A la ingenuidad del Egmont histórico, Goethe le añade un descoque galopante. Mientras que el primero, el real, tenía once hijos, el segundo, el ficticio, es soltero y amante de la joven Klärchen. A nuestro juicio, Egmont es uno de los personajes más trágicos de Goethe. Un individuo condenado a un destino no halagüeño, por su incapacidad de leer el curso de los acontecimientos en el tiempo, es decir, por su falta de intuición, o dicho menos suavemente, por su necedad. ¿No desprecia Goethe, en la figura de Egmont, la ilusoria aspiración a la inviolabilidad y la consideración exclusivista del noble? En este caso del noble entre los nobles, aquel sobre el que ha recaído nada menos que el Toisón de Oro.

En 1788, Schiller publica una reseña sobre el drama de Goethe en la *Allgemeine Literatur-Zeitung* de Jena. Schiller consideró que la obra era una tragedia de caracteres y admiró la representación que había hecho el autor del pueblo bruselense. Sin embargo, no dejó de criticar las licencias que Goethe se tomó respecto al personaje principal. Este no permaneció en Bruselas por proseguir su amorío con Klärchen, sino porque, como padre de once hijos, temía ver recortados drásticamente sus emolumentos de Gobernador y se aferró a la posibilidad de arreglarlo todo con el rey.

El montaje de la obra por parte de Schiller en Weimar (1796) pretendió, acortando escenas y suprimiendo personajes, hacer de la obra menos un drama de caracteres, para que adquiriesen en ella más presencia las acciones y pasiones. En el fondo, que Schiller se dedicara a reseñar y escenificar, nos muestran la diferencia que empezaba a marcarse con Goethe. Este se había quedado en escritor cortesano de la Edad Moderna, Schiller había pasado a ser un escritor profesional y libre de la Edad Contemporánea.

El tercer texto aborda lo que sería una edición ideal del Epistolario entre Schiller y Goethe. En primer lugar, se expone la diferencia entre una edición crítica y una comentada. Se parte de la base de que el *Epistolario* entre los dos citados autores es una obra literaria a todos los efectos y un conjunto de textos que pertenece al género carta. La edición crítica es la que atiende a la constitución de un texto en todas sus versiones desde el manuscrito hasta las diversas ediciones, pasando por las copias si las hubiera. Desde esta perspectiva, Karl Lachmann entendía que el *arquetipo*, es decir, el texto original o el más cercano a este debía ser la base del trabajo. Las ediciones comentadas no tienen tan buena fama, así la *Weimarer Ausgabe* de Goethe se considera una edición canónica porque no tiene ningún comentario. Sin embargo, si se hubiera de hacer una edición en español del Epistolario, la edición crítica estaría excluida, pues necesariamente se tendría que hacer una traducción y eso nos alejaría del *arquetipo*.

La edición de cartas supone regirse por el principio de totalidad de la creación literaria. Pero las cartas no solo remiten a la obra de quien las escribió, sino a la época de redacción. Además, las erratas que en ellas aparecen son parte del texto. Esto permite al editor no estar sometido a la teleología. En todo caso, se ha de renunciar a la aspiración de Leopold Ranke de servirse exclusivamente de documentos contemporáneos del texto editado, para mostrar el pasado: „wie sie (die Vergangenheit) eigentlich ist“. Y es que entre una obra y el lector hay muchas lecturas intermedias. Por otra parte, es imposible conjurar plenamente lo interpretativo, pues no se puede renunciar a acercar el texto al lector. En la edición, muy especialmente en la de cartas, entraña una relevancia vital esclarecer las alusiones, pues en muchas ocasiones las referencias con las que se puede contar son muy escasas, debido a lo idiosincrásico de estas. También tiene importancia atender a las posibles carencias del lector. Hay, por ejemplo, acontecimientos muy conocidos sobre los que no hay que abundar (la Revolución Francesa). Hay otros, por el contrario, no tan conocidos (la paz de Luneville) que precisan del uso de notas. Finalmente, las bibliotecas de los autores,

especialmente la de los individuos librescos, pueden ser muy válidas para entender el intrínquilis de una obra.

Haciendo un resumen de lo planteado en este artículo, hay que considerar que ambas, la edición crítica y la comentada, se complementan. No existe, o no debe existir, edición histórico-crítica que prescinda del comentario, y no existe, o no debe existir, edición comentada que no aporte documentos, o que al menos no se sirva de documentos para llevarse a cabo.

En definitiva, utilizamos todos los argumentos de este artículo como fundamento de aquello que debería constituir una edición del citado epistolario en castellano. Esta debería ser completa y comentada. Algo difícil de conseguir a tenor del funcionamiento del mercado editorial, que mide mucho el grosor de los volúmenes. Hay una edición completa la de Marcelo Burello y Régula Rohland de Langbehn, pero solo es someramente comentada. Un servidor está llevando a cabo una edición comentada, pero por lo anteriormente señalado se trata de una antología. Por otra parte, el público especializado interesado en el perfil literario de Goethe y Schiller suele leer alemán y prefiere las ediciones en lengua original. De ahí que esta edición que estoy llevando a cabo tendría otros destinatarios. Por una parte, los interesados en el perfil filosófico de Schiller, que, por lo general, desconocen la dimensión de pensador de Goethe. Por otra, aquellos que, fundamentalmente por no dedicarse a la Filología Alemana, todavía no cuentan con información cabal ni sobre las literaturas de Schiller y Goethe, ni sobre cómo su interacción mutua contribuyó a producirlas.

## 2.1 Lo humano y lo trágico en Schiller y Goethe

### Resumen

Schiller y Goethe mantuvieron una estrecha amistad que les permitió tratar de cuestiones antropológicas, literarias y estéticas. Schiller (lector de Kant) estaba vertido hacia lo interior y Goethe (investigador natural) hacia la exterioridad. Otra posible diferencia está en sus visiones de lo inevitable. En Schiller imperaría el modelo Antígona (lo fatal se deriva de conflictos políticos objetivos). En Goethe tendría vigencia el modelo Edipo (lo fatal es achacable a los designios del destino). Ello hizo que en las tragedias de Schiller predominaran las acciones y en las de Goethe los caracteres.

**Palabras clave:** Schiller; Goethe; lo humano; lo trágico; lo inevitable.

### Abstract

Schiller and Goethe maintained a close friendship that allowed them to deal with anthropological, literary and aesthetic questions. Schiller (reader of Kant) was poured towards the interior and Goethe (natural researcher) towards the exteriority. Another possible difference is in their visions of the inevitable. In Schiller the Antigone model prevailed (the fatal derives from objective political conflicts). In Goethe the Oedipus model would have validity (the fatal is attributable to the designs of destiny). This made actions predominate in Schiller's tragedies and characters in Goethe's.

**Keywords:** Schiller; Goethe; the Human; the Tragic; the Inevitable.

¿Es la tragedia objeto de una competición de textos (Cartledge 1997: 11) que se origina en los ditirambos a Dionisos en la Atenas clásica y se convierte en un género literario en la Edad Moderna? ¿Es lo trágico un motivo de reflexión filosófica iniciado en la primera Edad Contemporánea? Ese es el punto central de un ensayo de Gentili y Garelli donde vienen a afirmar que, si Aristóteles aportó una poética de la tragedia, Schelling propuso una filosofía de lo trágico (Gentili/Garelli 2015: 11). En la misma línea Albin Lesky asevera: "los griegos no desarrollaron ninguna teoría de lo trágico que, saliéndose de su configuración en el drama, se refiriese a la concepción del mundo como un todo" (Lesky 1966:21). Asumiendo esa tesis, nos aventuraremos a decir que el punto de inflexión en este

cambio nos lo ofrecen de un modo especialmente significativo Schiller y Goethe. Tal vez Schiller sea el último escritor de tragedias y Goethe el primer teórico de lo trágico.

### **Una amistad, un epistolario y un contraste**

Entre 1794 y 1805 Friedrich Schiller y Johann Wolfgang Goethe mantuvieron una estrecha amistad. Su diálogo, documentado en amplia correspondencia, trató cuestiones antropológicas, literarias y estéticas. Aunque la recepción posterior tendió a idealizar el vínculo de estos dos escritores (Böhler 1980:35), puede decirse que, aun tratándose de personalidades muy diversas, su alianza artística fue fructífera. Aparte del Epistolario, su comunicación dio lugar a publicaciones en las mismas revistas (*Die Horen* y *Musen-Almanach*), a textos escritos en común (*Sobre poesía épica y dramática* y las *Xenias*) y a la cooperación mutua en su producción literaria (*Egmont*, *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, *Wallenstein*, etc.).

El contraste más habitual que se establece entre ellos, y que ellos mismos promovieron, señala que Schiller (lector de Kant) estaba vertido hacia lo interior y Goethe (investigador natural) hacia la exterioridad. Estas palabras de Schiller son muy indicativas de ese esbozo de definición de sí mismos y de diferencia con respecto al otro.

Muchas cosas sobre las que no lograba formarme una opinión propia han sido iluminadas inesperadamente por la contemplación de su espíritu (porque así debo denominar a la impresión que me causaron sus ideas). Me faltaba el objeto, el cuerpo para varias ideas especulativas y Usted me ha encaminado. Su mirada observadora que se posa sobre las cosas, no lo expone nunca al peligro de seguir el camino errado por el que tan fácilmente se extravían tanto la especulación como la veleidosa imaginación que solo se obedece a sí misma (Goethe/ Schiller 2014: 12)<sup>79</sup>.

---

<sup>79</sup> „Über so manches, worüber ich mit mir selbst nicht recht einig werden konnte, hat die Anschauung Ihres Geistes (denn su muß ich den Total-Eindruck Ihrer Ideen auf mich nennen) ein unerwartetes Licht in mir angesteckt. Mir fehlte das Objekt, der Körper, zu mehreren spekulativen Ideen, und Sie brachten mich auf die Spur davon. Ihr beobachtender Blick, der so still und rein auf den Dingen ruht, setzt Sie nie in Gefahr, auf den Abweg zu geraten, in den sowohl die Spekulation als die wilkürliche und bloß sich selbst gehorchende Einbildungskraft sich so leicht verwirt“. Carta de Schiller a Goethe de 23 de agosto de 1794.

De hecho, la diversidad de sus orientaciones hizo que, antes de llegar a ser amigos, ambos se observaran con recelo<sup>80</sup>. Con todo, acabaron teniéndose un “admirado reconocimiento” (Düntzer 1859: 1) mutuo. El desarrollo de su relación evidenció y, a la vez, matizó las convergencias y divergencias de sus posturas. Lo pretendido por ambos queda muy bien expresado en estas líneas de Schiller en las que se viene a reconocer una disposición personal incontestable en cada uno de ellos. Allá donde se dice “intuitivo” mienta a Goethe, y donde se dice “especulativo” Schiller se mienta a sí mismo. Pero ese condicionamiento previo no excluye la saludable búsqueda de un término medio y ese término medio debía ser procurado precisamente a través de su relación de amistad.

Es cierto que a primera vista parece que no podría haber opuestos más grandes que el espíritu especulativo que parte de la unidad y el intuitivo, que parte de la diversidad. Pero si el primero busca la experiencia con un sentido casto y fiel y el último busca la ley con un pensar autónomo y libre, es forzoso que ambos se encuentren a medio camino. Ciertamente que el espíritu intuitivo solamente trata con individuos y el especulativo con géneros. Aunque si el intuitivo es genial y rastrea en lo empírico el carácter necesario, siempre engendrará individuos, pero con el carácter del género; y si el espíritu especulativo es genial, y no pierde la experiencia al remontarse por sobre ella, no engendrará más que géneros, pero con la posibilidad de vida y con una asentada relación con los objetos reales (Goethe/Schiller 2004: 13)<sup>81</sup>

En todo caso, que acabaron siendo estrechos amigos lo certifica que, a modo de homenaje póstumo Goethe fuera entre 1828 y 1829 el primer editor de su Epistolario con Schiller (Schiller/Goethe 1828/29). Además, esa adhesión queda confirmada en estas cariñosas palabras de Goethe dedicadas a Luis I de Baviera, ferviente admirador de Schiller. Palabras, que, por otra parte, son el

---

<sup>80</sup> El epítome de este recelo, y también el punto de inflexión que dio lugar a la amistad de los escritores, se produce cuando en 1794 Goethe le dibuja a Schiller una protoplanta, y este le contesta “esto no es una experiencia, esto es una idea” a lo que Goethe repuso “puede que me agrade tener ideas, sin saberlo e incluso las vea con los ojos”. (Cf. Staiger, Emil, “Einführung”, en Goethe/Schiller 1977: 13).

<sup>81</sup> „Beim ersten Anblicke zwar scheint er, als könnte es keine größere Opposita geben als den spekulativen Geist, der von der Einheit, und den intuitiven, der von der Mannigfaltigkeit ausgeht. Sucht aber der erste mit keuschem und treuem Sinn die Erfahrung und sucht der letzte mit selbsttätiger freier Denkkraft das Gesetz, so kann es gar nicht fehlen, daß nicht beide einander auf halbem Wege begegnen werden. Zwar hat der intuitive Geist nur mit Individuen und der spekulative nur mit Gattungen zu tun. Ist aber der intuitive genialisch und sucht er in dem Empirischen der Charakter der Notwendigkeit auf, so wird er zwar immer Individuen, aber mit dem Charakter der Gattung erzeugen; und ist der spekulative Geist genialisch, und verliert er, indem er sich darüber erhebt, die Erfahrung nicht, so wird er zwar immer nur Gattungen, aber mit der Möglichkeit des Lebens und mit gegründeter Beziehung auf wirkliche Objekte erzeugen“. Carta de Schiller a Goethe de 23 de agosto de 1794.

preámbulo de la edición de la correspondencia y que contienen un término clave “emulación”.

Respecto a la inclinación clementemente adoptada por su real majestad hacia mi inolvidable amigo, al realizar la revisión definitiva de la correspondencia intercambiada con él durante tantos años me acompaña a menudo la convicción de cuánto se le había debido desear la suerte de ser súbdito de su majestad. Ahora que debo volver a separarme de él luego de terminar el trabajo, me ocupan ideas muy particulares, pero no impropias de esta situación. En tiempos en los que nos abandona alguien importante, influyente en nuestra vida, solemos recaer en nuestra propia persona, acostumbrados a sentir dolorosamente solo aquello de lo que hemos de carecer en lo sucesivo. En mi situación, esto era de máxima importancia porque a partir de entonces me faltaba una simpatía íntimamente familiar, yo echaba menos un estímulo espiritual y algo que no podía más que promover una loable emulación (Goethe/Schiller 2004: 10)<sup>82</sup>.

Tanto uno como otro mantuvieron una relación algo distanciada con la tragedia clásica francesa, género dominante en la época. Ambos tenían una postura laxa sobre las unidades dramáticas de acción, lugar y tiempo. Creían que estas debían supeditarse a la unidad más importante: la de la tragedia como obra artística. Para Goethe los presupuestos estéticos del drama trágico clásico de Francia eran válidos, siempre que, razonable y flexiblemente, promovieran el autocontrol del escritor. Sin embargo, su normatividad era nociva si con ella se quería ocultar la endeblez artística del texto dramático (Titsworth 1912: 529). Para Schiller el ideal del drama sería el virtuoso término medio entre el exceso de refinamiento de francés y el exceso de realismo y tosquedad de Shakespeare (Titsworth 1912: 543).

Sin embargo, más que hacer acopio de sus juicios en torno a la producción dramática ajena, nos interesan sus aportes sobre la cuestión de la tragedia y lo trágico, tanto al hilo de sus posiciones teóricas, documentadas en cartas y otros escritos, como de su obra literaria.

---

<sup>82</sup> „In Bezug auf die von Ew. Königlichen Majestät zu meinem unvergeßlichen Freude gnädigst gefaßte Neigung mußte mir gar oft, bei abschließlicher Durchsicht des mit ihm vieljährig gepflogenen Briefwechsels, die Überzeugung begehen wie sehr demselben das Glück, Ew. Majestät anzugehören, wäre zu wünschen gewesen. Jetzt, da ich nach beendigter Arbeit von ihm abermals zu scheiden genötigt bin, beschäftigen mich ganz eigene, jedoch dieser Lage nicht ungemäße Gedanken. In Zeiten, wenn uns eine wichtige, auf unser Leben einflußreiche Person verläßt pflegen wir auf unser eigenes Selbst zurückzukehren, gewohnt, nur dasjenige schmerzlich zu empfinden, was wir persönlich für die Folge zu enbehren haben. In meiner Lage war dies von der größten Bedeutung: den mir fehlte nunmehr eine innig vertrauliche Teilnahme, ich vermißte eine geistreiche Anregung und was nur einen löblichen Wetteifer befördern könnte“. Carta de Goethe a Luis I de Baviera de 18 de octubre de 1829.

## La teoría de la tragedia en Schiller

En un primer acercamiento a la teoría de la tragedia y lo trágico en estos dos autores, puede hacerse una distinción. Mientras Schiller focaliza su reflexión en el género tragedia, Goethe intenta transitar por la constelación de lo trágico. Así Schiller considera lo trágico el efecto que debe ser suscitado por el artista en el lector y espectador de tragedias. Por su parte, Goethe considera que el impacto ejercido por lo trágico en el vulnerable ser humano, es tan intenso que, al artista le atañe encararlo y, en la medida de lo posible, mitigarlo. Dicho de otro modo, Schiller considera que la tragedia es el fin y lo trágico el medio. Por el contrario, en Goethe lo trágico es tan central en la existencia, que, ante su necesario encaramiento, la escritura de tragedias solo es un recurso posible y accesorio.

Es evidente que Schiller está profundamente marcado en su evolución por Kant<sup>83</sup>. Comoquiera que la estética *more kantiano* que Schiller intenta implementar es a priori, su propuesta excluye partir de la producción literaria para generar la teoría. Ese había sido el proceder de Julius Caesar Scaliger (1464-1548), que había aplicado los principios de la historia natural aristotélica a la poética. De ese modo para ubicar el género de una obra literaria se servía de tres diferencias específicas (*diaphora*). El primer *diaphoron* era el qué, la *res*, el segundo el tipo de verso empleado, el *versus* y por otro la forma del discurso, el cómo, el *modus*. Así, por ejemplo, si comparamos el tratamiento que le da Ovidio a Medea en las *Metamorfosis* con el que le da de Séneca en su obra homónima, se comprueba que respecto a la *res* los textos son iguales, pero no así en cuanto al *versus* y al *modus* (Trappen 2001: 53-57). Este proceder le parecía a Schiller excesivamente esquemático y externo, no encaraba la vida interna del texto que era lo decisivo para ubicarse no tanto en un género concreto como en el punto más cercano a un género y distanciado de otro u otros. Schiller trata más bien de constituir un modelo teórico y comprobar en qué medida este se ve refrendado por lo efectivamente realizado. Esto lleva consigo una limitación del ámbito en el que

---

<sup>83</sup> En carta de Schiller a Friedrich Christian von Augustenburg de 3 de diciembre de 1793, aquel le reconoce a este que en el punto central de la teoría de las costumbres piensa de un modo totalmente kantiano (Schiller 1992a: 322).

la literatura es considerada efectivamente poesía. Hay géneros a los que se reconoce una pertenencia a la literatura, pero que son apartados de la discusión literaria. Los poemas didácticos, la sátira, la fábula, la poesía incidental y la descriptiva existen como géneros, pero no tienen valor probatorio en el ámbito de la estética (Schiller 1992a: 207).

Es muy oscilante la postura de Schiller en la comparación de tragedia y comedia. Él señala en algún momento que se trata de una pregunta poco menos que retórica, ya que una y otra parten de tan distintos puntos de vista y tienden a efectos tan diversos que no pueden compararse (Schiller 1963: 92).

Buscando, con todo, puntos de comparación entre ambos géneros, hay un primer aspecto en el que Schiller quiere detenerse: el de los contenidos elegidos por una y otra. Los objetos graves de la tragedia la sustentan, salvándola incluso de la posible impericia de su autor. Sin embargo, en la comedia el asunto apenas tiene importancia y para que tenga calidad, es absolutamente precisa la maestría del escritor. Además, la escritura de tragedias se ve coadyuvada por la necesidad que debe imperar en su trama orientada hacia un fin. Esta facilidad no existe en la comedia. En ella el asunto o asuntos son más diversos y tienen una relación más laxa con el fin. De esta manera la buena imbricación de trama y fin depende de nuevo del buen hacer del comediógrafo (Schiller 1962b: 724). Wells ve, en esta comparación desventajosa para la tragedia, una proyección de Schiller por la que admiraba un género, el cómico, para el que se consideraba incapaz (Wells 1968: 188). Es como si la necesidad que imperaba en la tragedia se hubiera trasladado a la biografía de Schiller para llevarlo indefectiblemente a hacer tragedias.

Sin embargo, el elemento más interesante para lo que nos ocupa es la actitud que requieren y promueven la tragedia y la comedia en su lector y/o su espectador. Aunque no se puede establecer la superioridad de un género sobre otro, hay una superioridad cualitativa de una u otra según el plano en el que estemos hablando. Schiller considera que la comedia nos remonta a un “estado más elevado” („setzt uns in einen höheren Zustand“). Por su parte, la tragedia nos conduce a una actividad más elevada („höhere Tätigkeit“). Dicho de otro modo, la comedia nos instaría a una indiferencia o un distanciamiento, casi

olímpico, respecto a lo que nos presenta. Nuestro estado al leer o ver comedias es “tranquilo, claro, libre, sereno, no actuamos, ni padecemos, miramos en torno a nosotros y todo nos es externo” (Schiller 1963: 92).

Ese lugar, en el que residen los dioses, al que nos lleva como lectores o espectadores la comedia, no es el *locus humanitatis*<sup>84</sup>. Lo real por humano es el sometimiento al destino<sup>85</sup> o a las leyes<sup>86</sup>. Por eso la tragedia contiene un elemento más real, o si se antoja realista. No nos hace dioses, nos hace héroes. Solo las figuras heroicas, pueden ser trágicas, ya se trate de humanos deiformes o de dioses que sufren, los titanes. No es casual que, sin solución de continuidad, en este texto „Tragödie und Comödie” se haga alusión a Prometeo, figura a la que Schiller considera el símbolo por excelencia de la tragedia (Schiller 1963.1: 93).

Ya adentrándose en las peculiaridades de la tragedia, Schiller considera fundamental contestar a la cuestión de por qué nos puede agradar leer o ver tragedias, si lo que en ellas aparece no son ni hechos ni desenlaces felices. ¿Experimentamos una catarsis?, ¿nos congratulamos de la seguridad de nuestra situación al ver comprometido y arruinado el destino del protagonista?, ¿sentimos admiración por los comportamientos heroicos que se nos representan? (Hughes 2015: 419). Independientemente de que esos y otros motivos tienen una innegable coherencia, todos ellos convergen en uno: nuestro placer por la tragedia es un ejemplo de nuestro placer por lo sublime (Hughes 2015: 420). Aquí Schiller centra su reflexión en torno a lo sublime dinámico, al que él denominó lo sublime práctico frente a lo sublime teórico o matemático (Schiller 1962b: 490). Al primero que se contrapone a nuestro instinto de conservación, lo consideró prioritario respecto al segundo, que se opone a nuestra capacidad de representación (Petrus 1993: 25). Siguiendo inicialmente a Kant en su exposición de lo sublime dinámico, Schiller está de acuerdo con él en que, si bien las

---

<sup>84</sup> Curiosamente, según Janz, que Schiller otorgue a lo trágico la equiparación con lo humano es lo que garantiza la superioridad de la tragedia. A nuestro juicio, en esta valoración, Janz está sirviéndose de categorías tardo-románticas del ateísmo humanista feuerbachiano. Esa unión de la trágica renuncia a lo divino para que sea sobrepujado por lo humano y lo emancipatorio, es la que proponía el Wagner de 1849 y nos resulta muy lejana a Schiller (Janz 1992: 1556).

<sup>85</sup> Como le ocurre a Edipo.

<sup>86</sup> Como le pasa a Antígona.

tormentas, los volcanes, los huracanes, las tempestades marinas y las cataratas convierten en ridícula nuestra resistencia física, “la humanidad en nuestra persona permanece íntegra, aunque el ser humano tenga que sucumbir ante aquella fuerza” (Kant 2012: 347). Si bien *qua animal*, el ser humano está indefenso ante las fuerzas de la naturaleza, hay una capacidad de resistencia más allá de la física, que queda intacta: la libertad. Sin embargo, a partir de este punto hasta el que mantiene un seguimiento fiel, Schiller establece dos marcadas diferencias con Kant. Para empezar, no restringe el concepto de naturaleza a los espectáculos amenazadores de la misma, sino que en las fuerzas naturales incluye “todo cuanto de una u otra manera es capaz de despertar la resistencia de nuestro principio moral” (García García 2000: 369). Dicho de otro modo, las fuerzas naturales abarcan todo lo que no es moral, “todo lo que no cae bajo la suprema legislación de la razón; esto es; sensaciones, impulsos afectos y también la necesidad física y el destino” (Schiller 1962b: 364). Además de negar la citada restricción, Schiller difiere de la idea kantiana según la cual la más intensa experiencia de lo sublime es la de la resistencia figurada, en la que uno, sintiéndose preservado de los efectos nocivos, celebra su libertad. Es decir, cuando consideramos “un objeto temible sin sentir temor ante él” (Kant 2012; 345). Aquí hay un rechazo enérgico del intelectualismo kantiano, algo muy ponderado por Hegel<sup>87</sup>. Para él las experiencias más intensamente sublimes son de dolor efectivo, compasión y empatía por el que sufre. Y ahí la importancia de la tragedia como ficción representativa de este sufrimiento. Conforme a ello, en este punto, lo patético y lo sublime convergen. Lo cual supone de nuevo un claro desmarque de Kant, al reconocerle al arte un papel mucho más significativo que aquel<sup>88</sup>. La relevancia de la representación trágica del sufrimiento va que la mano de la acentuación especial de una modalidad de lo sublime: lo

---

<sup>87</sup> “Debe concedérsele a Schiller el gran mérito de haber quebrantado la subjetividad y la abstracción kantianas del pensamiento y más allá de ellas, haberse atrevido a intentar comprender mediante el pensamiento la unidad y la reconciliación como lo verdadero y a realizarlas efectivamente de modo artístico” (Hegel 2007: 47).

<sup>88</sup> Y de nuevo un acercamiento a Hegel, al conferirle al arte un papel fundamental en la historia humana. Ahora bien, ese papel es decisivo y definitivo para Schiller, pero solo transitorio y provisional para Hegel (cf. Böhler 1972: 191).

patéticamente sublime. Este tiene dos condiciones. La primera es una imagen tan vívida del sufrimiento que nos despierte con la debida fuerza emoción compasiva. La segunda es cierta imagen de la resistencia al sufrimiento para hacernos conscientes de la libertad interior de nuestra mente. Solo por virtud de la primera un objeto se hace patético, solo por virtud de la segunda un objeto se hace, también y a la vez, sublime (Schiller 1962b: 512).

Lo sublime es en definitiva un sentimiento mixto, en el que convergen el dolor empático y la satisfacción derivada de la consciencia de la superioridad humana asentada en la moralidad y la libertad. Con todo, es importante advertir que, para Schiller las acciones más sublimes no son las más libres, sino las que son capaces de despertar la consciencia de la libertad del observador (Hughes 2015: 422). Así la obstinación en el cumplimiento de un deseo es más sublime que la persistencia en el respeto de la ley moral. Además, la perseverancia en el deseo puede ser más arriesgada que dicha observancia de lo moral, pues si bien esta excluye todas las inclinaciones, aquella excluye todas las inclinaciones salvo una, la del cumplimiento de ese deseo. Y esa exclusión se aplicaría a la inclinación por salvar la integridad física, algo que ningún animal no humano haría (Schiller 1962b: 516). En este orden de cosas, y poniendo de relieve la resistencia a las inclinaciones y su superación, Walter Kaufmann señala que la única característica que comparten los héroes trágicos, ya sean malvados, inocentes o sabios, es el coraje. Y es que el coraje es una revelación de la libertad (Kaufmann 1969:145). Así, Hughes señala que, si Antígona gritase al ser llevada a enterrar viva, sería muy diferente nuestra reacción ante ella (Hughes 2015: 424).

### **La vivencia de la tragedia en Goethe**

En su *Epistolario* con Schiller, Goethe declara que escribir una verdadera tragedia era algo que le horrorizaba. Incluso afirma que el mero intento de hacerlo lo destrozaría

Sin un interés vivo en lo patológico yo tampoco logré jamás elaborar una situación trágica, y por ello preferí evitarla en lugar de buscarla. ¿Habría sido ésta otra de las ventajas de los antiguos? Que lo más elevado patético solo haya sido un juego estético para ellos, mientras que en nuestro tiempo la verdad de la naturaleza debe participar en el engendramiento de una obra de este tipo. Por cierto, no me conozco suficientemente a mí mismo como para

saber si podría escribir una verdadera tragedia, pero me asusto al enfrentar la empresa y estoy casi convencido de que podría destruirme con solamente intentarlo (Goethe/ Schiller 2014: 267) <sup>89</sup>.

Schiller manifiesta su desacuerdo. A su juicio, lo que separa a Goethe de la tragedia no es el patetismo, sino la poca disposición a crear una trama en la que la necesidad esté presente. Exigencia esta que iría de la mano de una seriedad, la cual Schiller no veía presente en Goethe.

¿Será posible realmente, que por su poder patético la tragedia no se concilie con su naturaleza personal? En todas sus obras poéticas encuentro todo el vigor y calado de lo trágico tal como alcanzaría para una verdadera tragedia. El *Wilhelm Meister*<sup>90</sup> contiene, en lo que concierne al sentimiento, más que una sola tragedia; me parece que solo es la secuencia severa y recta según la que debe proceder el poeta trágico lo que no le sienta bien a su carácter, que por doquier prefiere expresarse más a sus anchas y libremente. Además, también me parece que le molesta cierto respeto ante el público del que el poeta trágico no puede prescindir, la existencia de una finalidad, el efecto exterior del que uno no se exime en este género poético y posiblemente Usted no sea idóneo como poeta trágico porque está creado en todo como poeta en su acepción genérica. Por lo menos encuentro en Usted todas las propiedades poéticas del poeta trágico en medida colmada, y si pese a esto de veras no fuera capaz de escribir una tragedia, la razón no debería buscarse en las condiciones poéticas (Goethe/Schiller 2014: 268)<sup>91</sup>.

Precisamente esa capacidad para crear una trama perfectamente imbricada es la gran virtud de Schiller como escritor de dramas según sus comentaristas. Así Schneider, al referirse a *Wallenstein*, señala que “las dos partes de la obra están en la relación que guardan la siembra y la cosecha, el arco en tensión y la flecha lanzada” (Schneider 1948: 370).

Muchos años después, veintiséis después de haber muerto Schiller y ya en el transcurso del último de su vida, en un tono más sosegado Goethe en carta a Zelter de 31 de octubre de 1831 entendía que no tenía condiciones para ser poeta trágico, porque se consideraba demasiado conciliador, y la tragedia es implacable (Goethe 1909: 128)<sup>92</sup>.

En Goethe lo trágico es el ardiente conflicto entre el mundo tal como se le presenta al hombre interior y la interminable relatividad y transformación que es propia del devenir: el conflicto entre aquello que en sentido amplio es y aquello

---

<sup>89</sup> Carta de Goethe a Schiller de 9 de diciembre de 1797.

<sup>90</sup> Obviamente el *Wilhelm Meister* al que se refiere Schiller es *Los años de aprendizaje 1795/96* y no *Los años itinerantes* de 1832.

<sup>91</sup> Carta de Schiller a Goethe de 12 de diciembre de 1797.

<sup>92</sup> Brief an Carl Friedrich Zelter, 31. Oktober 1831.

que se deriva necesariamente del dinámico curso de la existencia (Schaum 1961: 123-124).

Goethe no elude lo trágico, sino que a lo largo de su vida aborda la contraposición de ser anímico-espiritual y la existencia temporal. Pero entiende que esa contraposición solo es absoluta en casos aislados y excepcionales. Así lo trágico goethiano, expuesto en gran número de sus obras, se manifiesta en un cambio de coordenadas producido por un acontecimiento externo. Al hilo de este cambio, la actitud que generaba equilibrio y homeostasis a una o varias personas genera ahora inestabilidad y angustia. No cambia la actitud ante la vida de Egmont, Tasso, Eduard o Fausto, cuando aparecen en la escena de sus vidas, el Duque de Alba, Antonio Montecatino, Otilia o Gretchen. Pero lo que antes eran acciones que ajustaban al mundo a esos protagonistas, ahora impiden toda adaptación. Por poner un ejemplo la apertura confiada del carácter de Egmont lo hace querido entre sus compatriotas y capaz de afrontar con seguridad sus criterios para la solución de los problemas de los Países Bajos españoles, pero la llegada del Duque de Alba, con mandatos represivos de Felipe II que difieren claramente de sus planteamientos pacificadores (Goethe 2008: 522-529), hace del ajuste desajuste. Es, por lo tanto, en una situación de conflicto donde se manifiesta la realidad interna del carácter (Schaum 1961: 125).

Para Goethe es inevitable tratar lo trágico, porque el desajuste entre expectativas y devenir no es solo un relevante problema de la condición humana, es, por excelencia, el problema. Sin embargo, al mismo tiempo la hondura de la cuestión y la consciencia insondable de la inconmensurabilidad yo-mundo que, atañendo, a lo humano, se constata en lo trágico, provoca una reserva y una retracción. Esa ambigüedad, entre la convicción de afrontar el conflicto y el desgarró que supone hacerlo, describe perfectamente la postura de Goethe. Lo trágico es un problema de tal calado y tan potencialmente latente para el ser humano, que requiere un tratamiento grave, riguroso y ceñido a situaciones significativas y concretas. No se puede vivir en un regodeo en lo trágico o en un recrearse en ello como hizo él en sus tiempos del *Sturm und Drang* (con *Goetz* o *Werther*). Él, como señala en el pasaje del Epistolario con Schiller que hemos

escogido, no escribía tragedias, porque hacerlo suponía demorarse demasiado en un terreno infirme y pantanoso. Suponía recrearse en un conflicto que, pudiendo tener lugar para cualquier ser humano en cualquier momento, solo debía ser mostrado de un modo intenso y significativo, en contados casos y por mediación del arte. Pero que no escribiera tragedias (solo le dio el subtítulo de *Eine Tragödie* a la primera parte de *Fausto*), no significaba que lo trágico no ocupara un lugar central en su obra. La cual está plagado de personajes trágicos (Egmont, Tasso, Mignon, el Arpista, Eduard, Otilia, etc.). Goethe no escribió tragedias, porque la tragedia absolutiza lo trágico (incluso convirtiéndolo en espectáculo), y lo que menos se debe hacer con lo trágico es absolutizarlo. Precisamente porque siempre estará latente y puede irrumpir en cualquier momento, hay que evitar que sobrevenga en la medida de lo posible y, llegado el caso, mitigarlo.

En la ambivalente visión goethiana de lo trágico desempeña un papel fundamental la noción de lo «demoniaco». Este término se relaciona con la energía viva presente tanto en el ser humano como en la naturaleza que es responsable de la creatividad. Pero también las fuerzas demoniacas pueden derivar en lo ctónico y nocturno que está determinado por el azar y lo trágico (Buck 2004:179). El lugar donde Goethe se aventura a pergeñar qué sería lo demoniaco es en el libro final, el vigésimo, de su autobiografía *Aus meinem Leben, Dichtung und Wahrheit*. Tengamos en cuenta que este escrito sólo nos narra su periplo vital desde 1747 a 1775, precisamente hasta el momento en que parte a Weimar llamado por el Archiduque Carlos Augusto. Culminando su texto, Goethe le recuerda al lector que hizo diversos calados de su búsqueda de lo suprasensible (la religión natural, la interioridad y las creencias comunes), pero que, en el tránsito a las diversas estaciones de su espíritu infantil y juvenil, siempre, en ese ámbito intermedio, en ese «estar de camino», hubo algo con lo que se encontró. Así:

Er glaubte in der Natur, der belebten und unbelebten, der beseelten und unbeseelten, etwas zu entdecken, das sich nur in Widersprüchen manifestierte und deshalb unter keinen Begriff, noch viel weniger unter ein Wort gefaßt werden könnte (...) Es glich dem Zufall, denn es bewies keine Folge, es ähnelte der Vorsehung, denn es deutete auf Zusammenhang (...) Nur im Unmöglichen schien es sich zu gefallen und das Mögliche mit Verachtung von sich zu stoßen. Dieses Wesen, das zwischen alle übrigen hineinzutreten, sie zu sondern, sie

zu verbinden schien, nannte ich dämonisch (...) Ich suchte mich vor diesem furchtbaren Wesen zu retten, indem ich mich, nach meiner Gewohnheit, hinter ein Bild flüchtete.  
[Él creyó descubrir en la naturaleza de lo vivo y lo desvitalizado, de lo dotado y lo privado de alma, algo que solo se manifestaba en contradicciones y que no podía ser comprendido con un concepto y mucho menos con una palabra (...) Se parecía al azar, pues no se evidenciaba en ninguna consecuencia, se asemejaba a la providencia, pues hacía intuir una conexión (...) Solo parecía complacerse en lo imposible y desdeñaba lo posible con desprecio. A este ser que parecía estar entre todos los demás para separarlos y para conectarlos, lo llamé lo demoniaco (...) Traté de salvarme de ese ser terrible, como es habitual en mí, escondiéndome tras una imagen] (Goethe 1988.10: 186-187).

Recordemos que Walter Benjamin en su famoso artículo sobre *Las afinidades electivas* llama la atención sobre las palabras más rotundas de este fragmento goethiano: “Traté de salvarme de ese ser terrible” (Benjamin 1974: 150). Al hacerlo quiere sustentar que, con su famosa novela, Goethe quería aliviarse de sus opresivas tendencias supersticiosas. Mas, lo que es clave en el párrafo son las palabras posteriores de Goethe donde dice que intentó salvarse “como es habitual en mí, escondiéndome tras una imagen”. Efectivamente, lo demoniaco es el vehículo de lo trágico, pero el antídoto o lenitivo de lo trágico es lo simbólico. En el símbolo, la idea, que subyace, y la expresión material de ella coinciden. No es improbable que en el ámbito de lo humano las expectativas y el devenir sigan caminos divergentes. Y eso es fuente de inquietud, por la fricción y el conflicto trágicos que pueden sobrevenir. Sin embargo, hay un componente tranquilizador que genera especial sosiego por hallarse en lo que subyace a toda realidad: la naturaleza. Ese remanso de calma es la noción de protofenómeno. Dicho término tenía para Goethe dos acepciones, por una parte, era un fenómeno construido con el conocimiento del que se derivan fenómenos complejos; por otra, era una protoforma realmente existente de la que se derivan fenómenos físicos o formas biológicas. Si en todo fenómeno se percibe la presencia del protofenómeno, también, de este se deriva todo fenómeno posible (Erpenbeck 2004: 1080).

Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, dass die Idee im Bild immer unendlich bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe.

[El simbolismo transforma la apariencia en Idea, la Idea en imagen, y lo hace de tal manera que la Idea que se manifiesta en la imagen sigue siendo interminablemente efectiva y al mismo tiempo continúa siendo inalcanzable. Es enunciada en todas las lenguas y al mismo tiempo sigue siendo inexpresable] Goethe 1988.12: 470)<sup>93</sup>.

---

<sup>93</sup> Maxime 749

La enseñanza con la que Goethe quiere calmarnos, o quiere calmarse, es la que sigue: lo individual y lo general pueden divergir en el ámbito de lo humano, pero si lo hacen, es por la ignorancia de la unión y el acople perfecto que entre ellos se da en la naturaleza. Ignorar lo simbólico propicia lo trágico. Y es labor, no solo del científico, sino también del poeta, descubrirlo. Tanto uno como otro trabajan con símbolos. Su misión consiste concretamente en hacer Idea del objeto ocasional e intervalo significativo del instante efímero. “Lo que es ya es símbolo, la poesía solo tiene que descubrirlo” (Binder 1988:150).

Si se consigue dar sentido a lo que acaece, lo trágico se diluye. O al menos se anula su efecto sobre lo humano, aunque probablemente solo de un modo provisional.

### **La convergencia en lo trágico: opresión y desamor**

Que Schiller y Goethe se deben mucho mutuamente queda de manifiesto en un hecho palmario. Ambos habían detenido su producción literaria antes de conocerse, y ambos retornan a la creación a raíz de su diálogo.

En el caso de Goethe hay un reconocimiento expreso del beneficioso influjo de Schiller para retornar a la literatura creativa.

El oportuno encuentro de nuestros dos ingenios ya nos ha proporcionado varias ventajas, y espero que esta relación siga siempre igual. Si yo he servido para usted de representante de algunas cosas, usted me ha devuelto a mi propio ser cuando me dedicaba demasiado estrictamente a la observación de los objetos exteriores y sus relaciones, me ha enseñado a contemplar con mayor justicia la diversidad del hombre interior, me ha dado una segunda juventud y me ha convertido de vuelta en poeta, lo que casi había dejado de ser (Goethe/Schiller 2014: 279)<sup>94</sup>.

En definitiva, al menos hasta *Wallenstein*, Schiller sigue prendido de una visión de la tragedia y del teatro centrada en el efecto sobre los espectadores, mientras que Goethe percibe una presencia no eliminable del destino que hace

---

<sup>94</sup> „Das günstige Zusammentreffen unserer beiden Naturen hat uns so manchen Vorteil verschafft und ich hoffe, dieses Verhältnis wird immer gleich fortwirken. Wenn ich Ihnen zum Repräsentanten mancher Objekte diene, so haben Sie mich von der allzu strengen Beobachtung der äußern Dinge und ihrer Verhältnis auf mich selbst zurückgeführt, Sie haben mich die Vielseitigkeit des innern Menschen mit mehr Billigkeit anzuschauen gelehrt, Sie haben mich eine zweite Jugend verschafft und mich wieder zum Dichter gemacht, welches zu sein ich so gut als aufgehört hatte”. Carta de Goethe a Schiller 6 de enero de 1798.

irresoluble el conflicto trágico, hasta el punto de valorarlo más como algo que sobrellevar, no que resolver (Galle 2010: 152-157).

Otra posible hipótesis explicativa de la diferente respuesta de estos escritores ante la tragedia y lo trágico provendría de sus contrapuestas visiones de lo inevitable. En Schiller imperaría el «modelo Antígona» (lo fatal se deriva de conflictos políticos objetivos<sup>95</sup>). En Goethe tendría vigencia el «modelo Edipo» (lo fatal es achacable a los designios del destino)

Se podría decir que en Schiller está más presente el primer vector, el de la oposición entre ley positiva y ley cordial, como conflicto en torno a la libertad de hacer, mientras que en Goethe es mucho más activa una oposición en términos más amplios, *quasi* cósmicos entre naturaleza, entendida como destino, y cultura, entendida como acción consciente y voluntaria del hombre. Aquí, en definitiva, el conflicto estaría en la libertad de querer, o más exactamente en la intuición incorrecta de lo que se debe querer. Dicho en términos más expresivos, lo trágico schilleriano es antigónico y lo trágico goetheano es edípico (Salmerón 2017: 128).

Ahí es inevitable tener en cuenta la muy distinta biografía de uno y otro. Schiller sufrió desde su niñez el azote del despotismo, Goethe, hijo de la acomodada alta burguesía, fue llamado a Weimar para convertirse en miembro de la corte. Uno sufrió una leva abusiva y un confinamiento draconiano en la Academia Militar de Ludwigsburg (luego trasladada a Stuttgart), además de sanciones por ejercer la libertad de movimiento saliendo del Ducado de Württemberg (Burschell 1987: 16-35). Al otro lo más que le hizo padecer la diferencia entre burguesía y nobleza fue la imposibilidad de consumir su amor por Charlotte von Stein (Jeßing 1999: 464-465).

Como señala Reed: “toda vida tiene su estilo, cuanto más marcado esté, más fácilmente se da lugar a una leyenda” (Reed 1988:1). Y la vida de Schiller, mucho más intensamente que la de cualquier escritor alemán, se ha convertido en una leyenda. Su educación forzosa en la Karlsschule, los primeros escritos marcados por la rebelión, el espectacular éxito de su primer drama *Los bandidos*, la huida nocturna de Württemberg hacia la libertad del Palatinado, la lucha por vivir de sus escritos, su amistad con Goethe, su enfermedad y su temprana muerte jalonan la legendaria vida de un escritor. En todo caso, la conminación

---

<sup>95</sup> “(Schiller) extiende el principio estético para convertirlo en clave resolutoria de la existencia social del hombre” (Navarro Cordón 1991: XI).

del Duque Karl Eugen a ingresar al joven Schiller en la Academia militar, recuerda mucho a ciertos momentos de sus obras. La intención, tanto de su familia, de sus primeros educadores (el Pastor Philip Moser) como la suya, era dedicarse a los estudios de teología<sup>96</sup>. Sin embargo, la imposición del Duque, a la que por dos veces se opuso su padre, cambió la vida del joven, el estudio ansiado no pudo cumplirse y a cambio de ello se instruyó en la vida castrense (Reed 1988: 3). El régimen de estancia allí era poco menos que insoportable por la extremada regulación<sup>97</sup> y los castigos. Los estudiantes sufrían castigos de confinamiento, golpes, quedarse sin comer y calabozo. Schiller sufrió correctivos por diversas razones, pero la razón más injustificada para él y que más le dolió fue haber leído literatura moderna a escondidas (Safranski 2006: 37). La experiencia de la Karlsschule fue totalmente decisiva en la vida del escritor, pues le hizo sentir en propias carnes cómo la arbitrariedad de la nobleza gobernante era moneda común en la Alemania de su época<sup>98</sup>. Tan relevante fue ese sufrimiento que se trasladó al vehemente lenguaje, a los gestos desabridos y a los crímenes sublimes presentes en sus tres primeras obras. En *Los bandidos*, *Fiesko* e *Intriga y amor* no solo queda de manifiesto en los contenidos como era el Württemberg de su tiempo, también el estilo empleado es una contestación a la intimidación ejercida por el absolutismo (Reed 1988: 9). El éxito de *Los bandidos*, le hizo caer en desgracia con el Duque y llevó consigo la prohibición de escribir. Lleno de rencor y acompañado de su amigo el músico Andreas Streicher<sup>99</sup> huyó a Mannheim, donde todavía había ecos del éxito de su obra (Reed 1988: 10).

---

<sup>96</sup> Lo cual era una interesante solución para los buenos estudiantes, pero de pocos medios, en la Suabia de la época. Estudiar teología no implicaba necesariamente dedicarse luego al ministerio religioso. Podía derivar en dedicarse luego a la vida intelectual, como ocurrió con Hegel, Hölderlin y Schelling, que se conocieron como estudiantes en el Stift de Tubinga.

<sup>97</sup> Diana a las 5, en invierno a las 6, revista, desayuno, clase de 7 a 11, a las 12 comida y paseo en grupos con vigilancia, clases de las 14 a las 18, hora de recreo de las 18 a las 19, revista, parte y a dormir desde las 21.

<sup>98</sup> Schiller fue primero destinado al estudio del Derecho, pero a partir de 1776, estudió Medicina. Totalmente a favor del carácter psicossomático de las enfermedades, consiguió que, a la tercera, en diciembre de 1780 le aprobaran su disertación "Versuch über den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner Geistigen", que lo convirtió en cirujano de regimiento, (cf. Werner 2012: 913).

<sup>99</sup> Que luego se hizo fabricante de instrumentos musicales.

El amor de Goethe y Charlotte von Stein sirve perfectamente de piedra de toque de cómo eran las relaciones de pareja en la época. El enorme constreñimiento al que estaba sometida la nobleza (cuyos matrimonios nunca eran por amor y siempre concertados por las tutelas de padre o protectores), la mayor libertad de una burguesía que iba copando cada vez lugares de mayor resonancia en las administraciones públicas, la literatura epistolar como forma de contacto y la literatura como sublimación y vehículo indirecto del sentimiento amoroso entre los correspondientes, son elementos perfectamente distinguibles en la relación de Charlotte y Johann Wolfgang<sup>100</sup>. La llegada de Goethe a Weimar fue la de un burgués a una corte de uno de los múltiples estados que había en el ámbito geográfico germanófono. Era un hombre joven de veintiséis años, autor exitoso de *Werther*, y por ese éxito llamado allí por el Archiduque. Goethe estaba todavía muy influido por la impronta del *Sturm und Drang*. Desde esa perspectiva defendía la meritocracia, según la cual la posición en la escala social debía estar exclusivamente relacionada con los méritos. Esta postura, apoyada por el reformismo de su protector, lo enfrentó al viejo estamento nobiliario de la corte, partidario de la prevalencia de la sangre (Damm 2017: 183-189). Esa situación de enfrentamiento por la figura de Goethe, de fuertes amores y odios, fue perfectamente vista e intuida por Charlotte von Stein. Ella era sin duda una mujer especial. Dama de la Regente Anna Amalia de Weimar-Sachsen<sup>101</sup>, tenía una muy completa cultura y un atractivo carismático que cautivó a prominentes hombres de la corte<sup>102</sup>. Anna Amalia eligió para Charlotte, de soltera von Schardt, por marido a Josias von Stein, que fue nombrado pocos años después cuadrillero

---

<sup>100</sup> Un magnífico estudio documentado en dos intercambios epistolares de la época (uno de una pareja de nobles y otro de la de dos burgueses), que bien sirve de ejemplificación de los parámetros en los que discurrió la relación de Goethe y Von Stein, nos lo ofrece Leuchsner (2018: 163-176).

<sup>101</sup> La madre de Carl August, el mecenas de Goethe, primero, a la muerte de su marido Ernst August fue Regente y luego, con la mayoría de edad de su hijo, Archiduquesa madre.

<sup>102</sup> El médico Johann Georg Zimmermann (que le dio a conocer la obra de Goethe, y que, antes de que la conociera, le mostró a este una silueta de ella) destacaba su equilibrio manifestado en su elegante simplicidad; Karl Ludwig von Knebel (poeta, amigo de Goethe y preceptor del Archiduque Constantín, hermano menor de Carl August) la consideraba la mujer de mayor distinción de la corte de Weimar y a Friedrich Schiller le fascinaban sus ojos y sus cabellos negros y comprendía que Goethe estuviera tan prendado de ella. "Ich begreife, dass sich Goethe an Sie so attachiert hat. Über Charlotte von Stein" (cf. Perels 1998: 98-99).

mayor de la corte<sup>103</sup>. Entre Goethe y Charlotte se desarrolló una intensa amistad, documentada por una copiosa correspondencia<sup>104</sup>. Ella se dejó instruir por él y compartió su interés por sus colecciones, sus experimentos y sus ideas sobre ciencia natural, algo que sin duda contribuyó a aumentar su formación (Förster 2004: 1009). Igualmente, él le participó cómo eran sus viajes oficiales, le describió sus planes literarios y mantuvo con ella una lectura compartida de Shakespeare y Spinoza. Sin embargo, ella mantuvo a raya su sensualidad y nunca fue amante de Goethe (Perels 1998: 109). En ella había una doble barrera, la psíquica, pues no había sabido lo que era un matrimonio por amor, y la religiosa, pues luchar contra su propia sensualidad era lo mismo que combatir el pecado. Incluso si Goethe hubiera conseguido superar esta barrera, la relación erótica la habría traumatizado (Perels 1998: 112-113). Otra circunstancia a tener en cuenta era una vida sexual estrictamente ceñida a la procreación, le había hecho desde hace años renunciar a las relaciones carnales<sup>105</sup>. En todo caso con el viaje a Italia de Goethe y la ulterior unión y final casamiento con Christianne Vulpius, la relación murió (Keeton 1959:114).

¿Fundamentan estas experiencias la apasionada adhesión de uno al modelo Antígona y la tibia adopción del modelo Edipo del otro? Tal vez ese contraste pueda servir como primer acercamiento. Para justificar este contraste suele apelarse a que en las tragedias de Schiller predominan las acciones y en las obras trágicas de Goethe los caracteres. De ese modo Schiller optó por desenlaces resolutivos mientras que los personajes de Goethe quedaban atrapados en la morosidad de sus decisiones. El momento en que se pone más de manifiesto esta divergencia es en la adaptación que hizo Schiller del *Egmont* de Goethe para llevar el texto a las tablas. En su versión, Schiller elimina personajes y funde escenas para conferirle al conjunto agilidad y unidad (Sharpe 1982: 637-638).

---

<sup>103</sup> Al parecer Anna Amalia acertó con esta boda pues los Von Stein eran de una nobleza más antigua que los Von Schardt (Keeton 1959: 25).

<sup>104</sup> Goethe le envió más de 1600 cartas a Charlotte.

<sup>105</sup> Charlotte y Josias habían tenido siete hijos, tres varones, todos sobrevivieron y cuatro hijas, todas murieron. (Keeton 1959: 26).

Sin embargo, la evolución del pensamiento trágico de cada uno de los dos autores nos invita a matizar esa rotunda distinción de un Schiller antigónico y accionista frente a un Goethe edípico y caracterológico.

### **La evolución de lo trágico en los dramas de Schiller**

Sin duda, el Schiller de sus tres primeros dramas, pone muy de relieve que lo más dolorosamente inevitable es la imposición del poderoso sobre el indefenso. Esa coerción externa sociopolíticamente condicionada aparece de un modo muy evidente en *Kabale und Liebe (Intriga y amor)*<sup>106</sup> (1784). La trama desarrolla al amor imposible de Ferdinand y Louise. Las diferencias de clase explican la intolerancia de los padres de ambos al matrimonio de sus hijos. El título de la obra muestra la oposición entre la cábala (las maquinaciones despóticas y abusivas de los poderosos) y el amor de los dos jóvenes. El presidente Von Walter, padre de Ferdinand, inspirado por su secretario Wurm, encarcela arbitrariamente al músico Miller, padre de Louise. Para liberarlo la exigencia será que esta escriba una carta de amor a un tercero que llegue a manos de Ferdinand. Además, ella ha de jurar que declarará ante el joven que escribió la carta por propia voluntad. Finalmente, ambos deciden suicidarse juntos, lo que libera a Louise de su juramento y permite a su amado revelar los abusos de su padre. Que el amor entre un noble y una plebeya era una metáfora de un mundo justo quedó expresado en palabras de Ferdinand: „Mein Heimat ist wo mich Louise liebt“<sup>107</sup>. Sin embargo, la confluencia de la intriga y el amor lleva todo a un callejón sin salida, a cuyo término solo se puede dar la vuelta y obtener luz con la muerte de los dos protagonistas.

En *Don Karlos* (1787) hay dos elementos de continuidad y uno de divergencia con los tres dramas que lo precedieron. Los elementos de continuidad son el condicionamiento estructural sociopolítico de los sucesos (el

---

<sup>106</sup> El título original era *Louise Millerin*. Con este se quería mostrar que se trataba de un drama burgués que continuaba la tradición de *Miss Sara Sampson* (1755) y *Emilia Galotti* (1772) de Lessing. No es casual el subtítulo de la obra „Ein bürgerliches Schauspiel in fünf Aufzügen“ (Un drama burgués en cinco actos). Fue el célebre actor August Wilhelm Iffland quien propuso a Schiller el cambio de título.

<sup>107</sup> „Mi patria está donde Louise me ame“ (Schiller 2000: 100).

absolutismo como cercenador de la libertad) y la relevancia de los hechos dramáticos externos (lo que va ocurriendo en Aranjuez constituye una concatenación que configura la trama). El elemento divergente es que ya no tenemos ante nosotros una oposición insuperable entre bienintencionados y pérfidos, entre buscadores de lo elevado y malvados, entre buenos y malos. En el Marqués de Posa vemos reunidos los ideales políticos más nobles (la liberación de los Países Bajos españoles) con la instrumentalización de un amigo (el Infante Don Carlos) para conseguir el cumplimiento de sus planes (Schiller 1973:15-26). Por su parte en Felipe II, convergen una tierna vulnerabilidad que le hace buscar un hombre de confianza en quien, aun habiéndolo podido hacer, nunca le ha pedido nada (Posa) (Schiller 1973: 166-167), y una implacable aplicación de la Razón de Estado, impulsada por el Gran Inquisidor, que le conduce a ordenar el asesinato de su hijo (Schiller 1973: 326-334).

Con *Wallenstein* (1799) Schiller reanuda la escritura de dramas que había detenido durante doce años. En la época de mayor contacto con Goethe, a instancias de este Schiller distribuyó el contenido en tres dramas, y por voluntad propia abandonó la escritura en prosa y optó por el verso.

*Wallenstein* supone un punto de inflexión en Schiller. En la Trilogía, los personajes idealistas son desplazados del centro de la trama y el conflicto psicológico pasa a tener el papel más relevante (Güse 2005: 120). La producción de afectos en el espectador por lo representado pasa a ser secundaria. Ahora lo nuclear son los procesos interiores de los protagonistas. Si en *Don Carlos* lo relevante era lo que acontecía en Aranjuez, en *Wallenstein*, lo decisivo son los pensamientos del General<sup>108</sup>. „Vordem habe ich wie im Posa und Carlos die fehlende Wahrheit durch die schöne Idealität zu ersetzen gesucht, hier im Wallenstein will ich es probieren und durch die bloße Wahrheit für die fehlende Idealitaet (die sentimentalische nehmlich) entschädigen“<sup>109</sup>.

---

<sup>108</sup> Los comentaristas de la obra de Schiller llaman a este cambio el tránsito del drama histórico a la tragedia (cf. Ritzer 1998:252).

<sup>109</sup> Tal y como señala a Wilhelm von Humboldt, en carta de 21 de marzo de 1796, mientras que en Posa y en Carlos buscaba cómo mejorar la defectuosa realidad mediante la bella idealidad, en *Wallenstein* quiso hacer la prueba de compensar la defectuosa idealidad mediante la mera realidad (Schiller 1969: 204).

Lo más llamativo del *Wallenstein* de Schiller es que lo relevante ya ha ocurrido antes de que se inicie la obra. Además, esos acontecimientos son históricos. Albrecht von Wallenstein que consiguió resonantes victorias para el bando imperial durante la Guerra de los Treinta años, «murió de éxito». Sus victorias provocaron recelo en el Emperador Fernando, de resultas de ello, este depuso al General en la Dieta de Regensburg de 1630. Sin embargo, la incorporación a la contienda de Gustavo Adolfo de Suecia hace que la guerra dé un giro a favor de los protestantes. De ahí que el Emperador repusiera a Wallenstein como General en jefe. Y, en ese punto es donde se inicia el drama. En el fondo todo lo que acaece remite a la mente de Wallenstein: cómo intenta procesar el rencor y la desafección que le produjo ser depuesto. Y cómo la imposibilidad de perdonar le hace pensar pactar con los suecos, sin que sepamos a ciencia cierta si es por obtener la paz o por conseguir el trono de Bohemia. Como su plan no pasa de un esbozo y el enviado para negociar con el enemigo es apresado, los oficiales de Wallenstein, a instancias del Emperador, lo asesinan. Schiller expresó con una frase muy sutil cuál fue el elemento que introdujo en el drama, elemento que evidenciaba la motivación de las acciones del General. „So fiel Wallenstein, nicht weil er Rebell war, sondern er rebellierte weil er fiel“ (Wallenstein no cayó porque se rebeló, se rebeló porque cayó) (Schiller 1976: 329). Lo decisivo no fue que por intentar un pacto con los suecos se ordenara su asesinato. Lo decisivo fue que su deposición en Regensburg le provocó una desafección que lo llevó a traicionar al Emperador o a pensar en hacerlo.

Conforme fueron pasando los años, Schiller quiso introducir cada vez más en sus dramas el factor interno de los caracteres (cambio consumado a partir de la trilogía *Wallenstein*). Más allá de que valorativamente consideremos este cambio un avance literario, de un modo neutro y objetivo se puede afirmar que en el segundo Schiller hubo un repliegue hacia la interioridad y la psicología profunda.

### **Lo trágico en la obra de Goethe: presentación y elusión**

Y si en Schiller hay un viraje respecto a sus postulados iniciales, en Goethe hay una persistencia en ellos. Para Goethe lo trágico siempre fue interno. Los personajes con peripecias infelices las deben a su carácter, a sus errores de cálculo, a las indebidas interacciones o a la carencia de una oportuna ayuda externa. Sin embargo, que Goethe creyera a lo largo de toda su vida y obra en la confluencia de destino y carácter no se manifestó en un modo monocorde de encarar la cuestión. Por una parte, hay pocos escritores que hayan conseguido mostrar lo trágico mejor que él. Por otra, en él hay una voluntad de eliminar y paliar, en lo posible, un destino infausto. Este vaivén lo resuelve el autor optando resueltamente por una o por otra opción. Escribe obras que presentan lo fatal de un modo certero como *Egmont* o *Las afinidades electivas*. Y, en el polo opuesto genera modelos de superación (*Fausto II*) o anulación (*Los años itinerantes de Wilhelm Meister*) de lo trágico.

*Egmont* (1788) nos presenta el devenir de un personaje histórico, Lamoraal van Egmond, héroe flamenco de las tropas imperiales en la batalla de San Quintín. Hombre que, a pesar de sus méritos militares y de su condición de caballero del Toisón de Oro, fue mandado ejecutar por el Duque de Alba. La razón: haber sido defensor de la autonomía de los Países Bajos y de la libertad de culto, y por ello ser considerado una persona inoportuna sospechosa de traición. Literariamente es muy afortunado el retrato que hace Goethe del protagonista. El Conde de Egmont se aferra al Toisón de Oro. Cree que este lo provee de protección. De ahí que tenga la certeza de lo conveniente que es la magnanimidad enérgica empleada con su pueblo. Siendo contrario a los levantamientos iconoclastas<sup>110</sup>, los reprime. Sin embargo, cree que la solución de los conflictos de los Países Bajos sólo la propiciarían la autonomía política y la libertad de culto. Además, saberse noble entre los nobles, no sólo infunde convicción a sus

---

<sup>110</sup> La bula papal de 1559 *Super Universas* llevó consigo la creación de tres nuevas archidiócesis en los Países Bajos con un total de dieciocho obispados, cargos episcopales que fueron ocupados mayoritariamente por extranjeros. Los neerlandeses interpretaron como una provocación esos nombramientos. Además, la represora Inquisición que perseguía a todas las facciones no católicas del cristianismo causó fuertes desafecciones. La situación, que se fue enconando, provocó una violenta reacción iconoclasta. En agosto de 1566 la destrucción de imágenes sagradas comenzada en Steenvoorde fue imitada en otras urbes.

acciones, sino la certidumbre de que nunca será juzgado arbitrariamente. Las decisiones de la asamblea de la orden, su órgano de jurisdicción, están por encima de las de un monarca. De ahí que Egmont nunca abandone su carácter jovial<sup>111</sup> a pesar de la situación crítica en la que le ha tocado vivir. Un ejemplo significativo lo tenemos en el momento en el que Egmont se reúne con su secretario y le va dando parte de personas implicadas en los disturbios iconoclastas y desórdenes en sus tropas. En todo momento, él aplica castigos moderados o suaviza los que otros han impuesto por él. Acto seguido llega Guillermo de Orange, que presintiendo que tanto él como Horn y Egmont han caído en desgracia, insta a Egmont a que huya (Goethe 1899: 213-230), algo a lo que él no está dispuesto. Eso provoca la reacción afectiva de Orange.

EGMONT Wie? Tränen Oranien?

ORANIEN Einen verlornen zu beweinen ist auch männlich.

EGMONT Du wähnst mich verloren?

ORANIEN Du bists. Bedenke! Dir bleibt nur eine kurze Frist. Leb wohl (Goethe 1899: 229-230)<sup>112</sup>.

La embriaguez desenfadada de Egmont y su firme confianza en los inveterados pactos de la vieja nobleza le provocan una ceguera que se revelará fatal.

El otro momento de su obra en el que Goethe ofrece una convincente demostración de la representación de lo trágico es en *Die Wahlverwandtschaften* (*Las afinidades electivas*), novela datada en 1809 (cinco años después de la muerte de Schiller). Eduardo y Carlota, pareja casada, invita a su casa a un Capitán amigo de juventud de aquel y a Otilia, sobrina de ella. Una de sus conversaciones, trata sobre las afinidades electivas, término que articuló el químico sueco Torbern Bergmann. Dichas afinidades mientan la atracción de las sustancias entre sí, que hacen y deshacen compuestos. El cuarteto protagonista se pregunta si la

---

<sup>111</sup> Para justificar las acciones confiadas y un tanto incautas de su personaje, Goethe lo convirtió en un soltero amante de Clara. De ese modo obvió que el Egmont histórico permaneciera toda la vida con la misma mujer, Sabina de Baviera, que le dio once hijos.

<sup>112</sup> "EGMONT ¿Cómo? ¿Lágrimas, Orange? ORANGE Llorar por alguien que está perdido es también viril. E. ¿Supones que estoy perdido? O. Lo estás. ¡Piénsalo bien! Solo te queda un corto plazo. Salud" [T.d.A].

necesidad y el determinismo natural afecta a las relaciones humanas, concretamente a la suya. Si tal vez, la atracción ejercida por los invitados (el Capitán y Otilia) rompería el compuesto inicial, el matrimonio de Eduardo y Carlota (Goethe 1892: 56)<sup>113</sup>. Esta última es la más confiada en que todo quedará en un jugueteo intrascendente. A efectos de ello, argumenta:

Pero el hombre está varios grados por encima de aquellos elementos, y si ha sido aquí algo liberal en el empleo de las bellas palabras elección y afinidad electiva, hará bien en retornar a sí mismo y considerar debidamente, con este motivo, el valor de tales expresiones [T.d.A.]<sup>114</sup>.

Para Carlota, la afinidad entre seres humanos motiva la elección, no la determina. Que la afinidad decante la preferencia por ciertas personas no excluye que ejerzamos la libertad al elegir su proximidad y compañía. Además, ella valora la cuestión desde estos parámetros secularizados y sin referencia a ningún Ser Supremo. A una razón autosuficiente se le atribuye la capacidad de actuar con libertad. No hacerlo es dejarse llevar de un modo deplorable por las pasiones circunstanciales.

Pero las afinidades prevalecen y determinan las elecciones. Eduardo se enamora de Otilia y Carlota es ambicionada por el Capitán. Este se va rechazado por Carlota. Eduardo, abrumado por el curso de los hechos, se alista en el ejército para desaparecer. Carlota ha quedado embarazada de Eduardo, pero no se lo revela pues no quiere forzarlo a volver con ella. Aun amando a Eduardo, el nacimiento del niño hace que renuncie a su afinidad electiva. De hecho, ella será la principal cuidadora del bebé. Al volver Eduardo de la guerra, Otilia, emocionada por verlo, cruza en barca el estanque que separa ambos lados de la

---

<sup>113</sup> „Du stellst das A vor, Charlotte, und ich dein B; denn eigentlich hänge ich doch nun von dir ab und folge dir wie dem A das B. Das C ist ganz deutlich der Kapitän, der mich für diesmal dir einigermassen entzieht. Nun ist es billig, dass wenn du nicht ins Unbestimmte entweichen sollst, dir für ein D gesorgt werde, und das ist ohne Frage das liebenswürdige Dämchen Ottilie“, Goethe (1892: 56) (Tú, Carlota, representas la A y yo tu B, pues, en realidad sólo dependo de ti y te sigo como la B a la A. La C es muy claramente el capitán, que, por esta vez, me subtrae hasta cierto punto a ti. Ahora es justo, si no has de desaparecer en lo incierto, que se te procure una D y esa sin duda lo es amable damita Otilia] (T.d.A.).

<sup>114</sup> [T.d.A.] „Aber der Mensch ist doch um so manche Stufe über jene Elemente erhöht, und wenn nicht die schönen Worten Wahl und Wahlverwandschaft etwas freigebig gewesen, so tut er wohl wieder in sich selbst zurückkehren und den Wert solcher Ausdrücke bei dieser Anlass recht zu bedenken“ (Goethe 1892: 54).

finca. De resultas de ello el niño muere accidentalmente ahogado. La pena acaba aniquilando con los años a Eduardo y Otilia. Ambos son enterrados juntos.

La maestría de Goethe para lo trágico se manifiesta en que la desgracia de los cuatro personajes de la novela no la propicia las afinidades electivas, sino el haber seguido firmemente aferrados a la creencia que poseen la capacidad para la libre elección. Es Carlota quien lo ve al final con lucidez.

con mis vacilaciones, con mi resistencia he dado muerte al niño. Hay ciertas cosas que el destino se propone tenazmente. Es en vano que se le atraviesen en su camino razón y virtud, deber y todo lo sagrado; tiene que suceder lo que es justo para él, lo que no nos parece justo a nosotros, y por último se prevale de su poder, hagamos los aspavientos que queramos. Pero ¿qué digo? Realmente el destino sólo quiere volver a poner en vida mis propios deseos, mi propio propósito, contra el cual he obrado imprudentemente. ¿Acaso yo misma no he pensado ya en Otilia y Eduardo como en la mejor acomodada pareja? Acaso yo misma no he tratado de acercarlos uno a otro... ¿Contemple usted a esta desdichada que dormita! [T.d.A]<sup>115</sup>.

¿Por qué dormita Carlota? Porque no ha comprendido desde el principio la unidad que lo abarca todo y que armoniza los aparentes opuestos de libertad y necesidad. Para Goethe no comprenderlo es el error fatal de la condición humana.

*Egmont* y *Wahlverwandtschaften* fueron los dos momentos estelares de doloroso acercamiento a lo trágico de Goethe. Para él lo trágico es consustancial al ser humano y no eliminable. Sin embargo, sí es posible desactivarlo si logramos pasar del yo al nosotros. Una colectividad humana luchando contra la precariedad que impone la naturaleza consigue el «als ob»: su acción se lleva a cabo “como si” lo trágico no existiera.

El primer lugar donde se apunta a esa superación es en la apuesta de *Fausto* (en su primera parte) y en el cumplimiento de esa apuesta (en la segunda).

Así, veamos cómo se plantea la apuesta:

Werd' ich zum Augenblicke sagen:

---

<sup>115</sup> „durch mein Zaudern, mein Widerstreben habe ich das Kind getötet. Es sind gewisse Dinge, die sich das Schicksal hartknäckig vornimmt. Vergebens, dass Vernunft und Tugend, Pflicht und alles Heilige sich in den Weg stellen : es soll was geschehen , was ihm recht ist, was uns icht recht scheint, und so greift er zuletzt durch, wir mögen uns gebärden wie wir wollen. “Doch was sag ich! Eigentlich will das Schicksal meinen eigenen Wunsch, meinen eigenen Vorsatz, gegen die ich ungedachtsam gehandelt, wieder in den Weg bringen. Habe ich nicht selbst Ottilien und Eduarden mir als das schicklichste Paar zusammengedacht? Habe ich nicht selbst beide einander zu nähern gesucht?... Und betrachten Sie nur diese unglückliche Schlummernde!”, (Goethe 1892: 366-367).

Verweile doch! du bist so schön!

Dann magst du mich in Fesseln schlagen,

Dann will ich zu Grunde gehn! (versos 1699-1702) (Goethe 1887:82)<sup>116</sup>

Está claro que Fausto ha prometido que perderá su alma, pero no a cambio de algo concreto, porque no es capaz de visualizar aquello que podría desear. Quiere que Mefistófeles le dé una experiencia que le haga desear parar el tiempo.

Y ahora veamos cómo se cumple. Mefistófeles le ha dado a Fausto tierra frente al mar. Y ante ella, un colectivo de seres humanos, mediante diques, escolleras y espigones va ganando terreno y asegurando cada día que el mar no recupere su espacio originario. Ver el empeño común y la necesidad de conjurar el peligro es la experiencia que quería tener Fausto para querer detener el tiempo:

Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben

Der täglich sich erobern muß.

Und so verbringt umrungen von Gefahr

Hier Kindheit, Mann und Greis sein tüchtig Jahr.

Solch ein Gewimmel möcht ich sehen,

Auf freiem Grund mit freiem Wolke stehn.

Zum Augenblicke dürft ich sagen:

Verweile doch, Du bist so schön! (versos 11575-11581) (Goethe 1888: 316)<sup>117</sup>

El cumplimiento del deleite de Fausto manifiesta cómo la superación de lo trágico viene dada por el papel salvífico, o en todo caso propiciador del anteriormente mencionado «als ob», de la colectividad. Pero hay una contrapartida, ¿o no? Supuestamente por la mediación de Mefistófeles, Fausto ha obtenido ya la experiencia que deseaba y ha perdido su alma. Ya sabemos lo que ocurre acto seguido, Mefistófeles obtiene el cuerpo, pero no el alma de Fausto. Goethe viene a decirnos que el diablo (más bien el daimon interior, generador de inquietudes, de insatisfacción y de acciones con un objetivo) es la palanca de la que se sirve el hombre para hacer algo que merezca la pena.

---

<sup>116</sup> "Si le digo a un instante:/ ¡Detente!, ¡eres tan bello! / entonces podrás encadenarme/ entonces sucumbiré" (T.d.A.).

<sup>117</sup> "Solo el que las conquista cada día se merece la libertad y la vida. Y así, aquí rodeados por el peligro desarrollan su vida la infancia, el hombre y el viejo. Quiero ver a este gentío en una tierra libre con un pueblo libre. Y a este instante puedo decirle: ¡detente, eres tan bello!" [T.d.A.].

Y el tránsito de la primera parte del Fausto a la segunda es análogo al que se lleva a cabo de la primera parte de Wilhelm Meister, los *Lehrjahre* (años de aprendizaje) de 1796, a la segunda, los *Wanderjahre oder die Entsagenden* (años itinerantes o los renunciantes) de 1821. En la primera un joven burgués, abandona el itinerario habitual de su clase, y emplea su capital en montar una compañía de teatro. Solo se le da bien representar aquellos papeles en los que hay una convergencia entre su vida personal y el personaje (*Hamlet*), pero no así donde esta falta (*Lear*). El joven, ya en la primera parte, pero de un modo mucho más intenso en la segunda, es exonerado de las demandas emocionales de la individualidad, al ser derivado a la vida útil y colectiva. Se convierte en médico al servicio de una organización, la Sociedad de la Torre, que busca la reforma de la sociedad, mediante la explotación colectiva de la tierra, la formación del individuo para el bien común y el reparto ordenado y racional de los excedentes de población a América<sup>118</sup>. Para una transformación social de este tipo es necesario que la vieja nobleza, poseedora de riqueza y tierras ponga su acción al servicio del bien común. Así lo declara Lenardo ante una multitud antes de partir hacia el Nuevo Continente<sup>119</sup>.

Wenn das was der Mensch besitzt von großen Wert ist, so muß man demjenigen was er tut und leistet noch einen größern zuschreiben. Wir mögen daher bei völligen Überschaun den Grundbesitz als einen kleineren Teil der uns verliehenen Güter betrachten. Die meisten una höchsten derselben bestehen aber eigentlich (...) in derjenigem was durchs bewegte Leben gewonnen wird (Goethe 1989: 251)<sup>120</sup>.

De nuevo la colectividad y la vida activa propician el ya mencionado y conveniente “als ob”.

### **A modo de conclusión**

---

<sup>118</sup> Colectivismo, economía circular y equilibrio entre consumo y recursos convierten a Goethe en un referente del ecologismo moderno.

<sup>119</sup> A diferencia del resto del artículo, aquí utilizaremos la Edición de Frankfurt y no la de Weimar, pues en esta última no está incluida la versión de 1821, de la que precisamente extraemos la cita que hemos elegido.

<sup>120</sup> “Aun cuando aquello que el ser humano posee es de gran valor, hay que darle aún más valor a lo que hace y consigue. Viéndolo todo ampliamente hemos de ver los bienes raíces como una pequeña parte de aquello que aportamos. La mayor parte y la más importante consiste realmente (...) en aquello que hemos obtenido por la vida activa” (T.d.A.).

Y ya acabamos nuestro recorrido.

Schiller se sintió un poeta trágico muy a su pesar. Incluso podríamos decir que lo fue de un modo trágico, conminado a serlo. Goethe, por su parte, se sintió incapaz de hacer tragedia por la relevancia que entrañaba para él la textura trágica de la realidad, así como, por la dificultad que tenía afrontarla desde la para él muy esquemática forma del drama y la simplista perspectiva que ofrece la categoría de «lo implacable».

En su forma diferente de encarar la tragedia y lo trágico se manifiestan dos vivencias muy distintas de la opresión ejercida sobre ellos por el despotismo. Schiller fue sometido violentamente por la leva, el adiestramiento y la coerción de la libertad de movimientos. Por su parte, a Goethe las limitaciones de una corte de finales del XVIII le impidieron consumir su amor a la mujer que quiso. De ahí que la tragedia más significativa de Schiller sea *Intriga y amor* (1784), donde el despotismo es prohibición, y de ahí que el drama más íntimo de Goethe sea *Torquato Tasso* (1790), donde el despotismo es limitación. La matización de su aspereza contrastiva de sus primeras obras, que Schiller inicia con *Wallenstein* (1799) y prosigue con sus dramas posteriores, se vio truncada por su muerte en 1805. Por su parte Goethe pudo seguir desarrollando su doble juego de afrontamiento y evitación de lo trágico durante veintisiete años más.

En todo caso, la aportación de ambos a la producción de las últimas tragedias y a la temprana reflexión sobre lo trágico entrañó una importancia capital.

## 2.2 Virtud, nobleza y tragedia: *Egmont* según Goethe y Schiller

### Resumen

Históricamente Lamoraal van Egmond es un representante de una vieja nobleza incapaz de comprender el cambio de los tiempos. Es decir, estamos ante un sujeto ligado al feudalismo en los inicios de la Edad Moderna. Para intensificar el dramatismo de su figura Goethe lo presentó incautamente confiado. Su obsolescencia unida a su irresponsabilidad deriva en la tragedia. Schiller hizo una reseña del *Egmont* de Goethe (1788) y posteriormente dirigió un montaje teatral de este en Weimar (1810). Este capítulo de libro muestra el contraste de las posturas de Goethe y Schiller ante la figura de Egmond.

### Palabras clave

Lamoraal van Egmond, obsolescencia, confianza, reseña, montaje teatral

### Abstract

Historically, Lamoraal van Egmond is a representative of an old nobility incapable of understanding the change of times. That is to say, we are dealing with a subject linked to feudalism at the beginning of the Modern Age. To intensify the drama of his figure, Goethe presented him incautiously confident. Its obsolescence together with its irresponsibility leads to tragedy. Schiller reviewed Goethe's *Egmont* (1788) and later directed a stage production of it in Weimar (1810). This chapter of the book shows the contrast between the positions of Goethe and Schiller before the figure of Egmond.

### Keywords

Lamoraal van Egmond, obsolescence, confidence, review, theatrical production

#### 1. Lamoraal van Egmond: desfase y tragedia.

No hay vida que pueda deslindarse de su contexto social, político y económico. Esto es especialmente evidente en personas destacadas y descollantes, como Lamoraal van Egmond, quien pasó a la historia sencillamente como *Egmont*. Si bien su existencia tuvo tintes trágicos y fue objeto de tratamiento literario en la obra de Goethe, su destino puede explicarse en términos estrictamente históricos. A saber, los de una vieja nobleza, incapaz de asimilar la administración unificada de un Estado autoritario de la Edad Moderna. Él encabezaba una de las familias neerlandesas más ricas e importantes

en los tiempos iniciales de dominio de los Habsburgo. Precisamente, la unidad territorial de los Países Bajos<sup>121</sup> la obtuvo el Imperio, cuando antes de su muerte en 1543, Guillermo II de Egmont hace heredero de Gelderland al emperador Carlos V (Van Gelderen 1992: 38-39). Lamoraal Egmont había sido investido en 1546 con el Toisón de Oro y convertido en Gobernador regional de Flandes y Artois. Además, a él y a otros dos nobles de alta alcurnia, Guillermo de Orange y Philip de Montmorency, el Conde de Horn, Felipe II los eximió de los impuestos imperiales recaudados en las provincias neerlandesas (Tracy 1990: 188). De hecho, Egmont era probablemente el hombre de mayor confianza del Rey en la provincia, pues había sido el segundo al mando de los ejércitos imperiales vencedores sobre las armas francesas en San Quintín (1557) y en Gravelinas (1558).

El citado sistema impositivo, introducido para sostener un Imperio en bancarrota, produjo fuerte descontento y abierta oposición entre la nobleza media y la incipiente burguesía (Parker 2014: 141). A los grandes señores neerlandeses no les afectaba la subida de impuestos, pero tanto a estos como a la nobleza media les incomodaba la emergencia de burgueses activos en las cortes a partir de finales del siglo XV, una suerte de proto-funcionariado (Van Gelderen 1992: 33). Antoine Perrenot de Granvelle (castellanizado Granvela), Arzobispo de Arras, enviado por Felipe II a apoyar a la Gobernadora general de los Países Bajos y medio hermana del rey, Margarita de Parma, quiso impulsar esa administración moderna (Parker 2014: 128). Orange, Egmont y Horn no cesaron hasta que el Rey destituyó a Granvela (en 1564).

Otro gran problema era la cuestión religiosa. En general las ciudades eran partidarias de la libertad de culto, pues coartarla dificultaba las transacciones con comerciantes extranjeros no católicos. Sin embargo, el Rey estimaba que la pujanza del luteranismo y el calvinismo en la provincia eran un obstáculo para un gobierno efectivo: un imperio unificado debía tener una única religión.

---

<sup>121</sup> Los Países Bajos españoles incluían lo que hoy conocemos como Países bajos (u Holanda), Bélgica, Luxemburgo, algunos territorios del nordeste de Francia y el Ducado de Limburg, en parte integrado hoy en Alemania.

Felipe II intentó promover esa homogeneidad en dos planos: el superior, correspondiente a la jerarquía religiosa, en connivencia con la Iglesia de Roma y el inferior mediante la vigilancia a cargo de la Inquisición de los desvíos del pueblo llano.

En 1559 la bula papal *Super Universas* decidió la plena reorganización de la estructura diocesana de los Países Bajos. Ello supuso la creación de tres nuevas archidiócesis con un total de dieciocho obispados (Van Gelderen 1992: 33). Estos cargos episcopales fueron ocupados en general por extranjeros. Para la población autóctona fue una provocación que esos nuevos obispados corrieran a cargo de protegidos del Rey. Además, la violencia represora de Inquisición con las herejías dio lugar a una fuerte desafección.

En la pascua de año nuevo de 1564, Guillermo de Orange intervino en los Estados Generales con un discurso en el que rechazaba enérgicamente la persecución religiosa y abogaba por la libertad de conciencia. Los nobles, que dominaban esta asamblea, mandaron a Egmont a Madrid para solicitar a Felipe II que se fortaleciera la autonomía neerlandesa y se suavizara la persecución religiosa (Parker 2014: 144).

En Madrid, a Egmont le dieron largas. El Conde volvió con la creencia de que el Rey había aceptado la sugerencia de los nobles de una moderación de la política religiosa. Nada más lejos de la realidad. La represión se intensificó y dio como resultado una fuerte reacción iconoclasta. En agosto de 1566 la furibunda destrucción de imágenes sagradas iniciada en la villa de Steenvoorde fue secundada en otros núcleos urbanos (Van Gelderen 1992: 38). Margarita de Parma sabía que la nobleza estaba en contra de los desórdenes, confiaba en que repondría la normalidad y haría que esos brotes de violencia no volvieran a repetirse (Kossmann/ Mellinck 1974: 12).

Sin embargo, en Madrid todo se interpretaba de un modo diferente. Se consideraba que los nobles no habían sido bienintencionados pacificadores de la revuelta, sino colaboracionistas e incluso instigadores. Felipe II envió a Fernando Álvarez de Toledo y Pimentel, el Duque de Alba, quien reemplazó en la regencia a Margarita de Parma e impuso a sangre y fuego el orden. Cuando este se

restableció, los nobles fueron obligados a jurar lealtad a la corona. Egmont y Horn prestaron juramento, Guillermo de Orange rehusó hacerlo y huyó (Van Gelderen 1992: 39).

El Duque de hierro completó la reorganización de la estructura diocesana, destacó a guarniciones españolas en las ciudades principales, fortaleció el control del gobierno central sobre los magistrados locales y eliminó fueros y privilegios históricos sin miramiento alguno. La oposición fue eliminada con la ayuda de un nuevo tribunal, el Tribunal de los Tumultos, popularmente llamado el Tribunal de la sangre. Se estima que 12.000 personas fueron procesadas, 9.000 condenadas y desposeídas de sus bienes (entre ellas Guillermo de Orange). Finalmente, 1.000 fueron ejecutadas, entre ellas el Conde de Egmont y el Conde de Horn (Parker 2014: 196).

Según Henry Kamen, los Países Bajos fueron el Vietnam español (Kamen 2005: 33).

## 2. El *Egmont* de Goethe

En la escritura de *Egmont*, Goethe fue diestro en la presentación de tres planos diferenciados: el social, el político y el privado. Lo social se representa en los diálogos entre artesanos y soldados en Bruselas, lo político en las conversaciones de mandatarios y personalidades influyentes (Margarita de Parma y Maquiavelo<sup>122</sup>, Egmont y Guillermo de Orange, el Duque de Alba y sus subordinados) y lo personal en la relación de Egmont con su amante Clara y con Fernando, hijo natural del Duque.

La semblanza de Egmont es muy convincente. En todo momento, el Conde se siente investido y protegido por el Toisón de Oro. La máxima condecoración del Imperio le hace sentirse seguro. Así está convencido de lo acertado de la magnanimidad enérgica que practica con su pueblo. Es contrario a los desórdenes iconoclastas y los reprime. Sin embargo, para él la incardinación orgánica de los Países Bajos en el Imperio solo podría venir de la autonomía

---

<sup>122</sup> No el famoso politólogo florentino sino un homónimo consejero que, según la fuente de Strada, trabajaba al servicio de Margarita de Parma.

política y del reconocimiento de la libertad de culto. Saberse noble entre los nobles, no sólo infunde firmeza a sus acciones, sino también certeza de que estas nunca serán juzgadas con arbitrariedad. Los caballeros del Toisón de Oro solo pueden ser juzgados por la asamblea de la orden, la cual está por encima de las decisiones de cualquier monarca. Conforme a ello, Egmont nunca abandona su carácter jovial a pesar de la situación crítica en la que le ha tocado vivir (Goethe 2008: 488-494).

En el drama, el pueblo bruselense es el equivalente al coro de la tragedia griega. En *Egmont* hay cuatro apariciones de este personaje colectivo. En la primera, se muestran las claves del conflicto: la vigilancia atosigante de la Inquisición, el aumento arbitrario de los obispados, la presencia de predicadores que vienen de Alemania hablando con el corazón y no con latinajos y la percepción de un conflicto latente que hace recomendable que los civiles estén armados por lo que pueda ocurrir (Goethe 2008: 461-467). En la segunda entrada del coro-pueblo, se da cuenta de los motines iconoclastas que perjudican su imagen e, igualmente, con la entrada del escribiente Vansen (cuya función pudiera ser la del corifeo), se pondera la vieja ley sustentada por la Constitución neerlandesa y los Estados Generales en los que la nobleza y el pueblo guardaban compromisos y obligaciones mutuas. Asimismo, se contrasta ese proceder consultivo con la arbitraria decisión del aumento de obispados (Goethe 2008: 481-488). En su tercera intervención, el pueblo, ya sin derecho de reunión, ve amedrentado la presencia de los tercios españoles y Vansen vaticina, ante la indignación general, que los neerlandeses darán de lado al Conde de Egmont cuando este caiga en desgracia (Goethe 2008: 510-515). En la cuarta y última aparición, Clara, la amante de Egmont, intenta en vano que el pueblo se levante para liberarlo de la prisión en la que espera a ser ejecutado. La profecía de Vansen, en definitiva, se cumple (Goethe 2008: 530-536). En el fondo, Goethe mantiene una posición ambigua ante el pueblo: en parte respetable coro de la tragedia griega y en parte chusma interesada, vil e inmundada.

Margarita de Parma es un personaje con muchos matices. Ella intenta mantener con precario equilibrio la gobernanza. Se siente espantada por la

rebelión iconoclasta. Recela de las posiciones ambiguas de Egmont y Orange, pues no sabe si son moderadas o sencillamente interesadas. Y aunque sabe que la solución de los conflictos pasaría por la aceptación de un pueblo con dos religiones, se somete al dictado del Rey, según el cual un Imperio debe tener una sola religión (Goethe 2008: 468-474). En el segundo cuadro en el que Margarita interviene, la encontramos crepuscularmente resignada ante la carta de Felipe II, que anuncia la llegada del Duque de Alba. La misiva insiste en que se manda un ejército para que se haga respetar la autoridad de la Gobernadora. Sin embargo, ella se da cuenta de que el envío de tropas significa de facto entregarle el mando a Álvarez de Toledo. Sabe que, sin ser privada de su nombramiento, va a ser desposeída, pues Alba vendrá con instrucciones reales superiores a las de la Gobernadora. Lamentándose de que no se haya tenido en cuenta su labor pacificadora y de que, ninguneándose sus logros, en Madrid se fijan más en desórdenes pasados que en la paz ya obtenida, ella renuncia a su cargo, reconociendo ante su consejero lo difícil de su decisión.

Schwerer als du denkst. Wer zu herrschen gewohnt ist, wers hergebracht hat, daß jeden Tag das Schicksal von Tausenden um seiner Hand liegt, steigt vom Throne wie ins Grab. Aber besser so, als einem Gespenste gleich unter den Lebenden bleiben und mit hohlem Ansehn einen Platz behaupten wollen, den ihm ein andrer abgeerbt hat und nun besitzt und genießt (Goethe 2008: 504).

[Más difícil de lo que tú piensas. Quien está acostumbrado a gobernar, quien cada día pone en sus manos el destino de miles de personas asciende al trono como baja a la tumba. Pero es mejor eso que vivir como un fantasma entre los vivos, y, con un vacío anhelo, querer ocupar un lugar que alguien heredó de uno y ahora pose y disfruta]

Al igual que Margarita de Parma, el Príncipe Guillermo de Orange tiene sentido del realismo político. Sabe que el Imperio no valora la labor pacificadora de la nobleza, vaticina la renuncia de la Gobernadora y el envío de un sustituto más represivo. Igualmente intenta, en vano, persuadir a Egmont de que huya al igual que él, pues sabe que el Toisón de Oro que ambos tienen no los protegerá ante la aplastante prevalencia de la razón de Estado. Tiene la certeza de que, para ambos, habrá sentencia sin proceso (Goethe 2008: 494-500).

El Duque de Alba y el Conde de Egmont son los personajes más contrapuestos del drama. Entre ellos se produce una tensión más que irresoluble. Para Egmont los Países Bajos están ya pacificados, para Alba es además necesario que la sublevación no se reproduzca. Egmont está a favor de la teoría del rey

magnánimo y clemente, además apunta la imposibilidad de castigar a todos los responsables de los desórdenes. Eso da pie a Alba para replicarle que los nobles han hecho muy poco por pacificar el territorio, a lo sumo han aparentado que lo hacían. Egmont alega que, tras los estimables fines de la paz católica de Alba y el Rey, es probable que sólo haya una pulsión autoritaria. Además, afirma que los neerlandeses temen con ello un nuevo yugo que los aprisione (el pueblo neerlandés, según su criterio, es un corcel, no un buey ni un rebaño). Alba considera un error creer que no se es libre si uno no puede dañarse a sí mismo y a los otros. Hay, según él, que domesticar al pueblo. Las apelaciones de Egmont a la vieja Constitución, a la autonomía y a la libertad religiosa, son contrastadas por las proclamaciones de Alba de la autoridad real, la homogeneidad normativa del Imperio<sup>123</sup> y la necesaria hegemonía del catolicismo. Tras la acalorada discusión, Egmont, con toda candidez, se dispone a marcharse, creyendo que esta ha sido sin más el primer cambio de impresiones con el nuevo Gobernador, pero Alba lo detiene y la guardia lo prende (Goethe 2008: 522-529).

Al ámbito del impacto del ideal caballeresco en lo privado y emocional pertenecen los personajes de Clara y Fernando. La amante de Egmont es esa dama que no puede faltarle a un caballero y al mismo tiempo es una burguesa, lo que hace perceptible el compromiso del noble Conde con el pueblo llano neerlandés (Pugh 2002:73). Por otra parte, Goethe pretende hacer de Clara un catalizador emocional conmoviéndonos con el vano afán de la muchacha por movilizar al pueblo en favor de Egmont (Goethe 2008: 530-536) y con la aparición fantasmagórica, *post mortem* y final en la celda de su amado bajo la forma de la libertad (Goethe 2008: 549-551). Y Fernando, hijo natural del Duque de Alba, siente el desgarró que le produce haber prendido a mandato de su padre a Egmont, a quien admira como héroe de armas, gran jinete y caballero ejemplar (Goethe 2008: 544-549).

---

<sup>123</sup> En el fondo, tanto la revuelta neerlandesa del siglo XVI contra el Imperio español como la revolución de los Países Bajos austriacos contra José II en el siglo XVIII, iban en contra de la vulneración de inveterados derechos de la Edad Media y en contra de las tendencias niveladoras del Estado moderno (cf. Borchmeyer/ Huber 2008: 1264).

El interés por la figura de Egmont se remonta a los años de juventud de Goethe en Frankfurt. La primera referencia documental de este interés data de 1775. En su autobiografía *Poesía y verdad* expone que veía en el caballero flamenco, al igual que en *Goetz von Berlichingen*, un hombre de valía incapaz de comprender la transformación del universo feudal en Estado moderno. El padre de Goethe fue el más entusiasta promotor del proyecto una pieza dramática sobre Egmont (Borchmeyer/Huber 2008: 1234-1235). Esta curiosa colusión de tradicionalismo (la ideología del Egmont) y libre iniciativa burguesa (la del abogado Johann Caspar Goethe, padre del escritor) se manifestará en el drama, que sugiere la paradójica unidad del conservadurismo del protagonista con un sentido de la libertad personal estimable para la burguesía moderna (Pugh 2002: 73). A pesar del temprano interés del autor en Lamoraal van Egmond, la obra fue acabada doce años después, durante su viaje a Italia, concretamente el 5 de septiembre de 1787. A lo largo de su composición, el escritor se quejó repetidas veces de lo difícil que le estaba resultando darle forma al cuarto acto (el de los presentimientos de Vansen y el protagonismo del Duque de Alba) (Borchmeyer/Huber 2008: 1235.1236). Sin duda, se trataba de una tarea difícil. La premonición trágica de Vansen ante el coro bruselense y el intercambio dialéctico del Duque y Egmont en torno al Estado están muy logrados y convierten a este acto en el mejor del drama. Para Reinhardt la discusión entre los dos antagonistas es en el fondo un diálogo entre el Goethe funcionario del Ducado de Weimar-Sachsen y el Goethe joven y vital, recobrado con su viaje a Italia (Reinhardt 1980: 133).

En la composición Goethe se sirvió de dos fuentes: *Historia belgica* (1597) del neerlandés Emanuel van Meteren (de la que contaba con una traducción al alemán) y *De bello belgico* (1640) de Famiano Strada. Teniendo en cuenta que el primero de los libros narra los hechos desde la perspectiva neerlandesa y protestante y el segundo desde la española y católica, se puede decir que Goethe adquirió una visión amplia y no sesgada para su escritura (Borchmeyer/Huber 2008: 1246-1247). Hay tres divergencias notorias entre el drama y la biografía de Egmont. La primera es que Egmont siempre permaneció junto a su mujer, Sabina

de Baviera, con la que tuvo once hijos. Goethe explica que convirtió a Egmont en un soltero amante de Clara para justificar lo imprudente de sus acciones (Borchmeyer/ Huber 1247). Reinhardt, afirma que lo radiante y optimista del personaje de Egmont, no puede desligarse de que Goethe culminara la obra en Italia, donde obtuvo una óptima impresión del carácter confiado y despreocupado de los italianos (Reinhardt 1980: 128). Por otra parte, y como segunda divergencia de drama e historia, entre el prendimiento de Egmont y su ejecución pasaron nueve meses. Sin embargo, la economía dramática redujo ese intervalo a unos días (Borchmeyer/ Huber 2008: 1249). Además, Margarita de Parma abdicó después de que Egmont fuera prendido, no mientras el Duque venía de camino procedente de España, como ocurre en el drama (Goethe 2008: 503-504).

### 3. La reseña y la versión de *Egmont* por parte de Schiller

En 1788, la *Allgemeine Literatur-Zeitung* de Jena publicó una reseña de Schiller sobre el drama de Goethe. El recensor llevó a cabo su comentario desde su autorizada perspectiva de hombre dedicado al teatro y a la historiografía. Por una parte, Schiller ya había acreditado su talento como autor teatral, por ejemplo, en *Don Carlos*, estrenada en 1787 en Hamburgo (que también tiene como trasfondo la situación política de los Países Bajos durante el reinado de Felipe II). Por otra, acababa de terminar su *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der spanischen Regierung*<sup>124</sup> (*Historia de la destrucción de los Países Bajos unidos por el gobierno español*).

Schiller comienza señalando que en la escritura de su texto el poeta trágico se apoya o en las acciones y situaciones o en las pasiones o en los caracteres. Cuando están presentes los tres aspectos en una obra, alguno de ellos ha de prevalecer. Por ejemplo, en *Otelo* de Shakespeare basta la nimia ubicación de un pañuelo en lugar inadecuado para dar lugar a una escena magistral donde queda de manifiesto el carácter del protagonista (Schiller 1962b: 932). Mientras que los poetas trágicos de la Antigüedad se solían limitar a las situaciones y pasiones, la

---

<sup>124</sup> Publicada por la editorial Crusius de Leipzig.

tragedia en la Edad Moderna se convierte en tragedia de caracteres. Y en este subgénero, sin duda, se encuadra el *Egmont* de Goethe (Schiller 1962b: 933). Por otra parte, el héroe trágico antiguo es genérico, el de la Edad Moderna es particular e histórico. El Conde de Egmont no es un héroe inmortal ni intemporal, sino solo un héroe de los Países Bajos en el siglo XVI (Schiller 1962b: 934). Schiller refuerza su punto de vista, afirmando que al Egmont dramático lo amamos por la “bella humanidad” de su talante, no por nada extraordinario (Schiller 1962b: 935). Hasta aquí Schiller hace un objetivo enmarcado de la obra goethiana. Sin embargo, inicia sus críticas al rechazar la frivolidad con la que Egmont desdeña la conminación de Orange para huir de Bruselas. Al recensor le parece sencillamente ridículo que la razón que aduzca el Conde para permanecer sea “quitarse las arrugas de la frente” (vulgarmente, “echar una cana al aire”), por mediación de sus amoríos con Clara. Es entonces cuando aparece con fuerza la pulsión historiográfica schilleriana. El Egmont histórico no se fue de Bruselas porque no pudo renunciar a los pingües ingresos que le reportaba ser Gobernador de Flandes y Artois, y porque ni él ni su mujer estaban acostumbrados a la escasez ni sus once hijos educados a tal efecto (Schiller 1962.2: 936). En este sentido Guillermo de Orange lo tuvo más fácil para huir. Por el contrario, Egmont se agarró al clavo ardiendo de recuperar la confianza del Rey. Comoquiera que Goethe desproveyó al Egmont dramático de mujer e hijos, hubo de convertirlo en un hombre despreocupado y rayano con la frivolidad (Schiller 1962b: 937). Recordemos que en Goethe los términos de este razonamiento eran los inversos: no es que, para justificar su soltería, se sirviera de la despreocupación, sino que para hacer coherente su despreocupación (de miembro de la vieja nobleza), recurrió a dejarlo soltero (Borchmeyer/Huber 2008: 1247). En todo caso, Schiller nos recuerda que el Egmont histórico no fue víctima de una necia y temeraria confianza, sino de una reacción de amedrentamiento provocado por la ternura que su familia le suscitaba (Schiller 1962b: 937). Por otra parte, Schiller no escatima elogios en la representación coral que Goethe hace del pueblo neerlandés: un pueblo de pueblos en el que los bruselenses son distintos de los holandeses y estos de los frisones. Un pueblo que muestra su laboriosidad

y su espíritu republicano a la vez que lamenta la opresión ejercida por un clero foráneo (Schiller 1962b: 938-939). También, teniendo en cuenta su afirmación inicial de que nos encontramos ante una tragedia de caracteres, Schiller pondera la calidad de los personajes. Así se elogian: la luz y el calor femeninos que introduce Margarita de Parma en el frío cálculo político, la implacabilidad del Duque de Alba, y la empatía y comprensión de Fernando hacia Egmont (Schiller 1962b: 940-941). Y tras los elogios, viene la duda más profunda que proyecta Schiller sobre el drama de Goethe. Esa duda se refiere a la aparición fantasmagórica, *post mortem* y con aderezo musical de Clara como personificación de la libertad en la celda de Egmont. Según Schiller este fue un “salto mortale” de Goethe al mundo de la ópera. Ante este, el recensor entiende que el autor, sin duda consciente de las faltas que había cometido contra la naturaleza y la verdad, se permitió esa libertad para unir alegóricamente los dos sentimientos rectores del personaje de Egmont: el amor por Clara y la libertad (Schiller 1962.2: 942).

Se ha de tener en cuenta, y está documentado por contactos con el compositor Philip Christoph Kayser, que Goethe concibió musicalizado su *Egmont* (Reinhardt 1980: 126). Además, esa música debía acompañar especialmente los cuadros del quinto acto en prisión, donde las diferencias contradictorias entre los planos de realidad se diluyen, y donde el héroe vive el futuro (la libertad de su pueblo bajo la forma de su amada Clara) en el presente (su encarcelamiento y segura ejecución) (Reinhardt 1980: 124). Así que el aire onírico que se apodera del final del texto dramático no fue un inconsciente “salto mortale” al mundo de la ópera. El quinto acto de *Egmont* quiso ser operístico (el montaje teatral de 1810 tuvo música de Beethoven). En todo caso, la idea de Schiller de que Goethe se tomó la libertad de introducir en escena un fantasma con una intención poética y artística, es sumamente acertada.

Cuando se publicó la reseña de *Egmont*, la relación de Schiller y Goethe era prácticamente inexistente. De hecho, Schiller conoció de vista a Goethe el 12 de septiembre de 1788 (Staiger 1977: 6), apareciendo el 20 la reseña en el tercer cuaderno de la *Allgemeine Literatur-Zeitung* de ese año (del trimestre de julio, agosto y septiembre). Sin embargo, en 1796 eran uña y carne, y es entonces

cuando el poeta suabo modifica el texto de *Egmont* para llevarlo a la escena en Weimar bajo la dirección de August Wilhelm Iffland (Harold 1959:330). Hay que recordar que Goethe no concibió sus textos dramáticos para la escena, sino para la lectura (Sharpe 2002: 116). Por otra parte, cuando obtiene el puesto de Director del Teatro de Weimar, en 1791, ya había escrito (con excepción de *Fausto*) sus obras dramáticas principales. Por eso, no podemos explorar en él la interdependencia entre escritura y producción teatrales como sí podemos hacer con Shakespeare, Molière o el propio Schiller (Pugh 2002: 66).

¿Cómo fue la versión schilleriana? Hubo dos cambios notorios: el acortamiento de las escenas, con su subsiguiente aumento de número (Diezmann 1857: 15-35), y la supresión de los personajes y escenas de Margarita de Parma y Maquiavelo (Diezmann 1857: 11). Estos cambios pretendían que el texto fuera menos un drama de caracteres y adquirieran más presencia las acciones y las pasiones (Borchmeyer/ Huber 2008: 1253). Esto no puede ser entendido sin más como aristotelismo teatral, al menos como aristotelismo consciente, pues, aunque cause sorpresa, Schiller no leyó la *Poética* hasta mayo de 1797, precisamente a instancias de Goethe (Goethe/Schiller 2014: 201) quien conocía el texto aristotélico desde su infancia (Titsworth 1912; 513). Conforme a lo mucho que le complacían las escenas corales del pueblo neerlandés, Schiller transforma el primer acto en una secuencia de las primeras escenas del primer y segundo acto goethianos (Schiller 1962b: 15-35). Para que el espectador percibiera la gravedad de la venida de Alba, la conversación de Egmont y Orange es interrumpida por el secretario de Egmont, que anuncia la llegada del Duque (Schiller 1962b: 48-49). El tercer acto es idéntico a la primera escena del cuarto acto de Goethe, pero culminado con una escena muda en la que todos los neerlandeses desaparecen al irrumpir los tercios de Flandes con un silencio marcial y disuasorio (Schiller 1962b: 62). Schiller vuelve a fundir todos los acontecimientos que ocurren en casa de Clara, en los actos primero y tercero de Goethe (Schiller 1962b: 63-77). Curiosamente, la aparición de Clara como alegoría del amor y la libertad tan puesta en entredicho por Schiller en su reseña, fue respetada en su versión escénica de *Egmont* (Schiller 1962b: 128-129). Existe un documento, el Reiß-

Manuskript, conservado en el Archivo del Teatro de Mannheim que reduce los cinco actos a tres. En realidad, este manuscrito es la versión de Schiller modificada. En este, el acto primero se ha fundido con el segundo y el tercero con el cuarto (John 1988: 38-91). El manuscrito, hace un añadido a la versión schilleriana en cinco actos: la escena X del acto segundo<sup>125</sup>, en la que, Richard, el secretario de Egmont, le notifica que Alba lo ha citado al día siguiente, y le aconseja que aproveche la noche para huir al igual que ha hecho Orange. Allí Egmont proclama que no tiene motivo alguno para huir y que se debe a sus compatriotas flamencos (John 1988: 68-69).

¿Y cómo fue, la reacción de Goethe? Ante todo, sintió un alivio producido porque otros se ocupasen de aquello que ya no le competía, Goethe proclama en carta a Iffland de 30 de marzo de 1796, lo siguiente:

Mit dem größten Vergnügen sehe ich (...) der Bearbeitung uns Aufführung Egmonts entgegen. Es ist das Eigenste, was mir hätte begegnen können, daß ein Stück, auf das ich in mehr als einer Hinsicht längst Verzicht getan habe, mir durch Schillern und Sie so unerwartet wiedergeschickt wird<sup>126</sup>.

En la misma línea, ya en sus últimos años de vida, a la pregunta de Eckermann de si no le había dejado a Schiller demasiado margen para actuar, Goethe contestó que cuando su amigo se ocupó de la obra ya no le interesaba ni el teatro ni Egmont. En general, se puede decir que a Goethe no le gustó mucho lo que se hizo con su obra, pero, al mismo tiempo, apreció el talento adaptador de Schiller que propició el éxito teatral de la pieza (John 1988: 93).

#### **4. Posible conclusión**

La figura histórica de Egmont, el drama de Goethe y la adaptación de Schiller forman una sugerente constelación. A saber, la configurada por historia, texto dramático y teatro.

El texto de Goethe es una tragedia de caracteres llevada a tragedia de acciones en la adaptación schilleriana (según Sharpe, más bien de interacción

---

<sup>125</sup> También lo es la escena XI, solo alimentaria, pues muestra la despedida de Clara y Egmont.

<sup>126</sup> ("Con el máximo placer espero la reelaboración y la escenificación de *Egmont*. Es lo más singular que me ha ocurrido nunca que una obra a la que ya había renunciado en más de un sentido me vuelva a ser regalada inesperadamente por Schiller y por Usted") (Cit. Borchmeyer/Huber, 2008: 1242).

entre acción y caracteres) (Sharpe, 1982: 630). Si bien Schiller convirtió a Egmont en un éxito teatral, lo hizo a costa de prescindir de Margarita de Parma, el personaje más completo del texto goethiano. Ella, Gobernadora y medio hermana de Felipe II, ha de mantener el orden vigente, pero por ser flamenca empatiza con sus paisanos. Esta supresión de Schiller, así como la intensificación del nacionalismo de Egmont (históricamente muy discutible), ha de entenderse desde la distinción entre la tragedia y lo trágico. Mientras que en la tragedia han de quedar claros los contrastes y conflictos aun a riesgo de caer en el sesgo de un antagonismo de buenos y malos, en lo trágico hay cabida para el conflicto interno como el de los católicos imperiales Margarita y Egmont. Tiene sentido aquí recordar que, a diferencia de Schiller a quien consideraba un poeta trágico, Goethe no se tenía a sí mismo por tal, pues se veía “demasiado conciliador y lo trágico es de por sí implacable”<sup>127</sup>.

Y sobre la relación de poesía e historia, recordemos a Aristóteles

La diferencia estriba en que uno (el poeta) narra lo sucedido y el otro (el historiador) cosas tales que podrían suceder. Por lo cual precisamente la poesía es más filosófica y seria que la historia, pues la poesía narra más bien lo general, la historia lo particular. [Poética, 1451b] (Aristóteles 2002: 53).

Es obvio que la metodología historiográfica basada en la minuciosidad documental no es aplicable a la ficción. Sin embargo, los personajes y acontecimientos históricos, siendo tratados con flexibilidad no libérrima, pueden ofrecer muy buen material para el arte. El personaje histórico es depositario de una trayectoria individualizada, como dice Aristóteles, pero, si su figura ha pasado a las crónicas, es porque su destino individual ha estado de alguna manera imbricado en avatares colectivos. Y la relación problemática entre lo individual y colectivo no es algo solo aplicable a un ser humano particular, sino que se trata de un conflicto genéricamente humano, filosófico en el sentido de Aristóteles, y eminentemente trágico.

La figura histórica de Egmont es especialmente trágica. Formado militarmente en España y héroe del ejército imperial, es aniquilado por el Imperio por buscar una solución pacífica y moderada a los conflictos civiles de sus Países

---

<sup>127</sup> Carta a Zelter de 31 de octubre de 1831 (cit. sg. Schaum 1961: 123).

Bajos natales. En Egmont al igual que en Edipo, se cumple literalmente la discordancia entre peripecia y reconocimiento o anagnórisis. Egmont cree que su Toisón de Oro, sus servicios al Imperio y sus conciliadoras intenciones para sus paisanos lo preservan de cualquier mal. Pero la llegada de Alba, la política represiva de este y su prendimiento le hacen darse cuenta de lo desenfocado de sus expectativas.

Tras el engaño, le llegó el más crudo reconocimiento.

## 2.3 Prolegómenos teóricos para una Edición en español del epistolario entre Schiller y Goethe.

### Resumen

Este artículo se plantea el procedimiento a seguir en una edición en español del epistolario entre Schiller y Goethe. Tras distinguir entre edición crítica y edición-comentario, se trata específicamente cómo se editan cartas. Posteriormente se valora cómo éstas son tanto «ventana» al pensamiento de un autor, como documento de su época. Ello da pie a una somera revisión de la edición crítica de 2009. Tras este recorrido se concluye que la edición de autores alejados de nosotros en el tiempo no puede prescindir de las lecturas intermedias y ha de ser una edición-comentario.

### Palabras clave

Schiller; Goethe; edición crítica; edición-comentario; cartas.

### Abstract

This article presents the procedure to be followed in a Spanish edition of the correspondence between Schiller and Goethe. After distinguishing between critical editing and comment-editing, it is specifically about how letters are edited. Subsequently, it is assessed how these are both "window" to the thought of an author, as a document of his time. This gives rise to a revision of the critical edition of 2009. After this tour it is concluded that the edition of authors far from us in time, can not do without intermediate readings and must be a comment-editing.

### Keywords

Schiller; Goethe; critical editing; comment-editing; letters.

### 1. La Edición Crítica y la Edición-Comentario.

La primera cuestión para dilucidar es qué camino se debe seguir al realizar una edición en castellano de la correspondencia epistolar de dos autores en lengua alemana.

Hablando en términos generales, se distingue entre una edición histórico-crítica y una edición consistente en un estudio o comentario. En alemán existe el término *Studienausgabe*, que precisa bien la diferencia entre este tipo de trabajo y

la edición crítica. Sin embargo, en castellano, tendríamos que buscar una expresión híbrida como *Edición y estudio* o *Edición y comentario* para ofrecer una aproximación mínimamente cabal a lo que entraña.

Comenzaremos diciendo que el epistolario es, desde su primera publicación completa, que data de 1828-29, una obra literaria a todos los efectos, pues así la consideró su primer editor y coautor Johann Wolfgang Goethe, quien decidió publicarlo en la certeza de que era una gran aportación y un homenaje a su amigo ya finado en 1805. Esto ha justificado la publicación del epistolario como una obra independiente en repetidas ocasiones y lo sigue justificando, tal y como declara uno de sus últimos editores, Manfred Beetz (Schiller-Goethe 2000: 32).

Dado por sentado esto, tengamos en cuenta lo que señala Kraft respecto a la edición de cartas. “Una carta editada, una hoja de diario editada no es una carta ni una hoja de diario, sino un texto perteneciente al género carta o diario” (Kraft 2001: 151).

La edición crítica es la que coteja todas las versiones de una obra: desde el manuscrito o los manuscritos (si es que hubiera varios), pasando por las posibles transcripciones de puño y letra ajenos al autor, y llegando a las diversas ediciones impresas hasta el momento. Las divergencias y las concordancias textuales permitirían hacer un árbol genealógico de los textos según su antigüedad. En principio, los textos más antiguos serían los más fieles y los más modernos los más alejados del original. Este hecho quedaría descrito mediante el corolario “recentiores deteriores”. El creador de la edición científica e impulsor de la edición crítica fue el insigne filólogo Karl Lachmann, quien insistió en tomar el «arquetipo» o texto original, o su versión más aproximada como base del trabajo, no como recurso ocasional para resolver dudas. Así mismo abogó por establecer procedimientos mecánicos que permitieran determinar qué era el arquetipo, sin necesidad de apelar el juicio intuitivo del editor (Timpanaro 1971: 69-70).

Ni que decir tiene, que, para editar el epistolario de Schiller y Goethe es prioritario ofrecer una traducción. Y siendo una traducción un alejamiento (o un más reciente deterioro en términos de Lachmann) del original, la edición crítica

quedaría excluida, salvo que se aportara la citada traducción como un añadido al trabajo de cotejo histórico-textual. Este no sería el caso, pues lo que se pretende es hacer llegar a un público interesado más o menos especialista una obra notoriamente desconocida en nuestro ámbito cultural. Por otra parte, sólo hay hasta nuestros días una edición crítica del epistolario y además es sumamente reciente. En definitiva, lo apropiado sería una edición-comentario.

Los comentarios no suelen tener tan buena prensa como las ediciones críticas así Wolfgang Witkowski ponderaba la *Weimarer Ausgabe* (Goethe 1887-1919) de la obra de Goethe, la cual se había convertido en un modelo para la edición imitado en otros países, porque “no contiene ningún comentario, siendo hoy estas inclusiones signo de no científicidad” (Witkowski 1924: 15). Las ediciones críticas tienen más prestigio por su aspiración a la estabilidad. Suelen tener más vigencia que las ediciones-comentario. Sin embargo, aquéllas se utilizan menos que éstas. Se trata de un hecho frecuentemente no reconocido por el estudioso de la literatura y arrumbado a una oculta mala conciencia (Ott 1989:5). Por eso, pensamos con Frühwald que las ediciones-comentario, las *Studienausgabe*, no son un trabajo científicamente inferior a las ediciones críticas y que los principios teóricos en los que se basan las ediciones-comentario pueden ser aplicables a las ediciones críticas en las que, en lugar de utilizar la palabra maldita, *Kommentar*, se utilizan términos como *Erläuterungen* o *Anmerkungen* (Frühwald 1975: 15), sin duda envueltas en un halo de objetividad que pretenden ofrecer una impresión de sobriedad científica <sup>128</sup>. El hallazgo y la fijación de un texto correcto, por un lado, y la comprensión del texto, por otro, se complementan (Stüben, 2000: 264). Esa cooperación mutua entre la edición comentada y la edición crítica es algo inevitable pues aquélla ha de apelar algo a la documentación, y ésta no puede eludir la aplicación de principios propios del comentario en numerosas ocasiones (Frühwald 1975: 21). Tal y como señala

---

<sup>128</sup> Aquí nos encontramos con el problema de verter fielmente al castellano de nuevo. Mientras que la *Erläuterung* sería una aclaración, glosa o escolio específico, *Kommentar* sería el conjunto de los comentarios contenidos en una edición. Así por ejemplo líneas más arriba en la cita de Witkowski, éste dice que en la *Weimarer Ausgabe* no hay *Erläuterungen*, pero hemos traducido por “comentarios”, en plural, pues hacerlo por “glosas” o “escolios” nos parecía que provocaría cierta extrañeza.

Martens un texto tiene, como componente inexcusable, su dinámica (Martens 1971: 167), pero ha de tenerse en cuenta el equilibrio entre lo dinámico y lo estático: no es deseable que la presentación de la dinámica constitutiva de un texto (cometido de la edición crítica) afecte en exceso a la comprensión (objetivo de la edición-comentario) de dicho texto (Nutt-Kofoth 2000: 192).

Kraft establece una gradación entre las *Einzel erläuterungen*, las aclaraciones concretas a ciertos puntos del texto y las interpretaciones. Entiende que las primeras son materiales e instrumentos preparatorios y habilitadores del trabajo interpretativo. La distinción entre unas y otras sería de perspectiva y de grado, pero con una innegable convergencia de sentido. Su diferencia sería la que existe “entre los fragmentos del texto y la totalidad de éste, como diferentes cristalizaciones de lo hermenéuticamente idéntico” (Kraft 2001: 202). Aquí es capital la distinción entre textología y teoría de la literatura “Mientras que la textología se ocupa del texto y de su esclarecimiento histórico, la teoría de la literatura se ocupa del texto en lo referente a su análisis, interpretación, comparación, etc.” (Scheibe 1988: 26). Según Scheibe, a la textología le estaría vetada la interpretación metatextológica, y este proceder ayudaría enormemente a la teoría de la literatura (Scheibe 1987: 162). La postura de Scheibe y su corriente metodológica es la más estricta demanda de separación entre la edición y la interpretación. Hay, sin embargo, posturas que consideran inevitable la interpretación en la edición, pues el trabajo editor está condicionado por los conocimientos lingüísticos, temáticos y técnicos o propios de la especialidad (Bogner/Steiger 1998: 95). Quizás todo quepa ser enfocado desde un punto de vista menos dramático, el de la funcionalidad. La edición fija el texto, la interpretación lo esclarece (Stüben 2000:265). Una y otra están comprendidas en lo que Heidegger y (posteriormente Gadamer) llamase «círculo hermenéutico». Comprender no sería un logro del concepto que elabora un supuesto sujeto, sino la forma originaria de realización del «ser ahí», frente al cual cualquier concepto es algo posterior (Gerigk 1989: 24). Esta confrontación es especialmente sensible ante la obra de arte, pues para Gadamer la obra de arte y su presentación son lo

mismo, son el mismo ser. Y «ser», según Gadamer, es la realidad de la presentación de algo en el lenguaje (Figal 2007: 220).

Un comentario pretende ofrecernos un compendio sintético de toda la literatura especializada sobre una obra. Y cuanto mayor sea el cúmulo de esos estudios, más pertinente será el comentario (Schmidt 1975: 75). Por otra parte, cuanto más oscuro, más difícil, más rico y más exigente sea un texto, más necesario y más relevante será el comentario (Schmidt 1975: 76).

Para Herbert Kraft el cometido de los comentarios es “hacer reconocible la forma de la obra: delinear un trasfondo histórico-literario, ante el que quedarían nítidos los perfiles estéticos de la obra, su relevancia histórica, el grado de conocimiento que con ella se ha alcanzado en la historia” (Kraft 2001:197).

En *Poética* (1457 b4), Aristóteles distingue entre las palabras con su significado propio, las metáforas y las glosas. Las glosas son definidas como palabras de significado extraño o inusual. Con el tiempo «glosa» pasó de ser una palabra o frase de difícil comprensión a la explicación de su significado. Un escalón más alto nos lo ofrece el término «escolio», procedente de Cicerón (*Epistolae ad Atticum*, 16,7,3). El escolio no se limita a exponer el significado de una palabra o una expresión oscura, sino que se aventura a interpretar el pensamiento del escritor. Por su parte, cuando en la Antigüedad se hablaba de comentario, se hacía referencia a un género específico de escritura, pues el volumen en el que se reunían las glosas y escolios que comentaban un texto era independiente del volumen que recogía el texto (Schmidt 1975:77). La prestigiosa edición del epistolario de Schiller y Goethe de Beetz en la *Münchner Ausgabe* (Schiller-Goethe 2000) sigue esa pauta.

Para fijar el texto, y la fecha de su creación es bueno contar no sólo con la aportación de su primer editor (en este caso Goethe) sino con los manuscritos originales. Con el epistolario esa afortunada circunstancia se produce. Eso permite datar y fijar correctamente el escrito (Schmidt 1975: 78-79). Sin embargo, esa labor es propia del editor crítico. La situación ideal para el editor comentarista es la de tener disponible un trabajo histórico crítico previamente realizado. De

nuevo, en el caso del epistolario, nos encontramos con esta afortunada situación gracias al trabajo de Oellers en la edición crítica (Goethe/Schiller 2009).

La ventaja de una fijación del texto ya resuelta habilita al editor-comentarista a hacer menciones breves y no muy detalladas a las diferentes versiones del texto y a remitir esas cuestiones a la edición crítica. Esa descarga de trabajo debe ser aprovechada para concentrar las energías en la búsqueda y aportación de materiales relativos a la recepción del texto (sobre los que más adelante hablaremos). En ese sentido son muy relevantes las opiniones del escritor respecto a su obra, así como la de los contemporáneos y los autores que median entre el escritor y el editor (Schmidt 1975: 81).

## **2. La edición de cartas.**

Penetrando más en el ámbito del género que nos interesa, el de las cartas, ¿cuáles son los procedimientos adecuados para una investigación que tiene por objeto material epistolar?

Aparte de hacernos ver que en el momento en que se edita, la carta ya no es una carta, sino un texto perteneciente al género epistolar (Kraft 2001: 151), Kraft nos sugiere atendamos a otras particularidades en torno a este tipo de textos. Para empezar, una casi deontológica: la edición de cartas supone regirse por el principio de atención a la totalidad de la creación literaria (Kraft 2001: 148). Hasta el mismísimo Karl Lachmann, el principal precursor de la atención al texto original, en su edición de la obra de Lessing, aparecida entre 1838 y 1840, incluyó en ella las cartas del pensador ilustrado. Por otra parte, la edición de sus cartas «humaniza» la recepción de un autor, permite liberarlo de su aura de santo o de semidiós (Kraft 2001:149)<sup>129</sup>. Además, no se debe perder de vista que las cartas de personas cultas y eruditas eran, en muchos casos, un intercambio de resultados y experiencias en la investigación que sirven para compensar la carencia en la época estudiada de compendios, enciclopedias e incluso obras especializadas y monografías. Así, por ejemplo, las cartas de Goethe no son sólo

---

<sup>129</sup> En los autores que nos ocupan el aura de Schiller es más bien de «santo» y la de Goethe de «semidiós».

una no arbitraria autobiografía del autor, sino una fuente histórica de los siglos XVIII y XIX (Kraft 2001:150)<sup>130</sup>. En torno a cuestiones más estrictamente formales, el editor de cartas ha de tener en cuenta que se trata de un texto sin variantes. Es decir, que las equivocaciones, errores y erratas, así como sus correcciones no son variantes de un texto, sino partes componentes del mismo texto indiferenciadas de él (Kraft 2001:153). Asumir la inclusión del error como elemento constitutivo, hace que el editor de cartas esté menos sometido al peligro de la teleología presente en otros géneros. En éstos, la valoración de una versión como definitiva conduce a una orientación forzosamente teleológica de la edición. Evidentemente, aquello que incluye su final ha de estar teleológicamente organizado, pero el fin, no es algo propio del texto, es algo externo a él (Bürger 2000:235)<sup>131</sup>. Y, en cuanto a lo meramente procedimental, se nos recuerda que la carta consta de: lugar y fecha, encabezamiento (con su correspondiente tratamiento), mensaje o contenido, fórmula de despedida y firma. Sin embargo, los elementos absolutamente necesarios e imprescindibles en la edición de cartas son lugar y fecha y mensaje o contenido (Kraft 2001:152-153).

No olvidemos que el documento de estudio que se ha elegido para nuestro trabajo es el epistolario de Schiller y Goethe. Por ello, un lugar idóneo para buscar la respuesta a la cuestión que nos planteamos son las reflexiones de la mayor autoridad en el tema: Norbert Oellers. Como ya se ha mencionado anteriormente, a este estudioso correspondió la edición del volumen 28 de la *Nationalausgabe* (Schiller 1943-2012) de la obra de Schiller, dedicado precisamente a las cartas del escritor redactadas entre julio de 1795 y diciembre de 1796. La publicación de esta edición se produjo en 1969. Muchos años después, en 2009, y con la colaboración de Georg Kurscheidt, vio la luz la Edición Crítica del epistolario de los dos

---

<sup>130</sup> En ese sentido, nos parece una práctica absolutamente prescindible y a suprimir, la tendencia de ciertos museos de ciencia (el de Ciencias naturales de Madrid es un triste ejemplo) a actualizar los que se montaron en otra época conforme al estado del saber en nuestro tiempo. Llevando a cabo esta puesta al día, se produce la destrucción de un documento del estado del saber en la época en que le museo se instituyó.

<sup>131</sup> Bürger nos plantea esta reflexión considerando en especial como *Berlin Alexanderplatz* (1929) de Alfred Döblin y *Perrudja* (1929) de Hans-Henny Jahn han sido consideradas por comentaristas y críticos novelas de epígonos escritas a la luz del *Ulysses* (1922) de Joyce. Ese juicio se hacía intuitivamente y sin documentar. De hecho, Döblin señaló que empezó a tener noticia de Joyce cuando llevaba ya un cuarto de su novela escrita.

clásicos de Weimar (Goethe/Schiller, 2009). Entre un momento y otro Oellers, probablemente con el recuerdo del primero de sus trabajos y en la preparación del segundo, escribe un artículo metodológico en torno a los problemas que lleva consigo la edición de cartas: „Probleme der Briefkommentierung“ (Oellers 1977).

En este artículo el estudioso hace una revisión de las ediciones que ha habido de las ediciones que hasta el momento habían existido del epistolario: desde la del propio Goethe de 1828-29 a la de Emil Staiger en 1966. Oellers hace suyo el exigente y rotundo propósito que según Jürgen Behrens debe infundirse quien pretenda hacer un comentario de una correspondencia: “actualización de lo pasado, reactivación de lo que se ha desvanecido, recuperación de lo perdido”. Propuesta manifestada en una discusión mantenida en un Coloquio de la Deutsche Forschungsgemeinschaft (Behrens 1975: 192).

Sin embargo, tras suscribir esta entusiasta proclamación de Behrens, Oellers nos advierte de que no existe una teoría del comentario (1997:106). Cabría decir aquí que difícilmente puede haber una teoría de una práctica tan eminentemente procedimental.

Por otra parte, y tal vez respirando por la herida, Oellers se hace eco de dos reseñas críticas de su edición de las cartas de Schiller (Schumann, 1971 y Willoughby 1972/73) que le acusan de haber sido excesivamente interpretativo en su trabajo. Sin embargo, Oellers entiende que ese abuso hermenéutico es el peligro en el que se puede caer siempre que se intenta establecer un vínculo entre un texto y lectores que no vivieron en el tiempo en el que ese texto se escribió y publicó. Al hilo de ello, Mathijsen nos hace reflexionar acerca de la labor del editor-comentarista. Si no estamos hablando de textos muy alejados en el tiempo, tender un puente entre autor y lector, exige aclaraciones de conceptos y metáforas más que de palabras de significado inmediato (Mathijsen 2000:253). Y es que, para Oellers, de nuevo de acuerdo con Behrens, es imposible realizar un comentario ideal. Es decir, un comentario con vigencia definitiva (1997:106). Esto es indudable. Si nos referimos a textos algo distanciados en el tiempo de su lector-comentarista, es imposible que éste pueda sustraerse a la mediación que ejercerán entre él y el texto, todos los comentarios intermedios. Hay que asumir, por lo

tanto, que la pretensión de aplicar una metodología estrictamente positivista a los estudios históricos, al mismo tiempo que estricta y rígida, es ilusoria. En tiempos de Ranke, donde se aspiraba a una objetivación y un cientifismo plenos en la investigación histórica, se pretendía contar para determinar lo auténtico de la obra sólo con documentos contemporáneos a ella. Ranke le confiere a ese respeto a cada época en particular un fundamento teológico: „Ich aber behaupte: jede Epoche ist unmittelbar zu Gott und ihr Wert beruht gar nicht auf dem, was aus ihr hervorgeht, sondern in ihrer Existenz selbst, in ihrem eignen Selbst“ (Ranke 1940: 141).

Al hilo de esa rotundidad, cabe preguntarse con Krieger, si esa pulsión ordenadora de Ranke, y en general de toda historia con marcado acento objetivista, no obedece a un deseo de ordenación de la propia existencia, una especie de *amor vacui* curativo para propiciar un equilibrio del sujeto. Así, “he [Ranke] could preach the saving medium of history in the realm of knowledge because it had in fact saved him and enabled him to live with the centrifugal tendencies of his own soul” (Krieger 1977:35).

En todo caso y desde la perspectiva de la investigación dominada por la metodología rankiana, la cuestión de la recepción y la influencia de las obras era considerada algo ocioso para su comprensión. Sin embargo, hay que tener en cuenta que la radicalidad de Ranke implica un corte radical entre el pasado (*wie sie eigentlich gewesen ist*) y el presente todavía vivo (*was aus ihr hervorging*) de una época. Desde esta posición teórica, lo primero es lo único importante y está sancionado (de un modo llamativamente esencialista) por Dios, lo segundo sería poco más o menos que una excrecencia.

Sin embargo, se ha de ser conscientes de que por ejemplo de *Werther* nos separan más de doscientos años, y que entre la obra y nosotros hay muchas lecturas e interpretaciones intermedias (Oellers 1977: 113-114). Si el contraejemplo de Oellers es Ranke, su modelo es claramente Hans Robert Jauss, quien acentúa el papel que desempeña cada generación de lectores en la estética de un texto. Cada generación ejerce efectos en un texto de tal manera que no puede hablarse nunca de un texto igual a sí mismo a lo largo de la totalidad del

decurso temporal. La noción de que el ser histórico de la obra de arte no sólo se basa en su función representativa o expresiva, sino también en su repercusión, tiene como consecuencia que la secuencia de las obras no sólo depende del sujeto productor sino también del sujeto consumidor. Dicho de otro modo, algo se debe poner primordialmente de relieve: die „Interaktion von Autor und Publikum“ (Jauß 1970: 163-164).

La solución que propone Oellers para acercarse a un buen comentario sería un trabajo interdisciplinar entre expertos en los diversos aspectos que confluyen en el estudio del texto, abogando por una democratización de la ciencia (1977:106-107).

Aunque tal vez una cuestión previa a solventar sería qué es un comentario. Y Oellers señala que habría que diferenciar un mero escolio de lo que sería un comentario específico (un *Einzelkommentar*), a saber, el intento de esclarecer lo que el autor no dijo del todo o no quiso revelar (1977: 112). Es decir, aquí se está proponiendo ir más allá de lo que Cicerón entendía como escolio, a saber, aventurarse a interpretar lo que el autor quiere decir, aquí se pretende aventurarse a exponer lo que el autor no dijo, pero implícitamente pensaba. Esta distinción es especialmente pertinente en la investigación que utiliza material epistolar. Pues es normal que entre dos correspondientes que se conocen basten alusiones para entenderse. Alusiones que no son suficientes para que un estudioso comprenda el sentido del mensaje siglos después.

Por otra parte, y en lo que toca al epistolario de Schiller y Goethe, recordemos que el primer editor de ella fue el propio Goethe y en su intento por hacernos llegar lo enriquecedor que resultó mutuamente el intercambio con su amigo y colega, eliminó unas pocas cartas, acortó otras y cambió nombres o los omitió para que nadie se sintiera ofendido (Oellers 1997: 107). O, dicho de otra manera, dejó terreno y material para el comentario. Es decir, con su actitud, ya de inicio interpretativa y selectiva, Goethe planteó a los comentaristas el reto de ver cuáles eran esas eliminaciones y esos recortes de cartas, así como el de valorar la pertinencia de ellos. Igualmente, con su discreción abrió el camino para investigar quiénes eran esas identidades modificadas y ocultadas, y también para

intentar detectar el porqué de esas omisiones y veladuras. Es como si desde el primer momento, el de su publicación, un texto estuviera reclamando la consecución de su edición crítica<sup>132</sup>.

¿A quién hay que aclararle estos aspectos oscuros?, se pregunta Oellers. Al usuario. ¿Quién está interesado en ello como para convertirse en usuario? El que ama la literatura no, porque acepta la oscuridad, incluso la considera un elemento propio de ella. El bachiller tampoco, pues puede hacer trabajos de buen nivel, sin necesidad de utilizar los comentarios<sup>133</sup> (Oellers 1977:112-113).

Respecto la oscuridad, es oportuno detenernos en esta reflexión de Fuhrmann.

La oscuridad de los textos es primaria o secundaria. En el primero de los casos, el autor ha dejado al público originario (...) dificultades en su camino. En el otro caso al principio su obra era comprensible sin mucha reflexión ni búsqueda, pues sólo contenía palabras y asuntos, a los que el público contemporáneo podía rápidamente asociarles una idea clara y suficiente, sin embargo, más tarde, tras el paso de cierto tiempo se presentaron dificultades (...) porque una parte de las palabras y los asuntos habían dejado de pertenecer al mundo de la vida de los lectores actuales como para ser comprensibles. (Fuhrmann 1985:43).

Fuhrmann pone en el centro de su reflexión uno de los conceptos capitales de la filosofía de Edmund Husserl, *Lebenswelt*. Para el fundador de la fenomenología, la ciencia es una actividad humana, que históricamente y para todo el que la hace presupone partir de un «mundo de la vida», el cual sigue estando presente en el desarrollo de la práctica científica (Husserl 1962: 123).

La oscuridad primaria y la secundaria deben ser abordadas mediante la distinción, propuesta por Zeller, de *Befund* (el dato contrastado y documentado)

---

<sup>132</sup> De alguna manera, en el texto que hemos tomado por base para abordar la cuestión metodológica, Oellers viene a decirnos que ya Goethe estaba introduciendo la dinámica de no contentarse sin más un comentario, entendido como un mero escolio, sino una edición crítica. Con cierto narcisismo, justificable y disculpable, parece que Oellers viniera a decirnos que, en 1829, Goethe da el pistoletazo para el comienzo de un slalom especial que culmina en su edición crítica de 2009.

<sup>133</sup> Aquí Oellers se refiere a los *Einzelkommentare*, no a los escolios, los cuales, sí que serían buenos y aptos para un bachiller, incluso, llegado el caso, para un amante de la literatura.

y *Deutung* (la interpretación). Evidentemente regirnos por el primero es lo deseable. Sin embargo, cuando no contemos con él, o entretanto, la interpretación debe rellenar huecos y cubrir carencias (Zeller 1971: 51).

Retornando a la cuestión de los destinatarios, cabe dar una respuesta definitiva. Los auténticos usuarios son los estudiantes y estudiosos de Teoría de la Literatura<sup>134</sup>. Con todo hay aspectos difícilmente superables por los usuarios, sus déficits en alguno de los aspectos tratados (filosofía, historia, lenguas antiguas), con lo cual estos *Einzelkommentare* bastarían (Oellers 1977: 13).

Otro interesante cuestionamiento que se hace Oellers sería cuál es el aspecto, o si queremos, cuál es la función del lenguaje que debe atender el estudio de una correspondencia. ¿La edición de cartas ha de tener primordialmente en cuenta el carácter comunicativo-apelativo hacia el destinatario? O ¿La edición de cartas ha de tener en cuenta la temática presente en ellas? (Oellers 1977:114). Parecería que un estudio centrado en el primero de los aspectos sería, aparte de poco menos que indiscriminado, susceptible de caer en lo anecdótico. Por el contrario, tener en el horizonte de una lectura de un epistolario como el de Schiller y Goethe el esclarecimiento de las motivaciones de los autores y el influjo de su carteo en la producción de la obra parece un objetivo, si no exclusivo, sí prioritario.

Sin embargo, las cartas en las que meramente hay comunicación nos dicen mucho de la época y de individuo: de usos, de costumbres, de roles, de jerarquías sociales, de valores morales, de niveles educativos. Así, por ejemplo, Schiller cuando escribía a Wilhelm von Humboldt utilizaba muchos extranjerismos que evitaba cuando la carta iba dirigida a sus padres (Oellers 1997:115-116).

### 3. ¿Qué debe y no debe entrar?

Y ¿qué es lo comentable?, ¿hasta dónde deben llegar los comentarios específicos o *Einzelrklärungen*? Como decía Andreas Gryphius, lo que debe

---

<sup>134</sup> En este punto tenemos un interesante asunto terminológico que tal vez podría ser objeto de un artículo sobre pragmática lingüística. En alemán se habla de *Literaturwissenschaft*, que traduciéndolo directamente sería Ciencia de la literatura, mas no, en español se habla de Teoría de la Literatura, ¿por qué?

entrar en un comentario es una cuestión de decisión y voluntad propias, pues “para el entendido lo que se escriba es ocioso, y para el no entendido es poco” (Gryphius 1964:269). Se trata de una pregunta difícil y personal que debe plantearse y contestar el comentarista apelando a lo intuitivo (Oellers 1997:117). En realidad, el comentarista tiene que poner en acción su capacidad empática para visualizar las necesidades, el alcance de los conocimientos previos del usuario, así como sus expectativas.

Algo cuya inclusión es fundamental en los estudios de correspondencias son los índices onomásticos. Estos permiten que la mención en una nota de una persona, se produzca sólo la primera vez, no todas las que aparezca en el texto (Oellers 1977:119)

Y ya pormenorizando «recetas» para intentar objetivar cuándo y hasta cuándo hay que comentar, Oellers propone comentar:

1. Cuando no valga con el índice onomástico para aclarar cuál es la relación de la persona mencionada con el escritor de las cartas o con sus interlocutores epistolares.

2. Los acontecimientos históricos, en el caso de Schiller, evidentemente no hace falta comentar por extenso la Revolución Francesa, pero sí la paz de Luneville o las intrigas de Babeuf.

3. Aclaraciones lingüísticas sobre todo de los cambios diastráticos y diatópicos de uso, cuando estas sean necesarias para la comprensión.

4. Alusiones que remiten a referencias literarias, conocidas por escritor y receptor, casi guiños entre ellos, pero arcanas para quien no las conoce.

5. Relación de cartas con otros escritos especialmente los literarios. No sólo las cartas ayudan a comprender los escritos, sino los escritos también las cartas (Oellers 1977: 120). Aquí hablaríamos, no de una correspondencia biunívoca, pero sí de una bilateral.

Respecto al punto cuarto, el de los elementos propios del idiolecto de un autor, Schmidt había señalado en su artículo de 1975 que no se debe caer en la definición tautológica, y en la recolección de menciones del término, sino que corresponde al comentarista explicar debidamente ese término, concediéndole el

espacio que precise (Schmidt 1975: 86). Si bien, aplicando este principio a nuestro objeto de trabajo, el epistolario Schiller-Goethe, habría que hacer la salvedad de que las cartas suelen contener mensajes referenciales más que metafóricos e idiosincrásicos. Aunque bien pueda ocurrir que dos interlocutores con una amistad tan estrecha como los clásicos de Weimar manejaran muchos términos en los que sólo ellos “estaban en el secreto”. No en balde, como señala Kimura, tenemos ante nosotros unos escritos que transformaron el rígido clasicismo de las reglas en un poderoso y sólido clasicismo basado en principios teórico-filosóficos sobre la realidad natural y la humana (Kimura 1965: 18).

Y en cuanto al punto cinco, el de la intertextualidad de una obra con otras, declarando su acuerdo con Oellers, Schmidt hace ver que es un aspecto no sólo relativo al texto, sino también al propio autor. Hay autores más o menos librescos, y hay autores cuyas bibliotecas, como la de Goethe, nos pueden decir mucho de su obra, y otros en los que los libros con los que contaban eran tan escasos que apenas pueden aclararnos el entreverado textual de sus escritos, como es el caso de Schiller (Schmidt 1975:85).

Por otra parte, y sobre otro tipo de inclusiones no mencionadas por Oellers, Schmidt señala que también tiene sentido atender a las más que posibles carencias que el lector pueda tener de referencias mitológicas y de la cultura clásica antigua. Esas carencias también pueden presumirse en el ámbito de la Historia y pueden convertir en términos vacíos nombres como Salamina, Cannas y Canossa<sup>135</sup>. Y también en la Filosofía, sustituida como marco de referencia de un tiempo a esta parte de un modo indeseable por la Sociología. Conceptos filosóficos como el uso de «trascendental», así como «juicio», «bello», «sublime» son muy importantes en un autor tan buen lector de Kant, y de sus tres críticas

---

<sup>135</sup> El ejemplo que pone Schmidt, es especialmente válido para el asunto que estamos tratando. Si Salamina y Cannas, son términos totalmente al alcance para la persona culta en nuestro ámbito cultural hispanohablante, no lo es Canossa. Lugar donde se produjo la Humillación de Canossa. En enero de 1077, el Emperador Enrique IV del Sacro Imperio Germánico hubo de viajar a esta ciudad italiana para solicitar al Papa Gregorio VII que levantara su excomunión, además hubo de someterse a una humillación y penitencia para obtenerla. En Alemania Canossa sí que es un término histórico reconocible entre el público culto, sobre todo a raíz de la Reforma, en la que la autoridad papal se pone en entredicho. Por otra parte, Richard Wagner estableció el paralelismo de la peregrinación de Tannhäuser a Roma para obtener el perdón del Papa con la histórica de Enrique IV a Canossa.

como fuera Schiller. De todos modos, aquí Schmidt hace una salvedad y señala que abundar en la explicación de estas referencias es algo propio de la edición-comentario, no de la edición crítica, que presupone un lector de un nivel elevado (Schmidt 1975: 83-84).

Y, para acabar Oellers establece una regla de oro: primero es el dato y a partir de él su interpretación. Partir de una interpretación previa, basada en una consideración general, que no atiende al texto concreto, adoptada sin contrastación, hace que el editor se exponga al peligro de dejarse llevar en su comentario por corrientes interpretativas dominantes generadoras de tópicos. En este sentido, vale el ejemplo de cómo interpretó Hans Mayer unas alusiones epistolares de Schiller a Christiane Vulpius, la mujer de Goethe. Vistas como un desprecio a su humilde extracción y una reprobación moral a su condición de amancebada. Sin embargo, la mencionada alusión era benévola y pertenecía a una época en la que Schiller había cambiado su inicial valoración negativa de Christiane (Oellers 1977:120).

Sin embargo, también se ha de tener en cuenta que los elementos textológicos para la objetivación de algún elemento textual pueden faltar. Entonces el editor forzosamente ha de interpretar, eso sí, siempre señalando que sus decisiones hermenéuticas son personales e hipotéticas (Schmidt 1985:531).

En todo caso no olvidemos que lo que se pretende hacer con el epistolario Schiller-Goethe es una edición-comentario, porque es lo más cabal y probablemente lo único viable. El núcleo de un comentario son las explicaciones: las glosas y los escolios. Estas pueden ir en nota a pie de página o ser separadas del texto como por ejemplo hace la *Hamburger Ausgabe* (Goethe 1966)<sup>136</sup> de la obra de Goethe. En la que, tras el texto, pautado, en cada uno de los volúmenes, hay una parte exclusivamente dedicada al comentario, donde se tratan la estructura, la temática de la trama y de los motivos simbólicos, así como los personajes. Es muy importante este aspecto del comentario, pues sin duda es mucho más interesante ofrecer una exposición notablemente extensa de lo que supone un tema, un motivo o un personaje que esperar a que aparezca y reaparezca en notas

---

<sup>136</sup> Aquí utilizamos la reimpresión de 1988.

a pie de página (Schmidt 1975: 81). No debe olvidarse que el comentarista también es intérprete, por ello no debe crear la apariencia de una imposible neutralidad. Su actitud ha de ser la de presentar sus tesis interpretativas expresamente, junto a aquellas que difieran de la suya. Honestamente debe expresar cuál es su posición, sin por ello pretender que tiene que ser la definitiva. Hay que dejar al lector libertad para crear su postura teniendo en cuenta las que hasta ahora ha habido y la edición le presenta (Schmidt 1975: 82).

En términos menos específicos y puntuales, pero atendiendo a una generalidad también necesaria y precisa, Frühwald expone cuál debe ser el contenido de una Edición-comentario o *Studienausgabe*: la crítica del texto, la crítica de las fuentes, el análisis del texto y la recepción de la obra (Frühwald 1975: 23).

En cuanto a la crítica del texto, señala que el editor no ha de ocultar las dificultades que un texto ofrece, sino que ha de hacer luz sobre ellas y que, llegado el caso, tiene que ofrecer las versiones alternativas que puede haber sobre una palabra, un sintagma, una expresión, una frase o incluso un fragmento del texto (Frühwald 1975: 24).

La crítica de las fuentes es un apartado normalmente incluido en el capítulo de la edición dedicado a la formación o el devenir de la obra antes de llegar a su publicación (Frühwald 1975: 25). Este asunto lo tratamos antes cuando nos referíamos a la importancia o la irrelevancia de la «biblioteca» de un autor. Hay autores más o menos librescos. Y en la intensidad de este rasgo consistirá la mayor o menor atención a la crítica de las fuentes.

El análisis del texto es uno de esos momentos problemáticos en los que el editor puede ser considerado interpretativo y acientífico. Hay sin embargo quien reacciona ante ello, considerando que toda edición es interpretación (Windfuhr 1957: 440). De nuevo aquí nos encontramos con una cuestión de grado. En la medida en la que una interpretación esté dotada de la adecuada información y fundada en la debida documentación (y, llegado el caso, deje espacio a otras alternativas), será una interpretación científica (Frühwald 1975: 27).

Y finalmente la recepción del texto debe distinguir entre aquellos aspectos que han sido esenciales en la acogida de la obra, y aquellos sólo accesorios (Frühwald 1975: 27).

#### **4. La edición crítica de Oellers (y Kurscheidt).**

En 2009 se culmina, con su publicación, este encomiable trabajo editorial. El resultado fue dos volúmenes: uno dedicado al texto y otro al comentario.

Sin preámbulos, Oellers comienza ofreciéndonos las 1013 cartas del epistolario. Éstas se presentan con el cardinal correspondiente, la fecha de redacción, las habituales fórmulas de despedida y la firma de los autores (en ocasiones, el apellido entero, otras veces, con una abreviatura de éste).

Tras el cuerpo textual, y todavía en el primer volumen, hay un apartado aclaratorio en torno a cómo se ha procedido para la fijación del texto, es decir, la organización, disposición y distribución de éste. Lo que en alemán se designa mediante el término *Textgestaltung*.

Allí se señala que se ha hecho una transcripción «diplomática». Es decir, que se ha intentado reproducir la escritura de los autores tal y como ésta se llevó a cabo. De este modo, en la edición se evitó hacer correcciones de ortografía, puntuación, sintaxis y gramática. Así, por ejemplo, a veces „denn” aparece con una sola „n” o „kommen” con una sola „m”. También se hace ver que el amanuense de Goethe omite muchas veces las diéresis. Igualmente, hay momentos en los que se percibe que los errores, de nuevo en las cartas de Goethe, se deben a una comprensión auditiva defectuosa del dictado. Todos estos errores y omisiones son señalados en el pie de página (Goethe/Schiller 2009(1):1149).

En ocasiones hay una utilización idiosincrásica de la mayúscula inicial de ciertas palabras. En ese caso, en nota a pie de página, se reproduce, en negrita, la escritura peculiar junto a la ortodoxa en itálica. Veamos un ejemplo en la carta 871, de Goethe a Schiller y correspondiente al 5 de julio de 1802: „...da ich Weiß anstatt Schwarz setzen muß”. En consecuencia, en el pie de página aparecen: „wWeiß” y „sSchwarz” (Goethe/Schiller 2009 (1):1047).

Hay cambios de tipografía en las palabras escritas con letras latinas. A veces Schiller aplicaba ese cambio de letra para la mención de títulos, personas y topónimos.

Los cambios de página del manuscrito son indicados mediante una barra inclinada.

Las abreviaturas cuando su forma obedece a la idiosincrasia e idiolecto de los autores (en Goethe son habituales en las fechas y en los tratamientos personales), son señaladas de la siguiente manera: „d<en> 15 September” o „H<err>” (Goethe/Schiller 2009(1):1150).

Cuando, sobre la versión inicial del texto de una carta, hay una corrección de Goethe, ésta se indica en nota al pie, mediante el símbolo (G). Además de esta indicación, Oellers nos hace una relación de las abreviaturas que emplea para referirse a los tipos de añadidos al texto (en la línea de escritura, sobre o bajo ella) o los tipos de tachadura (inmediata, en el proceso de escritura, o impresa y propia de la primera edición) (Goethe/Schiller 2009(1): 1151-1152).

El primer volumen se cierra con un índice de las cartas, en el que figuran remitente, receptor, fecha de redacción y página donde se encuentra.

El volumen segundo comienza con el apartado “Transmisión y datación”. Previamente a proceder, se hacen unas indicaciones previas de cómo está organizado ese extenso apartado (de unas 180 páginas). Se señala que sólo se indican los lugares de conservación de las cartas cuando estas no se encuentran en el Goethe- und Schiller-Archiv de Weimar.

Las cartas de Schiller fueron escritas todas de su puño y letra, sin embargo, en las de Goethe, hay que diferenciar sus manuscritos de los dictados, de ahí que se distingan unos y otros mediante la abreviatura „egh” y la indicación „Schreiberhand” (Goethe/Schiller 2009 (2):7).

Tras una relación de las equivalencias de la moneda en la época de Schiller y Goethe (*Caroline*, lises de oro, ducados, *Laubthaler*, táleros imperiales, florines, centavos y peniques) y de las diferentes abreviaturas, Oellers hace presenta una “Historia del epistolario entre Schiller y Goethe” que nos ofrece el estado de la cuestión hasta la aparición de la edición crítica (Goethe/Schiller 2009(2):186-194).

El índice de palabras de raíz no germánica y el de expresiones en lenguas extranjeras preceden a las referencias de autores de textos y colaboradores de las revistas dirigidas por Schiller (*Die Horen* y *Musenalmanach*<sup>137</sup>) y Goethe (*Propyläen*).

Posteriormente Oellers nos ofrece una relación de datos correspondientes a la vida de los dos escritores en el periodo 1794-1805, para la mejor comprensión del epistolario (Goethe/Schiller 2009(2):306-358). Apartado aclaratorio que se complementa a la perfección con el de las referencias indirectas a obras y personas, el cual corre a cargo de Georg Kurscheidt (Goethe/Schiller 2009(2):359-508). También este estudioso es el responsable de los índices onomásticos y de obras del final del segundo volumen.

## 5. Conclusión: ¿Cómo proceder?

Atender a esta cuestión obedece a una demanda eminentemente pragmática y procedimental, sin embargo, a ella subyace la certeza de que la comprensión metodológica de la práctica filológica impele a un cuestionamiento filosófico de la Filología. Según Ingarden, contestar a lo que es una obra literaria, es análogo a lo que para San Agustín representaba contestar a ¿qué es el tiempo? La obra literaria es una atmósfera que parece conocemos. Sin embargo, si alguien demanda una cabal respuesta acerca de lo que es, no la sabemos dar (Ingarden 1965:1). Además, el cuestionamiento no atañe sólo a la Filología, sino al sujeto implicado en ella, el cual no opera con ella, como si pudiera elegir varios caminos de acción, sino que le “va algo” en operar con ella (Gadamer 1972:449).

En la comprensión y la interpretación, en este caso de un epistolario constituido en obra literaria, está presente el círculo hermenéutico, por lo cual, en el acto de comprender, no tanto «hacemos», como «nos hacemos haciendo».

Este hacerse haciendo está muy presente en nuestros dos autores. De ahí que, ante un epistolario, tanto para el editor como para el lector, es un reto el

---

<sup>137</sup> Hay varios autores que editan su propio *Musenalmanach*, Schiller fue uno de ellos. El primero conocido en Alemania fue el de Johann Cristian Diederich, publicado desde 1770. Este tipo de publicación sigue el modelo establecido por el *Almanache des Muses*, editado por Claude-Sixte Sautreau de Marsy desde 1765 en París.

ejercicio perceptivo de la diferencia, la confluencia y, llegado el caso, la transitoria identidad entre los sujetos empíricos y los sujetos literarios o poéticos Goethe y Schiller (Ingarden 1977: 299). Tanto Schiller como Goethe buscan con sus textos epistolares un sentido, y hallar el sentido, como señala Wolfgang Iser, es una cuestión de descubrimiento. “Si la constitución del sentido adopta la negación de su punto de partida (social)..., el sentido se convierte en una cuestión de descubrimiento” (Iser 1972:8).

Klaus Kanzog señala que una edición puede ser de «lectura» si pone el acento en su receptor inmediato, de «archivo» si hace hincapié en los datos irrefutables y de «estudio» si se centra en las posibilidades especulativas (Kanzog 1970: 209). Kraft introduce un pequeño matiz en esta tipología, llamando a la edición de comentario edición de lectura crítico-textual (*Textkritische Leseausgabe*) (Kraft 1973: 93). Por todo lo que hemos venido diciendo en este escrito, la programada edición del epistolario Schiller-Goethe ha de ser una edición de estudio o comentario. Ahora bien, no se puede en ningún caso, desaprovechar el excelente trabajo que realizó Oellers para la edición crítica. Tampoco se debe olvidar que, en nuestro ámbito cultural, la recepción de Schiller y de Goethe no está precisamente muy avanzada. Por ello en algunos momentos, habrá que tomar la actitud de un editor de lectura aun a riesgo de ser tachado de paternalista o de excesivamente condescendiente.

En definitiva, en cuanto al material de referencia, consideramos absolutamente inexcusable la fijación del texto que hace Oellers, en lo tocante al número de cartas. Se traducirán las cartas tanto en su número como en el volumen de lo escrito en cada una de ellas, en lo posible, según los criterios y las decisiones aplicadas en la edición crítica (Goethe/ Schiller: 2009). Eso sí, no perdiendo de vista, que habrá que prescindir de múltiples aspectos tratados por esta edición crítica (transmisión y datación, valor de las monedas, palabras de raíz no alemana, etc.). Por su parte, otros sólo podrán ser utilizados funcionalmente en las notas a pie de página de la edición. Este es el caso de los “Datos de la vida de Goethe y Schiller entre 1794 y 1805 para la mejor comprensión del epistolario” y las “Aclaraciones de las menciones indirectas a personas y sus obras”.

También valoramos muy positivamente dos comentarios que por estar distanciados en el tiempo nos ofrecen un friso completo de posibilidades de acceso al texto. Por un lado, el decimonónico, algo ingenuo, pero extenso y penetrante trabajo de Düntzer (1859) y la monumental, detallada y minuciosa labor de Beetz para la *Münchener Ausgabe* (Schiller/Goethe 2000). En ambos casos se distingue un alto grado de empatía, o de voluntad empática con el autor (en este caso con los autores) que es un elemento de legitimación de la labor del comentarista (Helbling 2005:147).

De este modo queda atendido ese dúplice principio en el arte de la edición. En palabras de Beißner, aunar la acribia histórica y el fino sentimiento literario (Beißner 1958:12). No hay, o no deber haber, edición histórico-crítica que no comente, y no hay, o no debe haber, edición-comentario que no documente, o al menos se documente.

### 3 Schiller como escritor dramático

Schiller fue enormemente versátil como creador. Escribió historia, filosofía y poesía. Sin embargo, su aspiración central fue la escritura dramática. Pensaba que esta era la más difícil de todas.

La historia le resultaba sencilla y agradable. Pues era más llevadero escribir sobre algo que escribir algo. A tal efecto, él encontraba libros que le permitían tener la mitad del camino recorrido.

En la filosofía contaba con una tradición con la que podía dialogar y, sobre todo, con su lectura sistemática de Kant.

En la poesía lírica, encontraba un aliado: la efimeridad. Esta le permitía ser intenso y, llegado el caso, experimental.

En los textos dramáticos se reunían dos dificultades: la ausencia de apoyos y la necesidad de un desarrollo mínima y razonablemente dilatado. Schiller era tan exigente al respecto que, tras unas primeras obras un tanto titubantes: *Los bandidos*, *Fiesko* y *Louise Millerin*, y una en la que ya se apoyó en fuentes históricas, *Don Carlos*, dejó pasar mucho tiempo hasta que se sintió en condiciones de retomar el drama, con la Trilogía *Wallenstein*, no sin antes haber dedicado mucho tiempo a la lectura de historia y de filosofía y la elaboración de estudios en ambas disciplinas.

En sus últimos años, Schiller no solo quiso ser autor de teatro, sino también escenógrafo. En este empeño estuvo presente cierta voluntad de desquite y de superación de una época, la de Mannheim, en la que no se le hacía caso en sus observaciones relativas a la representación de sus obras. En contraste con este periodo, en Weimar no solo se le consideraba la mayor autoridad para la representación de sus propias obras, sino también de las ajenas.

En este capítulo hemos incluido tres textos. En el primero, "Retornar a la tragedia", hacemos acopio de las principales incursiones de Schiller en este género, no sin antes abordar por qué le interesaba tanto restaurarlo. Comenzamos preguntándonos si la pérdida de espacio que ha experimentado la tragedia, de un tiempo a esta parte, implica que lo que importa ha dejado de importar. Es decir, ¿si, en el mundo administrado, se nos ha hecho invisible la

carencia, el exceso y la responsabilidad? De la mano de estas preguntas va una tercera: ¿tiene sentido todavía representar a un autor de tragedias como Schiller? Para él, el teatro era una institución formativa, y la tragedia asumía la definición aristotélica. A saber, la imitación completa de una serie relacionada de acontecimientos, que muestra al ser humano en una situación de sufrimiento y tiene la capacidad de despertar nuestra compasión. Por otra parte, Schiller añade a esta definición del género, una del personaje central de este. El héroe trágico, siguiendo a Kant, es una persona moral no dominado por la naturaleza, sino dominador de ella.

Hecho este primer acercamiento, el artículo comienza una revisión de las distintas tragedias schillerianas. La obra *Los bandidos* (1781)<sup>138</sup> incita a una rebelión contra el orden estamental y sus valedores: la nobleza y la Iglesia. En este drama comienza a despuntar la gran capacidad de Schiller para mostrarnos las contradicciones de los personajes y las consecuencias paradójicas de sus acciones. Franz Moor es un defensor del orden establecido, pero con su ambición hace estallar ese orden. La figura de Karl Moor es casi la de un revolucionario, pero muestra en el desenlace del drama su incapacidad para cambiar el mundo.

Con *Fiesko* (1783) queda de manifiesto como las mejores intenciones políticas de justicia e igualdad pueden ser comprometidas por el ansia de poder.

*Louise Millerin* o *Intriga y amor* (1784) denuncia la podredumbre a la que condena la vida el orden estamental. La cerrazón burguesa del padre de Louise y las intrigas cortesanas del padre de Ferdinand arruinan el amor de dos jóvenes que al final se revela impotente para cambiar un orden corrompido.

Con *Don Karlos* (1787), Schiller nos cuestiona si un ideal de liberación colectiva justifica la manipulación de las relaciones personales. Al hilo de *Briefe über Don Karlos* (1788), la respuesta schilleriana es inequívoca: sí. Karlos es un sentimental reblandecido por la corte y Posa es un héroe. De nuevo, Schiller, con la descripción del mundo de Felipe II y sus adláteres, presenta el emponzoñamiento al que lleva un sistema político atosigante como el nacionalcatolicismo inquisitorial español.

---

<sup>138</sup> Este es el año de la publicación del texto, el de su estreno teatral fue el siguiente: 1782.

En la trilogía *Wallenstein* (1799) tiene lugar la mayor influencia de Goethe en Schiller. La introducción de la octava escena de *Wallensteins Lager*, en la que un capuchino afea la conducta laxa e inmoral de los mercenarios, fue recomendada por Goethe y apoyada en la lectura de un volumen que este le prestó a Schiller y recogía un sermón del agustino Abraham a Sancta Clara admonitorio contra soldados que defendían Viena. Por otra parte, la trilogía es donde de un modo más evidente se produce el tránsito del drama de acción al drama de caracteres. Mientras que en *Don Karlos* lo relevante es lo que se produce en el Palacio de Aranjuez, en *Wallenstein* lo decisivo es lo que pasa por la mente del general.

*Maria Stuart* (1800), siguiendo otra vez el «modelo-Antígona», pero, en este caso, bajo una modalidad innovadora, representa la oposición entre la fuerza convencional del Estado y la fuerza erótica de la naturaleza. La primera está representada por Elisabeth I, que ha de ordenar la ejecución de Maria a fin de evitar el riesgo que entrañaría para la dinastía Tudor. La segunda por Maria, atractiva exclusivamente por ser mujer. En otro de los momentos magistrales de Schiller, Maria acepta su muerte por un crimen que cometió en el pasado (el asesinato de su primer marido), a pesar de ser ejecutada, a cargo de la razón de Estado, por una conspiración de la que es inocente.

*Die Jungfrau von Orleans* (1801) supone un retorno a la idealización de Juana de Arco, tras la presentación irónica de su figura por Voltaire en *La Pucelle D'Orleans* (1752). Schiller, traumatizado por el desarrollo de la Revolución Francesa, quería que retornara el mito. Según él, si la belleza había desaparecido del mundo, el poeta había de volver al reino del corazón. Es significativo que su Juana no muera en la hoguera, sino que, aun siendo apresada por los ingleses, escape transfigurada y libre un último combate contra sus enemigos donde pierde su vida.

En *Die Braut von Messina* (1803) el motivo de los hermanos rivales y la introducción del coro nos acerca, como ningún otro drama de Schiller, a la tragedia ática.

*Wilhelm Tell* (1804) supone una reflexión sobre la resistencia a la tiranía que saca la saludable conclusión de que debe haber un tránsito fluido entre la salvaguarda de los derechos individuales y los colectivos.

En definitiva, el artículo viene a mostrar como en la obra dramática de Schiller lo humano y lo trágico se identifican, pues ambos convergen en lo conflictivo. Por otra parte, lo político es omnipresente en toda la obra dramática, pues la lucha por el poder es, según el autor, el principal catalizador de nuestras emociones.

En el segundo texto, “El giro trágico de *Don Karlos* a *Wallenstein*”, afrontamos la comparación entre la última obra del joven Schiller y la primera del Schiller maduro. En sus obras iniciales hay una presencia mayor de los obstáculos externos como piedra de toque trágica. Sin embargo, a partir de *Wallenstein*, sin duda por influencia de Goethe, lo caracterológico va empezando a desempeñar un papel central. Entre la finalización de la escritura de *Don Carlos* (1787) y la de la Trilogía *Wallenstein* (1799) se desarrolla una etapa crucial tanto para el pensamiento como para la escritura de Schiller. En esta el autor abandonó temporalmente los dramas, encaró la lectura de las tres críticas de Kant y desarrolló provechosa relación cooperativa y de camaradería con Goethe. Entonces el desenvolvimiento de la Revolución Francesa produjo un impacto traumático en el autor, que lo llevó a rechazar la rebelión política como medio de eliminación del despotismo y a crear, como alternativa, su propia teoría de educación estética.

Aunque *Don Karlos* es la última obra del primer periodo de escritura dramática de Schiller contiene una novedad. Los protagonistas de los primeros dramas trágicos de Schiller mantienen, con mayor energía y fijeza su creencia en el ideal<sup>139</sup>. De ahí que el escritor haya de oponerles uno o varios villanos (Franz Moor y Spiegelberg, Gianettino, Wurm etc.). Sin embargo, en los dramas de madurez hay una lucha de fuerzas contrapuestas en el interior de los protagonistas. Todas esas figuras (*Wallenstein*, *Maria Stuart*, *Wilhelm Tell*)

---

<sup>139</sup> Karl Moor en la superación del despotismo, Verrina en la virtud republicana, Ferdinand y Louise en el amor.

llevaran la bondad y la vileza dentro. El Marqués de Posa, tan democrático y ecuménico como manipulador, está el primer personaje schilleriano caracterizado por esta ambigüedad.

La «hybris», o la desmesura en las expectativas de Wallenstein no consistieron en su exceso de ambición, sino en creerse libre del paso del tiempo. Llegó a pensar que el tiempo lo iba a esperar. Así, se mantuvo mucho tiempo irresoluta su decisión de unirse a los suecos contra el Emperador. Por ello, cuando al final se decantó por las armas escandinavas, para así lograr la paz, fue demasiado tarde y sus hombres lo asesinaron.

En definitiva, en Posa y en Wallenstein observamos cómo el conflicto interior, incluso la lucha contradictoria, pasan a ocupar un lugar central en la escritura dramática de Schiller.

En el tercer artículo incluido en este capítulo, “La ausencia en Schiller: el *deus absconditus* y el ejecutor”, nos referimos al que consideramos recurso más afortunado de la escritura dramática del autor: propiamente, la ausencia. Comenzamos preguntándonos cuál puede ser la relación entre los dramas de Schiller y los pensamientos desarrollados, en sus ensayos filosóficos, y, en sus estudios históricos. No negaremos la complejidad de esta cuestión. En todo caso, sirviéndonos de una solución rápida y sencilla, podríamos afirmar que los textos filosóficos presentan los ideales de Schiller y los históricos contribuyen a desarrollar el conocimiento psicológico de las motivaciones humanas. El conflicto entre ideal y realidad se manifiesta, privilegiadamente, en la ausencia. En *Wallenstein* y en *Wilhelm Tell*, las figuras centrales se hallan fuera de la acción durante una significativa parte de la trama. La ausencia de Wallenstein es la de un *deus absconditus* que se revela fallido, al ser puesta en evidencia su humanidad en el tercer drama de la trilogía: *La muerte de Wallenstein*. Por su parte, la ausencia de Tell se explica por la espera de sus compatriotas de un ejecutor que los exima de cualquier culpabilidad e implicación en actos sangrientos.

En *El campamento de Wallenstein*, el gran ausente, el general, es el más presente. De tal modo que, a través de las conversaciones y situaciones de las tropas acantonadas en su campamento, no solo apreciamos lo mucho que lo

valoran, sino que también intuimos su trágico final. Por su parte la ausencia del balletero en los dos primeros actos de *Wilhelm Tell* es la de la confianza del pueblo suizo en la llegada de un ejecutor que deje libres de culpa y plenas de pureza las intenciones de liberación de la tiranía Habsburgo.

### 3.1 Retornar a la tragedia: Schiller.

#### Resumen

El artículo se pregunta si la tragedia puede seguir teniendo vigencia en un mundo que parece indiferente a ella. A esta cuestión se intenta contestar haciendo una revisión de los dramas de Friedrich Schiller. Después de este repaso que va de *Los bandidos* a *Guillermo Tell*, queda clara la propuesta de Schiller. La tragedia, por ser necesariamente política, es humana, indispensablemente humana.

**Palabras clave:** Schiller, política, tragedia, trágico, humanidad

#### Abstract

The article asks if the tragedy can continue to be valid in a world that seems indifferent to it. An attempt is made to answer this question by reviewing Friedrich Schiller's dramas. After this review that goes from *Die Räuber* to *Wilhelm Tell*, Schiller's proposal is clear. The tragedy, being necessarily political, is human, indispensable human.

**Keywords:** Schiller, politics, tragedy, tragic, humanity

#### 1. ¿Todavía la tragedia?

Retornar a la tragedia es recuperarnos como seres humanos. Es ponderar aquello que tiene importancia y debe seguir teniéndola. ¿Hemos llegado a un punto tal en el que lo que importa ha dejado definitivamente de importar?

¿Está en realidad el mundo tan burocratizado (hoy podríamos decir tan membranizado) que hace invisible "la culpa, la carencia, la medida, el exceso, la responsabilidad", todo lo que ha de ser percibido para que haya tragedia (Dürrenmatt 1980: 62)?

Y estas preguntas también podemos formularnoslas en clave schilleriana.

"Ante la creciente trivialización de la sociedad, uno se pregunta (...) si todavía se puede representar a Schiller, si todavía hay alguien que lo entiende, independientemente de la trama, que sin duda aún puede comprenderse" (Breth 2005: 33).

El autor creía en el poder instructivo del teatro. Para él, "la escena puede fomentar la formación de los seres humanos y del pueblo" (Schiller 1962a: 88). Y

en esa institución formativa estaba llamada a desempeñar un papel central la tragedia. Siguiendo casi literalmente a Aristóteles la tragedia era para Schiller “la imitación poética de una serie relacionada de acontecimientos (una acción completa) que muestra al ser humano en una situación de sufrimiento y tiene la intención de provocar nuestra compasión” (Schiller 1962a: 164). Por otra parte, y apoyándose en la influencia kantiana, Schiller señala que el héroe trágico es una persona moral, por eso para él es obligatorio “no dejar que la naturaleza le domine, sino dominarla” (Schiller 1962a: 199).

Sin embargo, en el autor está presente distinción entre la moral abstracta y la efectiva constitución de valores morales. La primera, consistente en imperativos y máximas rígidas, solo contiene un componente negativo y de limitación de la conducta. La segunda quiere apuntar a una emancipación del ser humano<sup>140</sup>.

En torno a 2005, año del bicentenario de la muerte del autor, Güse señalaba que había obras más representadas como *Los bandidos*, *Cábala y amor* (Luisa Millerin), *Don Carlos* e incluso *Maria Stuart*, mientras otras como *La novia de Mesina* y *Wallenstein* están más olvidadas (Güse 2005: 13). Eso puede explicarse por dos motivos. Las tres primeras mencionadas son mucho más teatrales, son más propiamente tragedias. Las otras se escribirían después de la reconsideración sus posturas sobre el género y la constelación de lo trágico de la que se deriva un desplazamiento de los acentos, de las acciones a los caracteres<sup>141</sup>. El segundo motivo, enormemente significativo en la recepción de Schiller es que las tres obras mencionadas en primer lugar hay versión operística de Giuseppe Verdi y de la cuarta una de Gaetano Donizetti.

Gran parte de su actividad intelectual la dedicó Schiller a la historia. En Jena impartió clases de la especialidad y realizó estudios sobre la crisis de los Países Bajos españoles y la Guerra de los Treinta años. Sus dramas tienen un

---

<sup>140</sup> Esa apuesta por la puesta en entredicho tanto de los valores tradicionales como de los supuestos valores críticos que intentan conculcar aquellos, a veces produce cierto estupor en cualificados lectores de Schiller. Es el caso de Hegel, quien señala que al final de *Wallenstein*, todo se ha desvanecido, la muerte ha triunfado, el desenlace no ha dado lugar a una teodicea, (cf. Hegel 1835: 411).

<sup>141</sup> Giro claramente emprendido a partir de la trilogía *Wallenstein*.

fondo histórico<sup>142</sup>, y si bien se esforzó en distinguir ese fondo de la trama dramática cuya configuración corresponde al arte de la escritura teatral, siempre fue consciente del atractivo y la relevancia de la historia para el drama<sup>143</sup>.

Vamos a intentar la constatación de la relevancia de la recuperación del legado schilleriano para nuestro tiempo, haciendo una revisión de sus dramas.

## 2. El «modelo-Antígona»

En *Los bandidos* (1781), el primer drama de Schiller hay elementos muy significativos (Klauss 2005: 34). A saber, una rebelión de la burguesía contra el orden estamental y sus defensores, la nobleza y la Iglesia. Esa rebelión va de la mano de un rechazo del estancamiento agrario y el rígido sistema gremial. Conforme a ello se introduce un personaje que ejerce el liderazgo de ese movimiento, Karl Moor. Un héroe que, al final, ha de aceptar la imposibilidad de alterar el orden del mundo (Klauss 2005:31).

Esta enumeración claramente revela que Schiller en su visión de lo trágico (al menos en su visión inicial) sigue el Modelo-Antígona. Es decir, entender que los conflictos se derivan de las condiciones sociopolíticas objetivas (Salmerón 2017: 128).

Entre los dos hermanos Moor hay una oposición contradictoria e irresoluble. La extrema racionalidad de fines de Franz contrasta con la temeraria autosuficiencia de Karl. Sin embargo, las acciones de uno y el carácter del otro generan y entrañan contradicciones. Franz aparentemente defiende el viejo orden, pero en el fondo lo dinamita por sus ansias de dominio. Karl aparentemente es mucho más rompedor con ese orden, pero no se atreve a quebrarlo, pues renuncia a ser jefe de los bandidos y al final de la obra se entrega a la justicia<sup>144</sup>.

---

<sup>142</sup> Evidente ese fondo en *Fiesko*, *Don Carlos*, *Wallenstein*, *Maria Stuart*, *La doncella de Orleans* y *Wilhelm Tell*, y de un modo más indirecto pero innegable en *Los bandidos*, *Intriga y amor* y *La novia de Messina*.

<sup>143</sup> Esa necesaria distinción y esa relevancia aludía Schiller. Para él, los grandes dramas históricos no eran solo históricos. Podían apoyarse en acontecimientos históricos, pero no envejecían junto a ellos, sino que llevan consigo siempre un mandato para cada nueva generación.

<sup>144</sup> Asesinando para ser prendido, absurdamente, a Amalia.

El dilema sincrético de *Fiesko* (1783) es el de la política. El modo más adecuado de aprovechar las pulsiones transformadoras es enfrentarse al poder establecido, el cual, en cuanto establecido, es imposible que no sea también, de una manera o de otra, corrupto y decadente. Fiesko, trasunto poético del histórico Conde de Lavagna Giovanni Luigi de' Fieschi 1524-1547, lidera la revuelta republicana en Génova. La lucha interna está avivada por los intereses de la política exterior. Los franceses apoyan a Fiesko frente a Andrea Doria, valedor del dominio del Sacro Imperio Romano-germánico en el norte de Italia.

Aprovechando la inestabilidad creciente y el apoyo exterior, Fiesko consigue el triunfo de la causa republicana. Pero, logrado ese objetivo, se le presenta la ambivalencia obediencia-dominio (Immer 2005: 69). En lugar de consolidar el régimen republicano en Génova, se deja seducir por la pulsión cesarista y se proclama Dux. Fiesko quiere convertir así la república en un régimen de poder hereditario y dinástico<sup>145</sup>. Lleno de hybris pretende “llevar con andadores al violento gigante que es la ley” (Schiller 1983: 67). Tan meteórica es su ascensión como rotunda es su caída. Verrina, primero le exige retomar el camino de la república y más tarde, aprovechando una distracción, lo deja ahogarse en el puerto de la laguna de la ciudad.

*Kabale und Liebe (Intriga y amor)*<sup>146</sup> (1784) es la obra de Schiller en la que la trama trágica está más íntimamente asociada a las relaciones objetivas y sociales. El amor imposible de Ferdinand y Louise, la intolerancia de los padres de ambos a la unión de sus hijos y las limitaciones de actuación de Lady Milford se explican desde la conciencia de las diferencias de clase. El título de la obra intenta describir la dicotomía radical entre la cábala (la maquinación de los déspotas por seguir detentando el poder) y el amor de dos jóvenes. Por un lado, está el impulso al abuso y al ejercicio del despotismo del presidente Von Walter y de su secretario

---

<sup>145</sup> Si bien puede establecerse un nítido paralelismo entre Fiesko y Napoleón, es imposible que Schiller lo tuviera a la vista pues escribió su obra en 1783 y su segunda versión (escénica) en 1784, mientras que Bonaparte se nombró cónsul vitalicio en 1802, y emperador en 1804.

<sup>146</sup> Su título originario era *Louise Millerin*, para poner de relieve que se trataba de un drama burgués que seguía la estela de *Miss Sara Sampson* (1755) y *Emilia Galotti* (1772). No en balde, el subtítulo de la obra es „Ein bürgerliches Schauspiel in fünf Aufzügen“. Fue el famoso actor August Wilhelm Iffland quien propuso a Schiller el título definitivo.

Wurm para no perder sus privilegios. Por otro, la relación amorosa entre un noble y una plebeya que es la metáfora de un mundo sin diferencias estamentales, tal y como expresa Ferdinand: „Mein Heimat ist wo mich Louise liebt“ (Schiller 2000: 100)<sup>147</sup>. Sin embargo, la obra también es autocrítica con el tercer estado. Schiller viene a decirnos que la rígida moral familiar que establece radicalmente la virtud (encarnada en la misma burguesía) y el vicio (propio del libertinaje de la nobleza), son el camino para la construcción de un orden social. De esa manera, la moral del músico Miller no está presentada como un arma moral sino como una limitación de la vida propia y la de su hija (Kraft 2000: 397). En definitiva, la colisión de la intriga y amor crea una constelación tan angustiosa, que solo la muerte de los dos protagonistas puede acabar con ella.

Desde la Segunda Guerra Mundial, *Don Carlos* (1787) es la obra de Schiller más representada. En ella hay dos temas dominantes. Por una parte, el dilema de si el ideal de la libertad colectiva, perseguida por el Marqués de Posa, justifica la manipulación de las relaciones personales (la del Infante Don Carlos por el Marqués). Por otra, cómo el poder aniquila sentimientos y personas (cómo el Gran Inquisidor insta a Felipe II a acabar con la vida de Carlos).

Las figuras presentes en *Don Carlos* no son seres perfectos ni están caracterizados por rasgos exclusivamente morales <sup>148</sup>, son sujetos que actúan y con los que el espectador simpatiza porque les permite reflexionar sobre ellos y obtener una nueva visión moral de las cosas (Reck 2005: 94).

La relación de momentos muy escogidos de la trama con motivos cristianos es clara. Como ejemplo valgan estas palabras del Duque de Alba a Felipe II. „Dem menschlichen Geschlechte Menschen opfern, /ist höhere Barmherzigkeit, mein Prinz,/ als auf Gefahr der Menschheit Menschen lieben“

---

<sup>147</sup> “Mi patria está donde Louise me ame”.

<sup>148</sup> Schiller es más realista que idealista en sus dramas y por eso hace que la moralidad de las acciones humanas sea probada en motivos que continuamente se repiten: en la relación paterno-filial (el viejo Moor y sus hijos, el músico Miller y Luisa, Felipe II y Carlos, Octavio y Max Piccolomini, Guillermo Tell y su vástago), la idealización de la mujer (Amalia, Luisa, Elisabeth, Thekla, Juana de Arco, Maria Stuart), la controversia idealismo-realismo (Karl-Franz, Felipe II-Posa, Octavio-Max, Maria-Isabel), etc.

(Schiller 1973: 88)<sup>149</sup>. Con este símil se está equiparando el sacrificio que hace de su Hijo el Dios Padre, con el que se pide haga de Don Carlos el rey Felipe II.

Schiller utiliza la figura de Don Carlos para mostrar hasta dónde puede llegar la hipertrofia de los sentimientos. El juicio al Infante, expuesto en las *Cartas sobre Don Carlos*, es de una dureza extrema:

Mitten in Gewühl so vieler Höflinge einsam, von der Gegenwart gedrückt, labt er sich an süßen Rückerinnerung der Vergangenheit. Bei ihm also dauern diese frühe Eindrücke warm und lebendig fort, und sein Wohlwollen gebildetes Herz, dem ein würdiger Gegenstand mangelt, verzehrt sich in nie befriedigten Träumen. So versinkt er allmählich in einen Zustand müßiger Schwärmerei, untätiger Betrachtung<sup>150</sup> (Schiller 1943: 144).

Por el contrario, el Marqués de Posa es un héroe, porque sus fines van más allá de sus intereses personales. Su alto propósito moral, la liberación de Flandes en nombre de la humanidad y por la felicidad de esta, lo define. Si tenemos en cuenta, la fecha de estreno de Don Carlos 1787, no es difícil colegir que con las demandas de Posa a Felipe II, Schiller tenía in mente la *Declaration of Independence* del 4 de julio de 1776 que Thomas Jefferson había mandado en Carta abierta al rey Jorge III de Inglaterra.

Posa fracasa como ser humano, porque sacrifica a su amigo Carlos para que sus planes se cumplan. Pero eso no menoscaba para Schiller la condición de héroe del Marqués, sino que demuestra que todo impulso humano está condenado al fracaso en el artificioso mundo de la corte (Reck 2005: 96).

A Carlos y a Posa se oponen los antagonistas Felipe II de España y el Gran Inquisidor, que representan al *Ancien régime*. Schiller muestra cómo la Inquisición extiende su radio de acción a los pensamientos y sentimientos más íntimos de la persona. El Gran Inquisidor, por un lado, refuerza la condición de Rey sancionado por la Iglesia de Felipe II, él es „Erde Gott“ (Dios de la Tierra). Ello puede hacerle disponer de las personas conforme a las necesidades de la monarquía católica. „Wozu Menschen? Menschen sind/ für Sie nur Zahlen

---

<sup>149</sup> “Sacrificar por el género humano a seres humanos, / es una misericordia más elevada, mi príncipe/ que amar a seres humanos poniendo en peligro la humanidad” (T.d.A).

<sup>150</sup> “En medio de tantos cortesanos solitarios, deprimidos por el presente, se deleita con dulces recuerdos del pasado. Con él, entonces, estas primeras impresiones continúan cálida y vívidamente, y su corazón benévolo, que carece de un objeto digno, se consume en sueños que nunca han sido satisfechos. Así gradualmente se hunde en un estado de entusiasmo ocioso, de contemplación inactiva”. (T.d.A)

weiter nichts" (Schiller 1974: 638)<sup>151</sup>. Por otra parte, denuncia la debilidad de Felipe II de haberse apoyado en Posa, y conmina al rey a eliminar a su hijo Carlos, incapaz para asumir el trono.

Los héroes de *Don Carlos* tienen esencialmente buenas intenciones y motivaciones íntegras, pero no son seres perfectos como los dioses de la Antigüedad (Reck 2005: 100).

### 3. La interiorización de lo trágico

*Wallenstein* (1799) es la obra de Schiller ubicada a mitad de su producción dramática. Ha sido situada muchas veces junto al *Fausto* de Goethe. Este le recomendó a Schiller que dividiera la trama en una trilogía. También en la época de mayor interacción entre los dos Schiller decidió verter la obra a verso. Entre 1798 y 1799 se estrenan en Weimar las tres obras, y en 1800 Cotha publica por primera vez un volumen que recoge toda la trilogía.

El campamento, héroe colectivo de la primera parte de la Trilogía, remite a un cambio social que se hizo visible con la Revolución Francesa. En el Campamento, el pueblo toma conciencia de ser una nueva fuerza social- sin Dios, sin ley y dotada de poder de transformación. La única orientación de la que se vale este colectivo es Wallenstein y del ascendiente que tiene el General sobre este colectivo se derivan sus aspiraciones al poder.

Su antagonista, Octavio Piccolomini es el defensor del viejo orden en la obra. Como intrigante por sentido del deber, no es actor, es ejecutor. La razón de Estado está para él por encima de la amistad personal.

Thekla y Max encarnan valores opuestos a sus padres: lo bello y lo ideal frente al poder. Así queda de manifiesto en la frase que Thekla pronuncia cuando sabe de la muerte de Max en batalla „Das ist das Los des Schönen auf der Erde“

---

<sup>151</sup> “¿Para qué seres humanos? Los seres humanos son para Usted solo números, nada más” (T.d.A.).

(Schiller 1949: 318)<sup>152</sup> . La obra de Schiller se atuvo a lo histórico, salvo precisamente en las figuras de Max y Tekhla<sup>153</sup>.

Wallenstein, apabullado por los cambios, desorientado y tan solo siguiendo sus ambiciones personales, recurre a la astrología para recuperar la seguridad perdida, pero al final acaba derrotado, no por las fuerzas del destino, sino por un erróneo cálculo humano y político de la situación, en la que sus soldados, la base de su poder, lo abandonan.

*Wallenstein* es el punto de inflexión de Schiller, en el que se pasa de las obras idealistas del principio de su producción a una concepción tributaria de la verdad y el realismo (Güse 2005: 120). Ahora lo importante no es tanto producir afectos en el espectador mediante las acciones presentadas, sino dar lugar a la reflexión mostrando los complejos procesos interiores de los protagonistas. Así si en *Don Carlos* lo importante era lo que pasaba en Aranjuez, en *Wallenstein*, lo relevante es lo que pasa en la mente del General (<sup>154</sup>. „Vordem habe ich wie im Posa und Carlos die fehlende Wahrheit durch die schöne Idealität zu ersetzen gesucht, hier im Wallenstein will ich es probieren und durch die bloße Wahrheit für die fehlende Idealität (die sentimentalische nehmlich) entschädigen“ Schiller 1969: 204)<sup>155</sup>.

El ejército mercenario de Wallenstein está formado por soldados de todas las nacionalidades atraídos por la desenfadada vida militar y por la personalidad del General: “Ellos han renunciado a todo lo que normalmente es vital: el vínculo a una familia, la posición, la patria, la profesión y todas las seguridades sociales para venderse al ejército y buscar en la guerra una suerte dudosa” (Steinhagen 1990: 88). Los mercenarios muestran en todo momento una férrea solidaridad en el pillaje, y en la laxa consideración de los derechos ajenos a la propiedad, „Was

---

<sup>152</sup> “Este es el destino de lo bello en el mundo” (T.d.A).

<sup>153</sup> La hija de Wallenstein, Maria Elisabetha, murió a los diez años. El hijo adoptivo de Piccolomini, Joseph Silvio Max solo tenía un año más que ella.

<sup>154</sup> Ritzer llama a este cambio el tránsito del drama histórico a la tragedia (2011: 252).

<sup>155</sup> “Antes, en Posa y en Carlos buscaba cómo sustituir a la defectuosa realidad mediante la bella idealidad, aquí en el *Wallenstein* quiero hacer la prueba de compensar la defectuosa idealidad (concretamente la sentimental) mediante la mera realidad” (T.d.A.), Carta a Wilhelm von Humboldt, 21 de marzo de 1796.

nicht verboten ist, ist erlaubt" (Schiller 1949: 22)<sup>156</sup>. Como señala resignado el Capuchino „Aber wer bei Soldaten sucht/ Die Furcht Gottes und die gute Zucht/ und die Scham, der wird nicht viel finden" (Schiller 1949: 31)<sup>157</sup>.

El campamento ofrece en esencia una sociedad en la que las jerarquías, las concepciones y los valores tradicionales no tienen vigencia alguna. El prestigio de Wallenstein no procede del nacimiento ni de su procedencia sino de sus logros como líder militar. Sin embargo, que el General pretenda para su familia un estatus dinástico y para su hija una unión matrimonial con la nobleza revela que todavía está condicionado por un pensamiento tradicional.

Wallenstein es el único que consigue mantener la unidad de su campamento a pesar de la enorme heterogeneidad nacional de sus componentes. Para ellos estos soldados, la libertad solo es libertad de hacer sin los límites que impone la vida civil.

*El Campamento de Wallenstein* describe estructuras que Schiller reconoció en la Revolución Francesa, en la que no se consiguieron libertades burguesas, sino que más bien, como demostraron los sucesos del Terreur, una ingeniosa nación, tomada como ejemplo por mucho tiempo, abandonó su positivo estado social "para retornar a la barbarie" (Schiller 1992: 262)<sup>158</sup>. El Campamento es un personaje colectivo negativamente valorado. "En las clases bajas lo único que vemos son impulsos crudos y sin ley que se liberan para superar el orden burgués y sus ligaduras, y con torpe ira buscan apresuradamente su satisfacción animal" (Schiller 1992: 263)<sup>159</sup>.

El histórico Albrecht von Wallenstein obtuvo importantes victorias para el bando imperial en la Guerra de los Treinta años. De resultas de ello fue nombrado Duque de Friedland. Sin embargo, puede decirse que murió de éxito. Sus triunfos bélicos le granjearon el recelo del Emperador Fernando, que lo depuso en la Dieta de Regensburg de 1630.

---

<sup>156</sup> "Lo que no está prohibido está permitido" (T.d.A).

<sup>157</sup> "Pero el que entre los soldados busque el temor de Dios, la buena disciplina y la decencia no encontrará mucho de ello" (T.d.A.).

<sup>158</sup> Carta a Friedrich Christian von Augustenburg, 13 de julio de 1973.

<sup>159</sup> *Ídem*.

Sin embargo, la entrada en contienda de Gustavo Adolfo de Suecia supuso un giro a favor de los protestantes. Ello motivó que el Emperador repusiera a Wallenstein como jefe de sus ejércitos.

Y los acontecimientos históricos que empiezan a producirse a partir del segundo generalato de Wallenstein son la materia de la trama de la obra de Schiller. El equilibrio de fuerzas que la incorporación de los suecos había provocado dio lugar a una guerra de posiciones y de desgaste de incierto desenlace y complicada resolución. Wallenstein convencido de que el fin de la contienda no podía llegar en estas condiciones, comenzó entonces a pactar la paz con los enemigos<sup>160</sup>. Entonces los suecos le prometieron la Corona de Bohemia a cambio de traicionar al Emperador. A esa oferta Wallenstein no contestó durante meses. Este momento de irresolución del general aparece en la obra y es representada mediante la obsesión por la astronomía que provoca su ceguera para comprender lo que está pasando. La falsa creencia en que el tiempo va a esperar a su decisión se desvanece cuando son apresados sus enviados para negociar en secreto con los suecos. Más allá de la trama que Schiller creó para buscar un desenlace, se puede decir que hay un interesante paralelismo entre la incapacidad de abandonar plenamente la fidelidad al Emperador tanto por Wallenstein como por sus hombres. El ejército de Wallenstein lo adora, pero lo hace porque su autoridad emana del Emperador, de ahí que sus oficiales lo abandonen cuando ven que ese hilo conductor se ha quebrado. Por su parte Wallenstein no se atreve a enfrentarse abiertamente al Emperador porque en el fondo tiene un concepto muy paternalista del poder, muy propio del Antiguo Régimen. Hay, en definitiva, una ambivalencia, pues, aunque la deposición de Regensburg le hace sentir animadversión por Fernando, el poder tradicional que emana de este, le impide rebelarse resueltamente contra él. Por otra parte, la situación se ha vuelto tan insostenible que será considerado un fallido buscador de la paz en caso de no propiciarla con los suecos o un traidor al Emperador en caso de buscarla efectivamente.

---

<sup>160</sup> Según Johnston, para presentar estos devaneos de Wallenstein, Schiller se inspiró en la dudosa conducta del General Dumouriez, que pactó con los enemigos austriacos contra el régimen de la Convención republicana de Francia (Johnston 1998: 55).

Strafbar erschein ich, und ich kann die Schuld,  
Wie ichs versuchen mag! Nicht von mir wälzen;  
Denn mich verklagt der Doppelsinn des Lebens,  
Und selbst der frommen Quelle reine Tat  
Wird der Verdacht, schlimmdeutend, mir vergiften.  
War ich, wofür ich gelte, der Verräter;  
Ich hätte mir den guten Schein gespart,  
Die Hülle hätt ich dicht um mich gezogen,  
Dem Unmut Stimme nie geliehen...(Schiller 1949: 184)<sup>161</sup>

En todo caso, tanto en la trama ficticia como en la historia el desenlace es el mismo. La actitud cada vez más pasiva del General en la defensa del bando católico hizo perder la paciencia al Emperador, que organizó un complot entre los partidarios del general para eliminarlo. De resultas de estos manejos Wallenstein fue asesinado.

La tragedia de Schiller *Maria Stuart* (1800) tematiza la ubicación de la mujer en el conflicto central del teatro y de la historia (Ehrlich 2005: 169). Schiller aplicó de un modo estricto el método de Eurípides consistente en presentar todo el asunto en el más reducido de los espacios y servirse de un punto de inflexión dramático y dialéctico para mostrar toda la historia previa (Wiese/ Blumenthal 1948: 324). Concretamente el lugar del que el escritor parte son los tres últimos días de la vida de la reina María de Escocia antes de su ejecución. Schiller entiende que la catarsis debía estar presente en la obra, pero señalaba que en todo momento quería que la reina condenada apareciera como un ser físico. De tal manera, en la obra “lo patético debe ser más bien una emoción general e interna más que una compasión personal” (Schiller 1948: 324)<sup>162</sup>. La tragedia debe ser teatral e histórica “la situación general, la época y los personajes han de ser tomados de la historia y todo lo demás ha de ser inventado libre y poéticamente” (Schiller 1948: 325)<sup>163</sup>.

---

<sup>161</sup> “Soy punible, y la culpa no puedo, / como quisiera, apartarla de mí, / pues me acusa la ambigüedad de la vida, / e incluso al acto puro de fuente piadosa/ lo envenenaría malintencionada la sospecha. / Si estaba llamado a ser el traidor/ podría haberme ahorrado las apariencias. / Y, aunque me hubiera cubierto de densa envoltura/ no me habría privado de la voz del fastidio...” (t.d.a).

<sup>162</sup> Carta del 18 de junio de 1799, cit. en NA 9.

<sup>163</sup> Carta de 20 de agosto de 1799, cit. en NA 9.

*Maria Stuart* es como *Wallenstein* una tragedia del destino en el que lo determinado se anticipa, y en la que todo la aparente tensión y la posible salvación son subsumidas en lo inevitable y contribuyen a mostrar lo inevitable.

El modo en el que Schiller opera para convertir la fábula histórica en un drama trágico de la némesis histórica es sirviéndose de tres invenciones poéticas: la relación de Leicester con Maria, la figura de Mortimer y el encuentro personal de ambas reinas. Las tres le aportan a Maria y al espectador la falsa esperanza de liberación. Así la fantasía del poeta eleva lo casual de la historia a la necesidad trágica (Wiese/ Blumenthal 1948: 326). Sin embargo, como señalan Wiese y Blumenthal, el modo en el que Schiller entendía el destino tenía una doble dimensión: hay una necesidad, pero el ejecutor de ella ha de ser siempre el ser humano. Este debe decidir ser órgano de la némesis para hacer visible y manifiesto ese orden suprahistórico y divino. "Solo mediante los seres humanos se convierte Dios en partícipe de la historia" (Schiller 1948: 327)<sup>164</sup>. Por su parte, Isabel ha renunciado a su condición de mujer para ser reina, pero al mismo tiempo, siente la frustración por solo estar obligada a cumplir estrictas obligaciones de monarca.

O Sklaverei des Volksdienst! Schmächtige  
Knechtschaft- Wie bin ichs müde diesem Götzen  
Zu schmeicheln, den mein Innerstes verachtet!  
Wann soll ich frei auf diesen Throne stehen!  
Die Meinung muß ich ehren, um das Lob  
Der Menge buhlen, einem Pöbel muß ichs  
Recht machen, dem der Gaukler nur gefällt,  
O der ist noch nicht König, der der Welt  
Gefallen muß! Nur der ist, der beo seinem Tun  
Nach keines Menschen Beifall braucht zu fragen (Schiller 1948: 127)<sup>165</sup>.

Y, además, envidia a Maria pues puede ganarse el favor de todos los hombres, ya que solo aspira a ser una mujer. Estaba claro que ambas eran diametralmente opuestas. Isabel, hija de Ana Bolena, y considerada ilegítima por el papa Clemente VII, había tenido que luchar toda su vida por reivindicar su

---

<sup>164</sup> *Ídem*, p.327.

<sup>165</sup> "¡Oh esclavitud del servicio al pueblo! Vergonzosa/ servidumbre- ¡Estoy cansada de adular a/ese ídolo que desprecia mi interior! / Cuándo me libraré de este trono/ He de hacer los honores a la opinión/ para aspirar al elogio de la multitud, a una plebe/ a la que solo le gusta el estafador debo agradar. / ¡Oh, no es rey todavía el que al mundo/ ha de gustar! Solo lo es el que en sus acciones/ no tiene que preguntar por el aplauso de los otros!" NA 9, p.127.

realeza, fue llamada la Reina Virgen. De hecho, su repulsión por aceptar marido y contraer descendencia le procuró serios problemas. Maria<sup>166</sup>, reina de Escocia, de Francia por su primer matrimonio y aspirante a la corona de Inglaterra, por no aceptar la legitimidad de Isabel, tuvo tres maridos, lo que nos habla de una mujer muy capaz de manejarse en los asuntos del amor (Immer 2010: 397-398).

Por otra parte, a Isabel se le presenta la duda entre el prestigio o el pragmatismo. ¿Debe la reina confirmar mediante su magnanimidad la grandeza de la monarquía (postura de Shrewsbury)? O ¿debe ser sin más práctica y acabar con la amenaza más grande contra su dinastía (postura de Leicester)?

Pero, en definitiva, aquello a lo que apunta de un modo más rotundo Schiller es a la capacidad de sublimación y de transfiguración que tiene el arte. Concretamente y en este caso a cómo el drama revoca en términos favorables la historia. Maria Stuart, la sospechosa de haber acabado con la vida de su marido y de conspirar contra el trono de Isabel Tudor, se ve elevada a la salvación gracias a la conversión de los sucesos históricamente documentados en fábula trágica donde se entreveran poder y justicia, necesidad y libertad, culpa e inocencia.

En el drama de Schiller *Die Jungfrau von Orleans, La doncella de Orleans* (1801), Juana de Arco no es sometida a un proceso por brujería ni es quemada en la hoguera, sino que sube al cielo como un ser ideal (Golz 2005: 202). El autor no se centra en la peripecia infausta de la heroína, sino en el conflicto entre lo heroico y lo moral<sup>167</sup>. A Schiller le dolió la visión irónica que hace Voltaire de Juana en *La Pucelle D'Orleans*, en la que se muestra que la heroína perdió su virginidad, aunque legendariamente esta se mantuvo intacta. Si bien Schiller valoraba el intento de Voltaire de luchar contra los delirios derivados de las creencias, estimaba que eso no podía hacerse a costa de oscurecer lo que brilla (Golz 2005: 203). Mas, ¿por qué elige Schiller como noble imagen de la humanidad una figura a medio camino entre la historia y la leyenda? Por el impacto negativo que produce en él la Revolución Francesa. La evolución política de Francia hizo que Schiller retornara al idealismo de sus primeros dramas. La sucesión de

---

<sup>166</sup> Nieta de la hermana mayor de Enrique VIII, Margarita Tudor.

<sup>167</sup> Uno de los conflictos trágicos por excelencia, como el de Agamenón. Otra modalidad es el conflicto entre lo moral y el mandato divino, como es el caso de Abraham.

acontecimientos históricos ocurridos desde 1789 hace que en él decaiga la confianza en un sentido de la historia sancionado por Dios. Si la libertad y la belleza se han ido de este mundo al poeta le corresponde huir “a los santos y serenos espacios del corazón” (Schiller 1983: 362-363).

El dilema de Juana de Arco es el de la imposibilidad de armonizar el amor al prójimo, mandato genérico de Dios, con el cumplimiento de su misión consistente en guerrear y aniquilar al inglés, misión establecida por Dios para ella (Golz 2005: 205). Ese dilema es irresoluble pues apunta a las limitaciones de la condición humana. „Und ich bin strafbar, weil ich menschlich war?“ (Schiller 1948: 369)<sup>168</sup>. Mientras Juana ha cumplido su misión sin reservas, no hay dudas, pero todo se tuerce cuando duda acerca de la moralidad de ella.

Mit deinem Blick fing dein Verbrechen an,  
Unglückliche! Ein blindes Werkzeug fodert Gott,  
Mit blinden Augen mußtest du vollbringen!  
Sobald du sahst, verließ dich Gottes Schild  
Ergriffen dich der Hölle Schlingen! (Schiller 1948: 270)<sup>169</sup>

Sin embargo, recordemos que el final de la obra de Schiller no es el de una Juana en la hoguera. Aunque ella es apresada por los ingleses, escapa de modo milagroso merced a sus rezos, vuelve al combate, lo decanta para los franceses y es gravemente herida en la lucha. Con su muerte, una especie de transfiguración y de ascunción celestial, Juana encuentra la identidad de lo humano y lo divino que había perseguido en vida.

El toque esquileo de *Los siete contra Tebas* se distingue en la obra *Die Braut von Messina, La novia de Messina* (1803). La introducción del motivo de los hermanos rivales y la presencia del coro en la obra indican que nos encontramos ante el drama de Schiller más cercano a la tragedia ática. Sin embargo, la acción de la obra se sitúa en la Sicilia del siglo XI, donde el cristianismo, la mitología griega y el islam habían estado presentes y se habían fundido. Eso explica el dúplice papel del coro, que, por un lado, tiene una función humana general reflexiva y, por otra, es un personaje activo (Seidel 1980: 312). Goethe, que

---

<sup>168</sup> “¿Y soy punible porque fui humana?”.

<sup>169</sup> “Con tu mirada comenzó tu crimen, / Infeliz. Dios exige una acción ciega, / ¡la tienes que llevar a cabo con los ojos cerrados! / ¡Tan pronto como miraste, perdiste el escudo de Dios/ y te apresaron los nudos del infierno!” (T.d.A.).

mantuvo muchas conversaciones con Schiller durante la elaboración de la obra, dice, en una carta a Carl Friedrich Zelter<sup>170</sup> de 28 de julio de 1803, que en el coro de la obra de Schiller hay dos rasgos de esta figura en la tragedia ática. Por un lado, el coro es protagonista místico de la obra, como en las *Euménides* y en las *Suplicantes* de Esquilo. En estas obras el coro es independiente, el estilo de escritura es elevado y los dioses y los regentes solo son personajes secundarios. Por otro, conforme a los parámetros de una época posterior, el coro es un acompañante, supeditado y subordinado a los intereses y preocupaciones de los mandatarios y los héroes y guarda una relación muy laxa con el pueblo (Goethe 1894: 264-265). El crisol de esa mixtura de épocas y de funciones es la que Schiller muestra en *La novia de Messina*. Por otra parte, la trama de la obra es sumamente sencilla, Don Manuel y Don César, se enamoran de su hermana Beatrice desconociendo su identidad, pues esta ha permanecido recogida en un convento por su madre. Don César mata a Don Manuel cuando lo ve con Beatrice. Al revelar Doña Isabella la identidad de la muchacha, Don César se suicida para expiar su asesinato.

#### **4. La tragedia y el colectivo**

*Wilhelm Tell* (1803/04), la última obra que Schiller completó para la escena, es una reflexión sobre la legitimidad de la resistencia a la tiranía. Curiosamente, en Weimar, quien pensó primero en tratar dramáticamente la figura legendaria de Tell fue Goethe (Tezky 2005: 234). La idea central del drama es la necesidad y la legitimidad de tomarse la justicia por mano propia en un caso extremo. El balletero suizo es uno de los héroes de la virtud republicana como lo había sido Bruto y como lo serán los próceres de la independencia de los Estados Unidos. La Virginia Bill of Rights (Declaración de derechos de Virginia) de 1776 y la Declaración de los derechos del ser humano y el ciudadano de 1789 anclaban en sus artículos el derecho a la resistencia contra la opresión. Que lo justo está por encima de lo legal se apoya en un iusnaturalismo sellado por estas palabras del

---

<sup>170</sup> La opinión de Goethe no aparece en una carta a Schiller, pues en 1803, desde la mudanza de Schiller de Jena en 1799, ambos vivían en Weimar y sus contactos eran predominantemente cara a cara.

Padre Rösselmann en la presentación del juramento de Rütli<sup>171</sup> en la obra de Schiller.

Was ungesetzlich in der Versammlung  
Entschuldige die Noth der Zeit. Doch Gott  
Ist überall, wo man das Recht verwaltet,  
Und unter seinem Himmel stehen wir  
(Versos 1113 ss., Schiller 1980: 179)<sup>172</sup>.

Schiller se esfuerza en distinguir a los suizos del medievo de sus contemporáneos de la Revolución Francesa. El juramento de los confederados es un proceso de ruptura con rasgos progresistas (Alt 2000/II: 579), que solo es posible en estructuras sociales en las que el idilio arcádico no ha sido quebrado por lo moderno. Solo así puede asociarse la restitución de “lo bueno y viejo” con lo nuevo orientado al futuro (Oellers 1996:231). Es muy significativo cómo en los dos primeros actos de la obra (Tell no aparece hasta el tercero) el personaje colectivo formado por los suizos de los tres cantones es radicalmente diferente del personaje constituido por el Campamento de Wallenstein. La nobleza y la sinergia de los suizos contrasta con la rapacidad y la inercia de los mercenarios.

La controversia de la obra radica en discernir si el medio contra la injusticia puede ser la violencia. Schiller con una notable habilidad dramática distingue tres planos. En primer lugar, a la nobleza suiza que empieza a comprender (Barón Attinghausen) el descontento del pueblo y acaba asumiendo (Rudenz, sobrino del anterior) su liberación. En segundo lugar, al propio Tell que mata a Gessler por una cuestión personal (haberle hecho disparar una flecha a una manzana sobre la cabeza de su hijo, y haberlo apresado después), pero derivada de las acciones despóticas y lesivas que el corregidor hace recaer sobre el pueblo<sup>173</sup>. Y finalmente, la aparición de Johannes Parricida, que ha matado a

---

<sup>171</sup> Rütli es un valle situado en el punto intermedio de los cantones de Uri, Schwyz y Unterwalden donde según la *Chronicum Helveticum* de Aegidius Tschudi, los suizos se juramentaron en 1307 contra la tiranía de los Habsburgo.

<sup>172</sup> “Lo que es ilegal en la asamblea/ lo disculpa la necesidad de los tiempos. Pues Dios/ está allí donde se ejerce justicia, / y nosotros estamos bajo su cielo” (T.d.A.),

<sup>173</sup> He ahí según Johnston la clave de esta obra de Schiller. Tell es un cazador con poca vida social y aislado de las conspiraciones de sus compatriotas. Actúa por instinto natural (el amor a su mujer y a su hijo), no por Dios, ni por una ideología o filosofía política de liberación. Pero que un cazador alejado del mundo urbano se vea impulsado a matar a Gessler muestra cómo la tiranía puede menoscabar incluso la vida del apolítico (Johnston 1998: 64).

su tío el Rey Albrecht por pura codicia. Su figura tiene el sentido dramático de hacer contraste con la de Tell, uno y otro han llevado a cabo magnicidios, pero Tell actuó ejerciendo la justicia y Johannes desde la avidez.

## **5. A modo de conclusión: un tema perenne.**

La obra dramática de Schiller constituye un enérgico testimonio a favor de que la condición humana y la tragedia se identifican, pues ambas convergen en el conflicto. Para él no es preciso reinstaurar la tragedia. La tragedia está y siempre permanecerá.

Aunque es poco menos que imposible reducir su producción a un denominador común, pues cada uno de sus dramas se diferencia notablemente del precedente, toda su producción dramática sigue ciertas líneas maestras. Lo político es omnipresente porque tener el poder o carecer de él nunca puede dejar intacto o indiferente nuestro sentimiento.

En *Los Bandidos* el asunto central es la insuficiencia del viejo orden y la enorme dificultad que entraña acabar con lo establecido, por muy decadente que este sea. Así Franz Moor finge respetarlo para su provecho, pero acaba sucumbiendo por su codicia, y su hermano Karl, intentando subvertirlo, acaba dándose cuenta de lo muy interiorizado que lo tiene.

En *Fiesko* se presenta la dualidad de la acción política entre el bien común y el beneficio personal. El Conde de Lavagna, que ha alcanzado la condición de héroe republicano, como ocurriera con Julio César y ocurrirá con Napoleón, cae en la hybris del caudillaje y paga por ello con su vida.

En *Intriga y amor*, la estructura de la sociedad estamental, que para prevalecer no duda en servirse de intrigas, arruina la fluidez de las relaciones humanas, el amor. Por otra parte, en la obra, la estricta moral burguesa se revela incapaz para dar lugar a una efectiva emancipación de la humanidad.

*Don Carlos* nos plantea la cuestión de si los ideales políticos justifican la instrumentalización de las relaciones personales. Cuestión a la que Schiller contesta con un no rotundo. Por otra parte, nos hace ver que el poder omnímodo

siempre estará condicionado por el fundamento inhumano, por absoluto, que lo sustenta.

El destino del General *Wallenstein* está determinado por el impacto que produjo en él la desafección por una autoridad, la Imperial, que por sus actos hacia él ya no puede obedecer, pero, que por la ascendencia que sobre él ejerce, no se atreve, mediante la acción, a derribar.

En *Maria Stuart*, Schiller consigue de un modo admirable hacernos ver que, a la lucha por el poder y al conflicto entre la razón de Estado y el prestigio del Estado como institución, subyace un contraste humano entre las mentalidades de Isabel y Maria que solo puede diluirse con la ejecución de la segunda.

En *Die Jungfrau von Orleans* la temática es la de la imposibilidad de armonizar imperativos y sentimientos. Como los imperativos solo son sustentados por las acciones cuando están sometidos a un orden suprahumano, en el caso de este drama, trascendente, y como la heroína, solo puede obtener la salvación de sí misma y las dudas provocadas por sus sentimientos mediante una ascensión *deus ex machina* al final del drama.

En *La novia de Messina* Schiller se pregunta, mediante el papel del coro, si la conciencia colectiva es solo un sentir impotente que no influye en la vida humana o es un efectivo agente de lo político. La muerte de los hermanos rivales no permite inclinarse por ninguno de los términos de la disyuntiva, sino que más bien nos habla de una influencia oscilante de la citada conciencia.

En *Wilhelm Tell* por el contrario, se muestra una confianza firme en la capacidad emancipatoria del ser humano. El colectivo, siempre que luche por la justicia y desde la justicia, está llamado a triunfar. En estas condiciones la violencia contra una autoridad injusta solo se ejercerá en el ámbitos personales y concretos.

En sus cuatro primeros dramas, de *Los bandidos* a *Don Carlos*, todos escritos antes del estallido de la Revolución Francesa, Schiller quiso a través del drama, donde se representa cómo se ponen en juego, vida, libertad y propiedad, mostrar

los resortes de las acciones humanas que se mantienen ocultos a la existencia común.

En los tres dramas siguientes, asistimos a una internalización de los conflictos. En *Wallenstein*, en *Isabel y Maria*, y en *Juana de Arco*, lo importante no es lo que ocurre sino los procesos mentales de los protagonistas, de los que deriva lo que va ocurriendo.

Por su parte, en *La novia de Messina* y en *Guillermo Tell*, se cuestiona el papel del sujeto colectivo en política.

## 3.2 El giro trágico: de *Don Carlos* a *Wallenstein*.

### Resumen

La etapa comprendida entre la finalización de la escritura de *Don Carlos* (1787) y la de la Trilogía *Wallenstein* (1799) fue la más importante de la evolución intelectual y creativa de Friedrich Schiller. En ella el escritor detuvo su producción de dramas, leyó las tres críticas de Kant e inició una sólida y fructífera amistad con Goethe. Fue muy evidente entonces el impacto de la Revolución Francesa en el autor. Esta conmoción lo llevó a rechazar soluciones políticas de supresión del despotismo y le hizo crear su concepto de educación estética. Sin embargo, este artículo, aparte de ello, pone el foco en otros dos aspectos, que son principio y final de un itinerario, a saber, la conmoción que le produce a Schiller su creación de la figura del Marqués de Posa y el profundo cambio de las nociones de trágico y tragedia, que, gestándose en sus escritos teóricos, se manifiesta original e inquietantemente en *Wallenstein*.

### Palabras clave

Política, educación estética, destino, *Don Carlos*, *Wallenstein*, tragedia.

### Abstract

The stage between completing *Don Carlos* (1787) and *Wallenstein* (1799) was the most important one in Friedrich Schiller's intellectual and creative evolution. This writer stopped writing drama at that moment, as well as read Kant's three *Critiques* and began a strong and fruitful friendship with Goethe. The French Revolution exerted a remarkable influence upon Schiller. This shock led him to reject political solutions to suppress despotism and made him to create his concept of aesthetic education. However, this article, apart from the above mentioned reasons, focuses attention on two other aspects, which appear at the beginning and end of an itinerary, namely: the shock caused by Schiller's creation of Marquis de Posa as a character, and the deep change in his notions of the tragic and tragedy as a writer, which, as being developed in his theoretical works, appear in an original and disturbing way in *Wallenstein*.

### Keywords

Politics, aesthetic education, fate, tragedy, *Don Carlos*, *Wallenstein*.

**SUMARIO 1. Introducción. El sublime placer de lo trágico; 2. Posa: ¿manipular por un ideal?; 3. La «hybris» del tiempo ignorado en *Wallenstein*; 4. Recapitulación**

## 1. Introducción. El sublime placer de lo trágico.

Se ha escrito mucho sobre el influjo mutuo entre Schiller y Goethe. Remitiéndonos a las impresiones de cada uno de ellos, cabe reducirlo a un denominador común y a una fórmula: «volver a ser poeta». Goethe entiende ese influjo como una meta alcanzada: “Usted (...) me ha dado una segunda juventud y me ha convertido de vuelta en poeta, lo que casi había dejado de ser” Goethe/ Schiller 2014: 279). Schiller lo manifiesta como una reorientación de su pensamiento y su escritura.

Muchas cosas sobre las que no lograba formarme una opinión propia han sido iluminadas inesperadamente por la contemplación de su espíritu...Me faltaba el objeto, el cuerpo, para varias ideas especulativas y Usted me ha encaminado...Espíritus como el suyo, por lo tanto, rara vez se enteran de hasta dónde han llegado y cuán poca falta le hace tomar préstamos de la filosofía, ya que ella no puede más que aprender de Usted. La filosofía solamente sabe desmembrar lo que se le brinda, pero el brindarlo en sí no le corresponde al analítico, sino al genio, que conecta según leyes objetivas (Goethe/ Schiller 2014: 12).

Estas son palabras recogidas en el auténtico monumento que Goethe le erigió a Schiller: la edición de su *Epistolario* en común. En la dedicatoria inicial al Rey Luis I de Baviera, Goethe destaca un rasgo de su amigo: la dignidad. Para él, Schiller fue digno frente a todo lo vulgar y mediocre (Goethe/ Schiller 2014: 10).

Esa dignidad está ligada al rasgo que, según el Schiller de los escritos filosóficos, debe tener la tragedia: la sublimidad. ¿Por qué nos agradan las tragedias a pesar de sus infelices desenlaces? Porque el placer trágico es sublime (Hughes 2015: 419). La noción de lo sublime llega, vía Kant, a Schiller. A este le interesa la reflexión sobre lo sublime dinámico del maestro de Königsberg. Los temporales, las erupciones, los torbellinos, los vórtices y los saltos de agua minimizan y hacen ridícula nuestra resistencia física. Sin embargo, “la humanidad en nuestra persona permanece íntegra, aunque el ser humano tenga que sucumbir ante aquella fuerza” (Kant 2012: 347). Si bien, como animales, los seres humanos estamos inermes ante el desatamiento de la naturaleza, queda un reducto inatacable: la libertad. Con todo, Kant no es seguido al pie de la letra. Para Schiller en las fuerzas naturales se halla “todo cuanto de una u otra manera

es capaz de despertar la resistencia de nuestro principio moral” (García García 2000: 369). Según palabras del propio Schiller, en „Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen” (1792), en esas fuerzas se incluye “todo lo que no cae bajo la suprema legislación de la razón; esto es; sensaciones, impulsos, afectos y también la necesidad física y el destino” (Schiller 1962.2 : 364).

Mas, ¿cuál es la cabal relación de los escritos filosófico-estéticos y la obra dramática de Schiller? ¿La teoría de la tragedia desarrollada en estos es aplicada a su producción literaria? Anticipemos la respuesta: sí y no. En buena medida los escritos filosóficos se dedican a tematizar la orientación de los dramas trágicos escritos hasta ese momento. Sin embargo, no puede negarse que la hondura adquirida en la reflexión filosófica influye en la escritura de sus tragedias tardías. Eso sí, no tanto para aplicar lo que había desarrollado en sus teorías sobre el placer sublime, sino mayormente para distanciarse de esos supuestos iniciales. Extrapolando el famoso consejo de Wittgenstein, Schiller comprendió que debía comportarse con la filosofía como aquel que se ha servido de esta: „Er muß sozusagen die Leiter wegwerfen, nachdem er auf ihr hinaufgestiegen ist” (Wittgenstein 1922: 162)<sup>174</sup>.

Pero, situémonos. Tras la escritura de *Don Carlos* (1787), Schiller se había dedicado a la historia y la filosofía. Su lectura de las tres críticas de Kant se materializa en un buen número de escritos sobre estética, y sus lecturas historiográficas generan principalmente su *Historia de la destrucción de los Países Bajos unidos por parte del gobierno español* (1788) y su *Historia de la Guerra de los treinta años* (1790). Sin embargo, el sentimiento de vacío derivado del influjo de la sequedad de los textos de filosofía e historia le hizo temer por su capacidad poética. Desde que se hizo estrecha su relación con Goethe, en 1794, este llevó a cabo un seguimiento muy atento, „mit Rat und Tat” (Oellers 2004: 946) de la obra dramática de Schiller hasta su muerte en 1805. El primer producto de este apoyo fue *Wallenstein* (1799), culminado doce años después de *Don Carlos*. Por ello,

---

<sup>174</sup> “De alguna manera ha de tirar la escalera, después de haber subido por ella” (Traducción del autor, T.A.).

vamos a centrarnos en el punto de partida y de llegada de este itinerario: *Don Carlos y Wallenstein*.

## 2. Posa: ¿manipular por un ideal?

Fue en *Don Carlos* donde su autor alcanzó su punto más intenso de preocupación por amoldarse a los patrones clasicistas (Hofmann 2003: 63) y a la simetría, situando el núcleo de su desencadenamiento en un punto concreto<sup>175</sup> de la trama (Harrison 1981: 598). El escritor puso al servicio de este efecto su sentido de la economía dramática: capaz de encontrar conflictos desencadenantes (Alt 1998: 436). Este prurito clasicista se había despertado en él desde la publicación de *Los bandidos* (1781), drama que no tardó en considerar fallido. De hecho, en una reseña de su obra escrita por él mismo en *Wirttembergisches Repertorium der Literatur* un año después, expresa las deficiencias que ve en el personaje de Amalia de quien dice no saber lo que quiere, ni lo que quiere de ella el autor (Schiller 1943: 125). El afán por la unidad de la fábula no cejó en él. Así en „Über die tragische Kunst“ (1790) señala que, si no hay acción completa, no hay tragedia, pues un hecho, por muy trágico que sea, no basta para constituirlo. E incluso, ya en la época de su alianza intelectual con Goethe, en „Über epische und dramatische Dichtung“ (1797), menciona cómo el artista dramático ha de buscar la unidad y el épico el desarrollo. Igualmente considera que la poesía dramática contiene motivos que avanzan en el tiempo, mientras que los de la épica pueden retroceder (Schiller 1987:58). Centrándose en esta insistencia schilleriana en la unidad dramática, Koopmann insiste en que *Don Carlos* es exclusivamente un drama familiar, y solo secundariamente uno político (Koopmann 1979: 98). Entendemos que al sostener inflexiblemente que la unidad de esta obra schilleriana consiste en un drama familiar, Koopmann toma las afirmaciones de teoría de la literatura de Schiller como si fueran artículos de fe de un catecismo. Que en el drama en cuanto género haya un predominio de la unidad no significa que en él no se abra un margen para el desarrollo. En ese sentido entendemos que *Don Carlos* es un drama en el que la irresolución de

---

<sup>175</sup> La escena décima del acto III.

conflictos familiares se entremezcla con un conflicto político dando lugar a un desenlace trágico. Como dice Janz, el gran éxito de Schiller consistió en unir las dos temáticas (Janz 2005: 137). En este desarrollo, y no en un estatismo del motivo, es precisamente donde reside la unidad del drama. Un interesante modelo de lectura de la obra y de interpretación de este desplazamiento temático nos lo ofrece Hofmann: lo amoroso y la amistad son manipulados en pos de lo político por dos personajes, que, en el fondo, están condicionados por sus pulsiones (respectivamente la del poderoso y la del libertador). Estos dos focos de manipulación son Felipe II y el Marqués de Posa (Hofmann 2003: 66). Hay que recordar que, en la configuración de la trama, Schiller sigue la no históricamente contrastada hipótesis de un relato corto publicado en 1672, *Histoire de Dom Carlos, fils de Philipp II*. Su autor, César Vichard, Abbé de Saint-Réal, parecía ante todo muy interesado en conferirle un desenlace dramático a la peripecia de Carlos de Austria (Rudelic- Fernández 1997: 136). Según el texto del Abbé, entre Don Carlos e Isabel de Valois había una relación amorosa, previa a la boda de ella con Felipe II, padre de aquel. Hoy en día no está ni confirmada ni descartada esa relación erótica y sí que está documentada la animadversión que Carlos sentía por su padre (Moreno Espinosa 2013: 19-20). Independientemente de las confirmaciones historiográficas, en su ficción Schiller muestra muy bien cómo Felipe II «le quita la novia» a su hijo, no por sentir amor, deseos o inclinación por ella, sino solo por un interés político. A saber, estabilizar las relaciones con Francia (lo que dio lugar al Tratado de Cateau-Cambrésis). Por su parte el Marqués de Posa quiere convertir a la amada y madrastra de Carlos en la figura materna de este. Así quiere que ella, sublimando una relación amorosa imposible, se avenga a abogar ante su marido a favor de la autodeterminación política de los Países Bajos y la libertad de pensamiento. Una libertad que incluía la religiosa, pero iba más allá de ella e incluía todo lo que atañía a la dignidad humana (González García 2001: 100). Posa “quiere propiciar el crecimiento político del príncipe para que pueda desarrollar un amor a la humanidad” (Napoli 2017: 12).

El punto de inflexión de la trama lo constituye la escena décima del acto tercero. Felipe II desconfía de los manejos del Duque de Alba, el Padre Domingo

y la Princesa de Éboli. No da crédito a sus interesados testimonios que atribuyen a Don Carlos una relación con Isabel de Valois. El Rey invoca a la Providencia para que le ponga delante un hombre fiable. „Jetzt gib mir einen Menschen, gute Vorsicht“ (Schiller 1982: 429)<sup>176</sup>. El monarca hojea la memoria de Estado y su atención es captada por la figura de alguien que ha llevado a cabo hechos meritorios, pero nunca le ha pedido a cambio favor alguno. El Marqués de Posa es convocado a audiencia por el Rey. Esa inesperada llamada le hace al Marqués abrigar esperanzas de arrojar una chispa de verdad en el alma del déspota. La interacción de uno y otro resulta muy excitante. Felipe busca la verdad personal, Posa la verdad política. El Rey quiere que Posa espíe a Carlos y confirme o deseche las sospechas de adulterio de Isabel. Posa, que no quiere cargo alguno como reconocimiento a sus méritos, expone la necesidad de emancipación de los Países Bajos. Pero, además de ello, subrepticamente quiere aprovechar su nueva condición de confidente real, para apremiar a Carlos a huir a las provincias neerlandesas y propiciar su libertad. El despotismo incapacita a Felipe para abrazar la humanidad y contamina de un precipitado impulso de pragmatismo político al Marqués. La confianza del Rey en el talante de Posa no lleva a aquel más allá de convertir a este en un soplón. Por su parte, Posa pretende aprovechar la coyuntura en la que lo ha situado el despotismo de la corte para poner el favor del Rey al servicio de sus objetivos e ideales políticos. Así el Marqués incurre en la siguiente descarnada contradicción.

La moral revolucionaria traiciona en lo particular lo que pretende conseguir para la totalidad, a saber: la libertad. Por una parte, exige que el hombre se convierta en su propio fin y por otra, lo convierte en medio de sus cálculos. Tras las máscaras de la lucha por la libertad se esconden la violencia, el secreto y el afán de dominio (Safranski 2006: 250).

La causa de la humanidad es asumida por Schiller en sus *Briefe über Don Carlos* (1788): “se trataba de erigir un príncipe que fuera algún día capaz de realizar el ideal más alto de bienestar ciudadano para su época” (Schiller 2004.1: 253). Posa es, en el fondo, una figura anacrónica, no pertenece el siglo XVI, sino al XVIII, y su reivindicación de la espontaneidad humana opuesta a los

---

<sup>176</sup> “Dame ahora a un ser humano, bondadosa Providencia” (T.A.)]

maquinales resortes del Estado despótico está inspirada en Rousseau (Bernhardt 2006: 27). Pero, en definitiva, tanto Felipe II como el Marqués de Posa instrumentalizan las relaciones privadas con fines políticos (Hofmann 2003: 65). En el desarrollo de la trama, Schiller mostró con intuitiva sagacidad cómo el Marqués de Posa se aprovecha de esa no inhabitual reacción de un amante desairado que transforma un revés amoroso en deseos de cambiar el mundo. Por otra parte, con una capacidad notable para mostrar al público los conflictos dramáticos y los contrastes de los personajes de un modo teatralmente expresivo, el autor quiso otorgarle una visión más negativa al matrimonio de Felipe e Isabel. Con el objeto de acentuar más el aspecto contra-natura de la relación entre Felipe e Isabel, incrementó la diferencia de edad de ambos. Ellos en realidad contaban 41 y 23 respectivamente. En el drama, Schiller hizo sesentón al monarca.

*Don Carlos* fue un éxito tanto teatral como textual, pues rápidamente fue traducido al inglés, al francés y al holandés (Devrient 1967: 165). A pesar de ello y de contar con los parabienes de su mentor Wieland por haber logrado ofrecer una obra educativa en el más ortodoxo espíritu ilustrado, *Don Carlos* llevó consigo una crisis creativa para Schiller por la que dejó de escribir dramas durante un tiempo prolongado (Sharpe 2006: 43). Sin duda, la fecha de terminación del drama, 1787, puede darnos un indicio de por qué Schiller interrumpió la producción dramática. En 1789 estallaba la Revolución Francesa y de 1793 a 1794 sobrevino la época del Terror. A raíz de la conmoción que le producen las noticias que van llegando del país vecino, el escritor empieza a desdeñar de las soluciones políticas para eliminar el despotismo y pone el acento en la educación estética (Sharpe 1987:16). Pero, más allá, de ello podemos aventurar que un síntoma de este parón en la escritura de dramas fue su confrontación con el ambiguo personaje del marqués de Posa. ¿Qué prima en el vector de fuerzas contrapuestas de su personalidad? ¿El noble interés por la emancipación de la humanidad o la capacidad manipuladora de los sentimientos de Carlos? O tal vez, cabe que la pregunta sea otra: ¿justifica la defensa de un ideal colectivo la manipulación de una persona? Desde sus primeros textos tanto teóricos como poéticos Schiller sintió inquietud por la figura del «sublime

criminal» o del «monstruo majestuoso» (Engel 1967: 36). Sin embargo, al principio de su carrera de escritor se siente forzado a proyectar externamente el mal en personajes que de alguna manera lo encarnan. Así, los protagonistas de los dramas trágicos tempranos de Schiller fracasan por ignorar o desentenderse de las consecuencias de sus actos. Su condición de seres humanos puros e idealistas hace que el escritor haya de oponerle uno o varios villanos (Franz Moor y Spiegelberg, Gianettino, Wurm etc.). Por el contrario, en los dramas de madurez hay una lucha interior de fuerzas contrapuestas en los protagonistas (Marleyn 1957:194). Es, por así decirlo, como si todas esas figuras llevaran su ser virtuoso y su villano dentro. El Marqués de Posa es el primer personaje ambiguo de Schiller. En palabras de Sharpe: “avanzando hacia la obtención de un marco más amplio, él (Schiller) deja atrás a los rudos villanos y la caricatura de sus primeras obras, logrando una nueva sutileza en la caracterización” (Sharpe 1991: 77). Pero ese logro no se manifestó en la llegada a un remanso de calma para Schiller, sino que se materializó en una conmoción. El impacto que ejerció en él *Don Carlos* lo apartó de la escritura dramática y lo llevó a los textos teóricos. Muy concretamente, como señala Beiser, a la reconsideración de la tragedia y a formular una teoría sobre esta (Beiser 2005: 238). Hubieron de pasar doce años para que la creación retornara.

### **3. La «hybris» del tiempo ignorado en Wallenstein.**

La Trilogía *Wallenstein* (constituida por *El campamento de Wallenstein*, *Los Piccolomini* y *La muerte de Wallenstein*) aborda la relación entre el poder y la libertad, así como el efecto degenerativo de la guerra sobre el ser humano (Krimmer 2006: 105). Se trata de la obra dramática más discutida de Schiller. La valoración de Goethe es sumamente significativa, pues sin solución de continuidad pasa del elogio más vivo a las reservas: *Wallenstein* es tan grande “que no podrá haber una segunda vez algo de su índole, pero...esas poderosas ayudas, la historia y la filosofía, en determinados momentos se interponen en el camino y evitan su puro éxito poético” (Eckermann 1948: 73).

¿Qué y quién influyó más en el *Wallenstein*? ¿La filosofía y la historia desarrolladas por Schiller o la supervisión de Goethe? Según Hinderer, no se debe hacer tanto hincapié en la filosofía como en la historia (Hinderer 1979: 127). Es obvio que a Schiller le interesaba el *Wallenstein* histórico y, además, quería ofrecer una perspectiva más favorable del general imperial (Harrison 1993: 137). Sin embargo, ese «lavado de imagen», obedece precisamente al influjo que Goethe ejerció sobre él. El suabo quería alcanzar una escritura en la que lo moral tuviera una presencia, incluso una presencia relevante, pero no determinante, pues en la poesía lo decisivo es lo artístico y todo ha de estar supeditado a aquel. Así le escribe a su amigo el 27 de febrero de 1798 lo siguiente.

Me alegro de haber dejado atrás una situación en la que la tarea era expresar el juicio moral general sobre el crimen de *Wallenstein* y tratar poética e ingeniosamente una materia en sí trivial y no poética, sin destruir la naturaleza de lo moral (...) Esta oportunidad me ha hecho ver cuán vacío es lo auténticamente moral, y por ende cuánto debe lograr el sujeto para sostener al objeto elevado poéticamente (Goethe/ Schiller 2014: 309).

Schiller quería mediante la poesía dramática propiciar cercanía a las acciones de *Wallenstein* para hacerlas comprender (Godel 2009: 114). Sin embargo, que quisiera despojar de moralismo abstracto a la valoración de actos personales, no implica que renunciara al carácter educativo que debía tener el teatro. Se trataría, sin más, de ser educativo de una manera diferente. No mediante un sesgo elemental, sino apelando a la inteligencia del espectador. Según él, el estudio histórico podía asemejarse algo a la novela, para ser riguroso sin poner a prueba la paciencia del lector. Por su parte, el teatro, para aspirar a ser educativo, podía servirse de la historia (Niewiera 2013: 7-8). Y es que, para él, el estudio de esta disciplina era el mejor instrumento para ser hijos de nuestro tiempo, capaces de afrontar su realidad y a la vez evitar una inadecuada idealización del pasado (Burschell 1987: 100). Incluso, tal y como señala en el prólogo de la trilogía, la temática histórica compensa lo efímero de la representación teatral (Wagner 2012: 371). Es muy significativo, en ese sentido, que todos los dramas de madurez desde *Wallenstein* hasta *Demetrius* (con la única excepción de *Die Braut von Messina*) son históricos.

Albrecht von *Wallenstein* fue el más destacado general de la Guerra de los Treinta Años. Puede decirse que se desempeñó como un empresario bélico. Es

decir, él mismo se costeó un ejército que llegó a tener hasta 100.000 hombres y puso al servicio del bando católico-imperial. Entre 1618 y 1628, ya fuera reconquistando sus tierras contra los príncipes protestantes como apoyando al Emperador, sus intervenciones militares se contaron por victorias, lo que le hizo obtener el título de Duque de Friedland. Sin embargo, tanto éxito provocó en Fernando II un recelo aventado por las envidias de los Príncipes electores católicos (Mortimer 2010: 124). Y, de resultas de esta urdida desconfianza, lo destituyó como comandante en jefe o Generalissimus, en la Dieta de Regensburg en 1630. Como señala Marleyn, esta deposición es el punto de partida de la trama schilleriana (Marleyn 1957: 188) y la base para valorar, de un modo amplio y no como una (vacía) reprobación moral, las pretendidas traiciones que Wallenstein quiso hacerle al Emperador aliándose con los suecos. El desengaño por haber recibido un trato injusto y habersele hurtado una gloria merecida fue un sentimiento que según Schiller estuvo presente en el general a partir de ese momento y explica sus acciones erráticas. Como Schiller dice en su *Historia de la guerra de los treinta años* (1790): “Wallenstein no cayó porque se rebeló, se rebeló porque cayó” (Schiller 1962.1: 688).

De la conducta del personaje Wallenstein podría sacarse una conclusión muy distinta a las de los dramas del primer Schiller: o no hay libertad o siempre se actúa en buena medida conminado a hacer lo que se hace. Mientras esa conminación no aparece o no se manifiesta, uno se puede sentir sustraído a ella y barajar posibilidades, incluso fantasear alternativas. Pero una vez que la conminación aflora y el sujeto se ve impelido a actuar en un sentido muy concreto, debe hacerlo como si no hubiera querido hacer otra cosa que aquello que se ha visto obligado a hacer. Y en eso estriba la última dignidad de Wallenstein (Harrison 1993: 146). Al pensar en su alianza con los suecos, cabe que interpretemos sus intenciones en dos sentidos. Uno noble: Wallenstein, harto del fanatismo religioso y de la codicia de los Habsburgo (que quieren prolongar la guerra solo por sus propios intereses), desea una paz sustentada en la libertad religiosa y quiere para él, el reino de Bohemia. El otro, absolutamente teñido de ambición, es tomar el cetro imperial. Acerca de cuál fue la opción de Wallenstein

no hay acuerdo histórico, sino solo posiciones partidarias: unas a favor de Fernando II y contra su Generalísimo, y otras en dirección opuesta (Moutoux 1982: 23). Pero más allá de cuáles fueron sus pensamientos (probablemente una mezcla de altruismo y egoísmo sazonado de resentimiento), llegado a un punto, el general no puede actuar sin el Emperador ni dejar de actuar contra él. „Wenn ich nicht wirke, bin ich vernichtet“ (Schiller 2004.2: 256)<sup>177</sup>.

Parece que el Wallenstein histórico ante todo quería la paz porque veía que una victoria imperial concluyente era ya imposible. Además, estimaba que contar con un ejército poderoso era la mejor baza de negociación en un armisticio. Y, por otra parte, a sus cincuenta años, se sentía incapaz de seguir batallando con solvencia (Mortimer 2010: 179).

Pero volvamos a la ficción. La mencionada necesidad de actuar le sobreviene a Friedland cuando, después de un periodo de divagación, su negociador con los suecos es apresado y quedan al descubierto sus, cuando menos, fantaseados manejos.

La indecisión, o más bien la posposición de actuar, del afamado militar tiene que ver con uno de los rasgos del personaje histórico. Habiendo salido milagrosamente ileso tras una caída de un segundo piso, se creía escogido e identificado con el dios Júpiter (Hinderer 1997: 142). Eso explica su firme confianza en que la astrología le señalara el momento indicado para pasar del pensamiento a la acción (Marleyn 1957: 190). Además, un mundo de distancias difícilmente salvables hacía que Wallenstein tuviera un aura tan solemne como siniestra. Golo Mann señala que, significativamente, el Duque de Friedland no conoció personalmente a ninguno de los Príncipes Electores que decidieron su deposición hasta después que esta se produjera. Concretamente solo tuvo un encuentro dos años después con uno de ellos, en 1632 cuando coincidió con Maximiliano de Baviera (Mann 1971: 567). Conforme a ello, y aquí retomamos la ficción schilleriana, Harrison señala muy acertadamente que la «hybris» de Wallenstein no consiste en su exceso de ambición, sino en creerse libre del paso del tiempo (Harrison 1993: 158). En pensar que el tiempo va a esperar para él.

---

<sup>177</sup> “Si no actúo, estoy destruido” (T.A.).

Así, buscando el control pleno, pierde todo el control. Está documentado que, en aquel tiempo, en que astrología y astronomía iban de la mano, a Wallenstein le hizo un horóscopo nada menos que Johannes Kepler, quien le vaticinó riquezas y honores si atendía al curso del mundo (Wehner 1950:8). Pensar que este curso podía detenerse fue, sin duda fatal para Friedland. Por otra parte, hay que recordar que Schiller escribe la trilogía a finales del siglo XVIII, momento en el que la astrología había perdido su condición, no ya solo de ciencia, sino, incluso, de medio de contingencia. Es decir, de herramienta habilitadora del pensamiento y la acción estratégicas en condiciones de incertidumbre, como, por ejemplo, las bélicas (Engberg-Pedersen 2018: 213). Al hacer que el Wallenstein del drama, como el real, recurriera a la astrología, el autor proyectaba sobre el personaje una imagen peyorativa.

Hay una «hybris» menor, tan menor que el general es capaz de entrever el autoengaño en el que está cayendo. El poder que ha ido acumulando le hace creer que puede traicionar al Emperador, porque piensa que sus hombres no lo traicionarán (Glasse 1980: 261). De nuevo el jupiterismo le juega una mala pasada. En el primer drama de la Trilogía, *El campamento de Wallenstein*, encontramos la clave de la cuestión. “El campamento es aquel cuerpo que Wallenstein se ha creado y que a la vez lo ha producido a él” (Safranski 2006: 446). Casi podríamos hablar de un cuerpo místico: los soldados tienen una poderosa confianza en el general. Sin embargo, en última instancia lo obedecen porque entienden que su autoridad emana del Emperador. Hinderer relaciona muy afortunadamente este juego de fuerzas con la distinción que Max Weber establecía entre autoridad tradicional y autoridad carismática. La primera es la del poder eterno y permanente y la ostenta el Emperador. La segunda es la propia de las situaciones excepcionales, como puede ser una guerra, y en este momento, prolongado pero provisional, esa autoridad la encarna Wallenstein (Hinderer 1979: 145). Conforme a esta excepcionalidad, Villacañas entiende que Schiller tomó a Wallenstein por un trasunto de su contemporáneo Napoleón (Villacañas 2007: 114). En todo caso, confundir lo provisional con lo permanente en el ámbito de la autoridad es otro de los desenfoques temporales del Duque de Friedland.

Sin embargo, como ya dijimos, este desenfoque es menor. Precisamente porque está demasiado ligado a un modelo antiguo de autoridad, es incapaz de dar lugar a un cambio real (el de la paz y la libertad de culto) y esa noble aspiración queda interferida por la imposibilidad de ver otro camino que la asunción personal del poder (Hinderer 1979: 156). Por ello, uno de los intereses que suscitó Wallenstein en el autor del drama es que podría haberse adelantado a su tiempo. Concretamente, catorce años, los que median entre su asesinato y el final de la guerra. Y es que Schiller vio en el tratado que acabó con la Guerra de los Treinta Años, la Paz de Westfalia, la primera comunidad coherente de Estados de la historia (Moland 2011: 2). Paradójicamente, tres décadas de destrucción dieron lugar a la conciencia de una comunidad de destino (Safranski 2006: 333).

Pero el general no era un hombre con visión de futuro. En el fondo, el único contexto válido para Wallenstein es la acción bélica. Las campañas militares llevadas a cabo hasta su deposición lo confirman. En el momento en el que se ve metido en política, no percibe en ella más que enredos y se siente fuera de lugar. Es incapaz de ser operativo en ese contexto y solo vuelve a actuar cuando ya es inevitable hacerlo (Glassey 1980: 264). „Ich muß Gewalt ausüben oder leiden“ (Schiller 2004.2: 286)<sup>178</sup>. Él necesita acción, pero su acción es al tiempo un catalizador y una amenaza para el Imperio (Marleyn 1957: 188). Por otra parte, esa falta de acción no es sentida por el caudillo imperial del mismo modo que el Ricardo III de Shakespeare. Cuando, en el monólogo inicial del drama, este se lamenta del “winter of our discontent...” (Shakespeare 1966: 98), está manifestándose como un guerrero que quiere agitación, violencia y guerra porque la paz lo adormece y lo enerva. Por su parte, a Wallenstein la guerra le viene bien porque lo sustrae de su natural indeciso.

Acabaremos con un motivo sumamente trágico: el del fracaso. Los tres principales personajes de la obra fracasan. Acerca de los desajustes fatales de Wallenstein, ya hemos hablado largamente. Ahora pondremos atención en dos personajes que sin duda representan el «modelo Antígona» de lo trágico, algo muy propio de Schiller, quien de hecho revelaba que en este tiempo le había sido

---

<sup>178</sup> “Tengo que ejercer la violencia o sufrirla” (T.A).

influyente y fortalecedora la lectura de Sófocles (Harrison 1993: 142). Estos dos personajes, estrechamente vinculados entre sí son padre e hijo, Octavio y Max Piccolomini. Octavio, amigo de Wallenstein, ha sido autorizado por el Emperador para vigilar los movimientos de aquel y detenerlos si son desfavorables, recurriendo si es necesario al asesinato. Por ello, llegado el momento no dudará en traicionarlo, distinguiendo intuitivamente que la única autoridad que prevalecerá, a la larga, será la imperial. Max es el único personaje idealista de la obra, un resto de la mentalidad schilleriana de los primeros dramas. Schiller sintió, al mismo tiempo que una gran inclinación por él, un intenso temor de que esta simpatía arruinase el proyecto de llevar a cabo un drama objetivo y basado en lo histórico (Bermann 1986: 375). El joven Piccolomini, prometido de Thekla, hija de Wallenstein, cree que el general está más capacitado para conseguir la paz que el Emperador. Además, cree que son compatibles una y otra lealtad: a su futuro suegro y a la autoridad imperial. Su padre lo desengaña. Este, como buen político, sabe que, una vez se ha elegido, no cabe preservar la pureza previa a la decisión. Max, incapaz de decantarse por una de las dos opciones, emprende acciones temerarias en batalla<sup>179</sup> que lo hacen morir aplastado por cascos de caballos (Glasse 1980: 264). „Das ist das Los des Schönen auf der Erde“ (Schiller 2004.2: 409), proclama Thekla al saber de su muerte. Max es el trasunto de la figura sofoclea de Hemón, pero no olvidemos que tras su fatal sucumbir adviene el de su padre (Harrison 1993: 159). Octavio es premiado por el Emperador con el título de Príncipe Elector, pero solo es un príncipe sin descendencia y queda, nos recuerda Hegel, como un Creonte sin su Hemón.

Si en la tragedia moderna aparece una justicia (...), esta es abstracta, dada la particularidad de los fines (...), dada la injusticia más profunda y los crímenes a los que los individuos se ven obligados si quieren triunfar (...) Wallenstein sucumbe ante la firmeza del poder imperial; pero también el anciano Piccolomini, que en la afirmación del ordenamiento legal ha traicionado a un amigo y abusado de la forma de la amistad, es castigado con la muerte de su hijo inmolado (Hegel 2007: 879).

---

<sup>179</sup> No sería muy apropiado que aventuráramos de qué batalla se trató, pues estaríamos hablando de algo en todo caso hipotético y aproximado, pues Max, a diferencia del histórico Ottavio Piccolomini (1599-1656), es un personaje ficticio.

El eterno conflicto de *Antígona*. El general se revela contra la ley del Estado y es castigado con la muerte, Octavio, haciendo prevalecer la ley estatal viola la ley cordial de la amistad y es castigado con la pérdida de su hijo. También Felipe II, incapaz de sustraerse a las estructuras despóticas de su Estado, acaba perdiendo a Carlos.

#### 4. Recapitulación.

La línea principal de recepción de Schiller considera al autor un idealista. La cultura liberal-burguesa alemana, e incluso en la dimensión revolucionaria que cobra en 1848, lo considera un héroe de la libertad de pensamiento, de la fraternidad y de la necesaria ligazón de lo humano a lo verdadero y lo bueno (viéndose esto emblemáticamente reflejado en el juramento de Rütli, descrito en su *Guillermo Tell*) (Guthke 1994:12). La recepción de Schiller como idealista también está presente en el mundo anglosajón, que opone el conocimiento de la naturaleza humana presente en Shakespeare a la etérea naturaleza de los asuntos y personajes schillerianos. Finalmente, el idealismo de Schiller está también asumido por la lectura que generalmente se hace desde la filosofía, que atiende a sus escritos teóricos, desdeñando de sus obras sobre historia y sus dramas.

Sin embargo, si se tiene en cuenta tanto el conjunto como la evolución de su obra, ha de modificarse necesariamente la imagen de un Schiller idealista. Schiller sería más bien un idealista crítico que no estaría ciego ante la problemática adyacente a su credo, y tampoco de cómo el idealismo en muchas ocasiones es el embozo del egoísmo, la vanidad y la teatralidad gestual de aquellos que quieren encarnarlo.

Una posible pauta de estudio del pensamiento y la literatura dramática de Schiller es atender a los diversos encaramientos de lo inevitable, dicho de otro modo, de lo trágico.

Sus dramas de juventud se caracterizan por el enfrentamiento entre el idealista que sufre las penurias del absolutismo y el déspota que las propicia.

Ese contraste queda muy matizado en *Don Carlos* en la figura del Marqués de Posa, al mismo tiempo manipulador de sentimientos ajenos que abogado de

la causa de la humanidad. Así Schiller muestra cómo el idealismo de las ideas puede ir de la mano de la desconsideración del semejante.

El impacto de Posa y el de la Revolución Francesa apartan a Schiller de mostrar contrastes extremos entre almas nobles y rastreras. Y aquí se inicia lo que hemos llamado el giro trágico<sup>180</sup>. A partir de este momento Schiller se aleja de cualquier propuesta de supresión política del absolutismo y se centra en su propuesta de «educación estética», que sería un intento de depurar los planteamientos de sus primeros dramas tematizándolos teóricamente. Sin embargo, hubo un avance en los grados de este giro, que le proporcionaron el cultivo de los estudios históricos y el contacto con Goethe.

Este periodo de doce años sin escribir dramas llega a su fin en *Wallenstein*, donde se completa el giro trágico antes descrito. Todos los protagonistas llevarán dentro de sí luces y sombras. Consecuentemente, el factor endógeno y caracterológico desempeñará un papel más importante en el desarrollo trágico. A su vez, será recurrente la ubicación de las tramas en un marco histórico de referencia.

Entre la escritura de *Don Carlos* y la de *Wallenstein* se produjo y, sobre todo, se consolidó el más relevante cambio en el pensamiento y el drama schillerianos: el giro trágico.

---

<sup>180</sup> De un modo muy sugerente Nuria Sánchez Madrid entiende que en la obra dramática de Schiller se atiende a la *inversión de lo más propio* “Uno siempre es de otro. Como Franz es presa de los fantasmas de su infancia, como Carlos pertenece al Marqués de Posa, incluso más que a Isabel, como Felipe se descubre un vicario simbólico del verdadero soberano, el Inquisidor, y como Wallenstein se debe a su terror ante el abismo de la decisión” (Sánchez-Madrid 2017: 97).

### 3.3 La ausencia en Schiller: el Deus Absconditus y el ejecutor (*Wallenstein* y *Wilhelm Tell*)

#### Resumen

La conexión entre los dramas de Schiller y las reflexiones desarrolladas en sus escritos filosóficos e históricos es una cuestión muy problemática. Simplificando, se puede decir que los textos filosóficos proyectan los ideales schillerianos y los históricos reflejan su conocimiento psicológico de los seres humanos. Esa tensión entre el ideal y la realidad se manifiesta, entre otras constelaciones, en la de la ausencia. En *Wallenstein* y en *Wilhelm Tell*, los protagonistas están fuera de la acción en gran parte de la trama. El personaje de Wallenstein está ausente como un *deus absconditus* que se revela fallido. La ausencia del personaje de Tell es la de un ejecutor que deja intacto de culpabilidad al colectivo de su pueblo.

#### Palabras clave

ausencia, *deus absconditus*, Wallenstein, ejecutor, Wilhelm Tell.

#### Abstract

The connection between Schiller's dramas and the reflections developed in his philosophical and historical writings is a highly problematic question. Simplifying, it can be said that the philosophical texts project Schillerian ideals and the historical ones reflect their psychological knowledge of human beings. This tension between the ideal and reality is manifested, among other constellations, in that of absence. In *Wallenstein* and *Wilhelm Tell*, the leads are out of action for much of the plot. The character of Wallenstein is absent as a *deus absconditus* that will be revealed to have failed, the character of Tell as an executor who leaves the collective of his people intact with guilt.

#### Keywords

absence, *deus absconditus*, Wallenstein, executor, Wilhelm Tell.

#### 1. La problemática recepción

Se puede decir que la recepción de Friedrich Schiller ha sido, en términos generales, muy discutida. Sin duda, a esa situación ha contribuido la propia

complejidad de la obra del autor<sup>181</sup> y la tortuosa, pero muy honesta, evolución de su pensamiento<sup>182</sup>.

Uno de los rasgos más sorprendentes del teatro de Schiller es la utilización de la ausencia. Por una parte, esta tiene una función dramática y, por otra, está enfocada a la exposición del pensamiento del autor. Concretamente nos referiremos a dos dramas en los que la ausencia del protagonista es sumamente notoria: *Wallenstein* y *Willhelm Tell*. Digamos, antes que nada, que ambos dramas fueron escritos en verso en sus versiones definitivas.

El primero de los dos dramas, *Wallenstein*, es una trilogía que representa los últimos días de la vida de un famoso General de la Guerra de los Treinta Años<sup>183</sup>. El producto final creado por Schiller fue una trilogía compuesta por *Wallensteins Lager* (*El campamento de Wallenstein*), *Die Piccolomini* (*Los Piccolomini*)<sup>184</sup> y *Wallensteins Tod* (*La muerte de Wallenstein*)<sup>185</sup>. El llamativo punto sobre el que queremos detenernos es que, en la primera parte *El campamento de Wallenstein*, el protagonista no aparece en ningún momento si bien es constantemente nombrado.

Por su parte, en *Willhelm Tell*<sup>186</sup>, encontramos de nuevo en este drama de Schiller la constelación de la ausencia. La obra, que festeja solemnemente al mítico héroe símbolo de la independencia de Suiza del Imperio de los Habsburgo<sup>187</sup>, consta de cinco

---

<sup>181</sup> Que Schiller sea un pensador político es la principal razón de lo problemático de su figura. Así en muchas de sus obras las proclamas colectivas y las canciones en contextos alejados de lo contemporáneo (como el de los bandidos de Karl Moor, los soldados de Wallenstein o los suizos del siglo XV en *Tell*) enmascaran lemas jacobinos y mensajes subversivos (Johnston 2011:49). Y, sin embargo, su concepto de educación estética aboga por que, de existir, las proclamas no deriven nunca en violencia.

<sup>182</sup> También la de una imagen tópica de su figura, ceñida a las dificultades por la que discurrió su vida y a su constitución enfermiza: la de la victoria del ser humano sobre su frágil naturaleza (Sauer 2014:60).

<sup>183</sup> Lo que ocurre en *Wallenstein* tiene lugar del 12 de enero al 25 de febrero de 1634. Schiller lo concentra en cuatro días: 1º *Wallensteins Lager* und *Die Piccolomini* I-IV, 2º *Piccolomini* V und *Wallensteins Tod* I und II, 3º *Wallensteins Tod* III, 4º *Wallensteins Tod* IV-V (Neis 1988:11).

<sup>184</sup> El título hace referencia a dos miembros de una familia, Octavio Piccolomini y su hijo Max, que a su vez son mandos en el ejército de Wallenstein. Uno y otro se contraponen. La conducta del primero se atiene a los parámetros de la *Realpolitik* y la ética de la responsabilidad, sin que eso excluya la traición a su amigo Wallenstein. El segundo cree hasta el final de su vida en un ideal: la conciliación de la fidelidad al Emperador con la consecución de la paz.

<sup>185</sup> *Wallensteins Lager* se estrenó el 12 de octubre de 1798, *Die Piccolomini* el 30 de enero de 1799, y *Wallensteins Tod* el 20 de abril de 1799. Todas estas primeras representaciones tuvieron lugar en el Teatro de la Corte de Weimar.

<sup>186</sup> Su estreno se produjo en el Teatro de la Corte de Weimar el 17 de marzo de 1804.

<sup>187</sup> De nuevo recordemos que la recepción política de Schiller es multiforme. Así el drama de *Tell* fue representado y leído como manifestación democrática y revolucionaria en 1848 y 1919. En 1870 se representaba con música militar. Y durante el periodo nacionalsocialista fue primero escenificado como

actos. En los dos primeros, donde se presenta el contexto político de una Suiza gobernada por los Habsburgo y la oposición de los suizos a este *statu quo* en el juramento de Rütli<sup>188</sup>, el personaje de Wilhelm Tell no aparece. En los tres últimos, aunque el personaje es reconocido como liberador de la patria, su aislamiento y su individualismo tornan muy difícil el establecimiento de una conexión entre el héroe y la comunidad política a la que supuestamente representa.

Por tanto, podemos decir que si *Wallenstein* es un drama histórico (o predominantemente histórico), *Tell* discurre en lo mítico (o en lo predominantemente mítico) tal como abordaremos en el punto 5 de este texto.

## 2. Volver a la creación

*Wallenstein* fue redactado en el momento de la vida de Schiller de mayor influencia y más intensa relación con Goethe<sup>189</sup>, esto es, durante el tiempo de su intercambio epistolar comprendido entre los años 1794 y 1805<sup>190</sup>. De resultas de este contacto, Schiller se propuso dos objetivos. El primero, volver a ser poeta, y, muy concretamente, volver a escribir dramas. Recordemos que *Don Karlos* data de 1787 y el estreno de las tres partes de *Wallenstein* se produce entre finales de 1798 y mediados de 1799. Su segundo objetivo fue darles a sus personajes un empaque más realista:

Ich hoffe[...] auf rein realistischen Wegen einen dramatischen Großen Charakter in ihm aufzustellen, der ein ächtes Lebenprincip in sich hat. Vordem habe ich wie im Posa und Carlos die fehlende Wahrheit durch die schöne Idealität zu ersetzen gesucht, hier im Wallenstein will ich es probieren und durch die bloße Wahrheit für die fehlende Idealitaet (die sentimentalische nehmlich) entschädigen<sup>191</sup> (Schiller 1969:204).

---

un drama que representaba el espíritu político propio, para luego ser prohibido en el tercer año de la 2ª Guerra Mundial (Guthke 1994:280).

<sup>188</sup> Representantes de suizos de los tres cantones (Uri, Schwyz y Unterwalden) se reunieron a finales del siglo XV, en el valle de Rütli para juramentarse en pos de la autonomía de Suiza del Imperio de los Habsburgo. Aegidius Tschudi adelanta y ubica el hecho en 1305 y señala que los líderes del levantamiento fueron Werner Stauffer por Schwyz, Arnold von Mechtal por Unterwalden y Walter Fürst por Uri (Fürst es sustituido en algunas crónicas por Wilhelm Tell). Conforme a ese origen legendario, Suiza recibe, incluso hoy, el nombre oficial de Eidgenossenschaft (lo que vendría a traducirse por Comunidad de juramentados).

<sup>189</sup> Para Ernst Bloch, los mejores dramas de Schiller, en cuanto más revolucionarios, son los cuatro primeros. Sin embargo, a partir de *Wallenstein*, se deja influir indebidamente por el aire de la corte de Weimar y pierde la fuerza de agitación política de su juventud (Berghahn 2011:97).

<sup>190</sup> La edición castellana es de Marcelo G. Burello y Regula Rohland de Langbehn (Goethe/Schiller 2014).

<sup>191</sup> “Confío en haber erigido por vías puramente realistas con él un gran personaje dramático con un auténtico principio de vida en su interior. Antes, en Posa y en Carlos buscaba cómo sustituir a la

A efectos de incrementar el realismo y la hondura psicológica de los personajes, Schiller retorna a la documentación histórica y a los estudios llevados a cabo en esta materia, en detrimento de la filosofía<sup>192</sup>. Concretamente, en 1790 publica *Geschichte des Dreißigjährigen Krieges (Historia de la Guerra de los Treinta Años)*. Con este giro, el autor quiere un nuevo tipo de drama, interesado no tanto en despertar afectos en el espectador mediante la representación de acciones, como en propiciar la reflexión mostrando los complejos procesos interiores de los protagonistas (Ritzer 2011:252). Dos son los personajes que interesaban especialmente a Schiller como objeto dramático: el rey sueco Gustavo Adolfo, y el General en jefe de los ejércitos imperiales, Albrecht von Wallenstein. De los dos personajes, el intendente del Teatro de Mannheim, Dalberg, recomendó al autor que se decidiera por el segundo, cuya indómita pasión y férrea grandeza podían convertirlo en una figura intensamente dramática (Neis 1988:5). A principios de 1796, y tras muchas dudas, Schiller se decantó por Wallenstein.

Pese a su determinación de escribir, Schiller confesó en diversos lugares que la trilogía fue su obra de más dificultosa realización<sup>193</sup>. Así en carta a Körner de 28 de noviembre de 1796, ve el asunto amorfo y la escritura, interminable. Siente, por otra parte, que la insatisfacción nace de que, en contraste con su anterior periodo de realización de dramas, ahora es más exigente consigo mismo y, además, la empresa que se ha propuesto es también más ambiciosa. Por otra parte, ve cierta incompatibilidad entre la temática de la *Staatsaktion* (un asunto de Estado) y el género del drama. De hecho y mirando retrospectivamente, en comparación con *Wallenstein*, la obra anteriormente compuesta, *Don Karlos*, era vista literalmente por él como „ein Machwerk“, una chapuza (Golz 2005:610). Pero volvamos a su confesión a Körner:

---

defectuosa realidad mediante la bella idealidad, aquí en el *Wallenstein* quiero hacer la prueba de compensar la defectuosa idealidad (concretamente la sentimental) mediante la mera realidad” (T.d.A.), Carta a Wilhelm von Humboldt, 21 de marzo de 1796.

<sup>192</sup> Ocupación principal entre 1793 y 1795, sobre todo a raíz de la grave enfermedad que lo mantuvo en cama durante año y medio. Periodo que aprovechó para la lectura de las tres críticas kantianas.

<sup>193</sup> El relato de Thomas Mann *Schwere Stunde*, publicado en 1905 en el centenario de la muerte Schiller, narra las dificultades de este para componer *Wallenstein*.

Der Stoff und Gegenstand ist so sehr außer mir, daß ich ihm kaum eine Neigung abgewinnen kann; er läßt mich gleichgültig, und doch bin ich für die Arbeit begeistert (...) Zwei Figuren ausgenommen<sup>194</sup>, behandle ich alle übrigen und vorzüglich den Hauptcharakter, bloß mit der reinen Liebe des Künstlers<sup>195</sup> (Schiller 1977:16-19)

Las reflexiones sobre la escritura literaria por parte de Schiller en esta época, que culminan en el texto conjunto con Goethe „Über epische und dramatische Dichtung“<sup>196</sup>, van estrechamente de la mano de la redacción de *Wallenstein*. Completar una obra tan monumental, que pretendía mostrar el pensamiento de la figura principal aunada a la presentación de acontecimientos externos<sup>197</sup>, llevó consigo para el autor una paradójica evidencia. Concretamente, llegó a la conclusión de que la distinción de unos géneros y otros es, por un lado, conveniente, pero, por otro, materialmente imposible de realizar de un modo definitivo y distinguible.

En cuanto a la estructura de *Wallenstein*, la tripartición de la trama en jornadas y obras distintas fue consejo de Goethe, en carta de 2 de diciembre de 1799 (Neis 1988:8). Y la conversión de la obra de la prosa al verso fue una decisión de Schiller, consciente de cómo la forma no solo alteraba el tono del lenguaje, sino que también obligaba a modificar el contenido del drama: „der Vers fordert schlechterdings Beziehungen auf die Einbildungskraft, und so mußte ich auch in mehreren meiner Motive poetischer werden“<sup>198</sup> (Schiller 1977:159).

### 3. El fallido *Deus Absconditus*

Más allá de las intenciones que llevaron a Schiller a escribir *Wallenstein* y de las conclusiones poetológicas derivadas de su composición, que hemos expuesto hasta

---

<sup>194</sup> Se refiere a Max Piccolomini y a Thekla Wallenstein, que en cierto modo son por su naturaleza como personajes restos de los primeros dramas de Schiller.

<sup>195</sup> “La materia y el objeto es tan externo a mí, que apenas siento una inclinación por él. Me deja indiferente y sin embargo estoy fascinado con el trabajo (...) Excluyendo a dos figuras, trato a las demás, especialmente al personaje principal, meramente con puro amor de artista” (T.d.A.). Aquí Schiller se remite a la *finalidad sin fin* kantiana que está presente en el arte, y debe ser propia de él según sus parámetros clasicistas tanto de Kant como de Schiller.

<sup>196</sup> La relación entre el epistolario de Goethe y Schiller y la obra de ambos es una convergencia, nunca vista anteriormente en el mundo intelectual, entre la reflexión teórica y la producción literaria.

<sup>197</sup> Como más tarde ocurrirá con *Faust* de Goethe

<sup>198</sup> “El verso pide simplemente ser relacionado con la imaginación, de modo que tuve que cambiar varios de mis motivos para que fueran más poéticos”, Carta de Schiller a Goethe de 24 de noviembre de 1797 (Goethe/ Schiller 2014: 260) [traducción de Marcelo G. Burello y Regula Rohland de Langbehn].

ahora, nuestro interés está centrado en la primera jornada de la trilogía y en la ausencia en ella del protagonista.

El desarrollo multilateral y polifónico del *Campamento de Wallenstein* está profundamente inspirado en las escenas grupales protagonizadas por el pueblo de Bruselas<sup>199</sup> en el *Egmont* de Goethe (1787)<sup>200</sup>. No se ha de olvidar que Schiller dirigió el montaje escénico de la citada obra de Goethe en el teatro de la Corte en Weimar en 1796 (Schneider/ Blumenthal 1949:360) y este trabajo de práctica teatral no le resultó ocioso para su *Wallenstein* (Oellers 2005:108). Como vínculo entre entre los bruselenses de Goethe y los mercenarios de Schiller, cabe destacar un elemento de similitud y otro de contraste.

Por lo que respecta a la similitud, esta radica en su condición colectiva. Precisamente por ese carácter de obra sin protagonista o con un protagonista colectivo, el dramaturgo August Wilhelm Iffland excluyó el *Campamento*<sup>201</sup> (Frithjof 2000:576) en el estreno de *Wallenstein* en Berlín en 1799. Lo colectivo es aquello que Heidegger denominó *das Man* (el *se*): el «se dice, se oye, se comenta», que, con sus cambiantes oleadas y vaivenes, es el factor decisivo en las alteraciones de parecer, las tomas de posición y las acciones normalmente reactivas de una colectividad magmática e impersonal. El *man*, el *se* o *uno* mantiene la mayor parte del tiempo atrapada a la existencia humana, al *Dasein* o *ser-ahí*.

Das Belieben der Anderen verfügt über die alltäglichen Seinsmöglichkeiten des Daseins. Diese Anderen sind dabei nicht bestimmte Andere. Im Gegenteil, jeder andere kann sie vertreten. Entscheidend ist nur die unauffällige, vom Dasein als Mitsein unversehens schon übernommene Herrschaft der Anderen, Man selbst gehört zu den Anderen und verfestigt ihre Macht<sup>202</sup> (Heidegger 1977:168).

En cambio, la diferencia estriba en que no es exactamente la misma motivación de las reacciones del pueblo de Bruselas (en las primeras apariciones envalentonado

---

<sup>199</sup> Concretamente, en la primera escena del primer acto, en la primera escena del segundo y en la primera del quinto.

<sup>200</sup> 1788 es la fecha en la que se publicó el texto impreso. El estreno teatral tuvo lugar en 1789 en Mainz.

<sup>201</sup> Si bien la razón que adujo fue que no quería escandalizar a las autoridades de un Estado militar como Prusia con una representación denigratoria del ejército, cabe sospechar también que el protagonismo colectivo en la primera jornada excluía, o en todo caso retrasaba el lucimiento personal del actor.

<sup>202</sup> “La preferencia de los otros dispone de todas las posibilidades de ser del ser-ahí. Estos otros no son otros determinados. Por el contrario, cualquiera puede representarlos. Lo decisivo es solo el dominio de los demás inadvertido y tomado involuntariamente por el ser ahí como ser-con. Se obedece a los otros y se consolida su poder” (T.d.A).

para defender sus derechos y luego lleno de temor por la Inquisición e incapaz de defender a Egmont) que el de las mesnadas mercenarias de Wallenstein. Estas no actúan acobardadas, pues al fin y al cabo poseen las armas y pueden ejercer la violencia. La actitud cambiante del campamento está más bien determinada por el desplazamiento de la autoridad (de Wallenstein al Emperador), o más exactamente por la toma de conciencia de que la autoridad siempre estuvo en el mismo, en el Emperador. ¿Por qué? Porque se trata de una autoridad tradicional, siempre ligada al *locus* donde recae un poder inmemorial y ahistórico, en este caso, la autoridad de la Gracia de Dios en la que se asientan los atributos imperiales. Así define Max Weber la citada autoridad tradicional.

Von den vorbürokratischen Strukturprinzipien ist nun das weitaus wichtigste die patriarchale Struktur der Herrschaft. Ihrem Wesen nach ruht sie nicht auf der Dienstpflicht für einen sachlichen unpersönlichen Zweck und der Obödienz gegenüber abstrakten Normen, sondern gerade umgekehrt auf streng persönlichen Pietätsbeziehungen (Weber A 679, 2005:247)<sup>203</sup>

Si profundizamos en las motivaciones del ejército mercenario de Wallenstein – constituido por soldados de todas las nacionalidades –<sup>204</sup>, podemos decir que se siente estimulado por la licenciosa vida militar y por la personalidad del General. Sus componentes son renunciantes a todo lo normalmente vital: familia, posición, patria, profesión y todas las seguridades sociales (Steinhagen 1990:88). La clave de su inestable estatus es que solo puede mantenerse mientras dure la guerra. Esta condición apátrida desarraigada del soldado queda de manifiesto en este verso de la obra de Schiller que estamos comentando: „Das Schwert ist kein Spaten, kein Pflug“ (V.919)<sup>205</sup>.

Continuando con la ausencia del protagonista, en el *Campamento* no aparece en ningún momento Wallenstein, pero todo converge en él (Aoki 2010:200). Y confluye de un modo reiterado, recurrente, casi podríamos decir que obsesivo. Se observa una

---

<sup>203</sup> “De los principios estructurales preburocráticos el más importante es la estructura patriarcal de la autoridad. Esencialmente no descansa en la obligación de servicio a un fin objetivo e impersonal y en la obediencia a normas abstractas, sino por el contrario en las relaciones piadosas estrictamente personales” (T.d.A).

<sup>204</sup> Este carácter variopinto dio lugar a que *Wallensteins Lager* fuera la obra más representada en el frente este del eje en la Primera Guerra Mundial, cuyo ejército como el de Wallenstein era multinacional (Martin 2011: 360).

<sup>205</sup> “La espada no es una azada ni un arado”.

constante mención expresa a la ascendencia que ejerce el General sobre sus tropas, si bien queda también en evidencia que su poder tiene mucho de aparente.

A fin de acotar nuestro estudio a la primera jornada de la trilogía, prescindiremos tanto del Prólogo de la obra<sup>206</sup>, como de las otras dos partes, *Die Piccolomini* y *Wallensteins Tod*, para centrarnos en lo que ocurre en *Wallensteins Lager* (*El campamento de Wallenstein*).

Esta primera jornada de la trilogía consta de un solo acto dividido en once escenas. Con una enorme maestría y por medio de la exageración, Schiller consigue ofrecernos la auto-deconstrucción de la guerra en boca de los que abogan por ella: los soldados y los oficiales. Estos actúan como apologetas, pero involuntariamente nos la presentan como un *mundus perversus*, un mundo de absoluta maldad que priva a los seres humanos de valores, bondad y sensatez (Riedel 2011:250). En la primera de las didascalias de la obra, y refiriéndose al aspecto externo de las tropas, Schiller nos ofrece una acertada imagen de cómo era la guerra en el siglo XVII, en buena medida, *freelance*. Así, se describe cómo la guerra la libraban mercenarios que se unían a los ejércitos con los enseres con los que ya contaban y con lo que se iban agenciando durante las campañas. Tal como refiere Schiller en la citada didascalia: „Soldaten von allen Farben und Feldzeichen“ (soldados de todos los colores y símbolos de batalla). Efectivamente, todavía no existían uniformes en un sentido moderno, por eso las tropas y las armas se distinguían por el color y el corte de los atuendos, por los galones, los brazaletes, las escarapelas y los estandartes (Golz 2005:718).

Resulta oportuno analizar dos actitudes distintas ante la guerra presentes en los personajes de la obra de Schiller y que plasman su visión del conflicto bélico<sup>207</sup>. Para ello nos referiremos a dos tipos de figuras del campamento: los ocasionales y los estabilizados<sup>208</sup>. Los ocasionales son unos campesinos y un cazador mercenario. Los estabilizados, el jefe de guardia y la vivandera.

---

<sup>206</sup> Muy centrado en hacer ver que se estaba inaugurando el Teatro de la Corte de Weimar después de una serie de reformas.

<sup>207</sup> Al mostrar la ruindad de los combatientes de la Guerra de los Treinta Años, Schiller tiene *in mente* los desórdenes de la Revolución Francesa.

<sup>208</sup> Vamos a prescindir de la octava escena, probablemente la más célebre de *Wallensteins Lager*, la de la prédica del capuchino. Para este sermón Schiller se sirvió de un texto que le prestó Goethe. La autoría de este es de un agustino, Abraham a Sancta Clara, que quería espolear a los combatientes cristianos contra los turcos cuando estos sitiaban Viena. Schiller hace que el capuchino critique a los soldados de

Comencemos por los personajes ocasionales. La acción se inicia con un campesino y su hijo dirigiéndose al campamento. El padre lleva unos dados trucados con los que piensa jugarse dinero con las tropas y ganarlo haciendo trampas. De nuevo la imagen es expresiva. La guerra ha degenerado todas las relaciones civiles. Y si los soldados, mucho más que a combatir<sup>209</sup>, se dedican al saqueo, los campesinos abandonan agricultura y ganadería y se convierten en logreros (versos, V. 1-48)<sup>210</sup>.

El mismo campesino profiere una significativa frase: „Als der Sachs noch im Lande tät pochen/ Und die nennen sich Kaiserliche“ (V.32-33) <sup>211</sup>. El sajón al que se refiere es a Johann Georg von Arnim, que tras ser vencido por Gustavo Adolfo y a instancias de él, ocupa y saquea territorio bohemio (Golz 2005:719). Esto mostraba claramente la realidad de la Guerra de los Treinta Años. Los supuestamente imperiales atacaban territorios fieles al Emperador, porque por fuerza se habían pasado al enemigo, el cual les conminaba a hacer esas incursiones. Aunque tal vez estas campañas no displacieran a los que habían sido forzados a ellas, pues iban acompañadas de pingües beneficios en el pillaje (y en este caso los saqueos no tenían lugar en la propia tierra, Sajonia, sino en una ajena, Bohemia).

Entre los combatientes individuales, el cambio de bando en la Guerra de los Treinta Años era muy frecuente. En la obra de Schiller esto queda reflejado en el relato del cazador que primero sirvió a los ejércitos de Gustavo Adolfo, en el campamento de este rey, extremadamente devoto, se rezaba de la diana a la retreta (V. 258-262). De ahí que el cazador se cambiase de bando, pues en la Liga católica de Tilly todo era más licencioso y había, incluso, ramerías (V.268-278). Sin embargo, los alicientes de la Liga católica no eran tan poderosos como para evitar que el cazador se pasara a las tropas

---

Wallenstein, sirviéndose de aliteraciones. Los mercenarios prefieren la jarra (Krug) a la guerra (Krieg), prefieren el pitorro (Schnabel) al sable (Sabel) y prefieren devorar al buey (Ochsen) que a los suecos y su General en jefe (Oxenstirn) (V.491-494). Esta denuncia de las prácticas mercenarias es probablemente ajustada. Sin embargo, las palabras tienen un sesgo parcial. El eclesiástico reclama combatividad y heroísmo solo pensando en el beneficio de las armas católicas. Concretamente, reclama la liberación de Baviera de la ocupación protestante. Este monje es figura contraria y antagónica a Wallenstein así como partidario de la unidad religiosa del Imperio bajo el catolicismo.

<sup>209</sup> De hecho, como muestra el verso 25, las tropas de Wallenstein llevan ocho meses acampadas. Esto se corresponde históricamente con el retiro de invierno de estos ejércitos en Bohemia entre 1632/33 y 1633/34.

<sup>210</sup> Esas prácticas son igualmente seguidas por los soldados. Unos y otros ejércitos confraternizan haciendo trapicheos con lo que han ido obteniendo de los saqueos y rapiñas (V-90-103).

<sup>211</sup> “Cuando el sajón hace estremecerse a la tierra/ y se denominan imperiales”.

de Wallenstein, pues en ellas a nadie le importaba lo que se creyera<sup>212</sup>: lo importante era si se pertenecía o no a ese ejército y la obediencia a esa bandera (V.280-288).

Examinemos ahora a los estabilizados. En el campamento hay revuelo pues ha llegado „Die alte Perücke“ (V.71) <sup>213</sup>, el enviado del Emperador<sup>214</sup> para instar a los ejércitos de Wallenstein a unirse a los del Cardenal Fernando de Austria<sup>215</sup> a combatir en los Países Bajos. Dentro de la magmática y amorfa figura del campamento, hay individuos como el *Wachtmeister* (jefe de guardia) que tienen una visión más larga y penetrante (como Linceo entre los Argonautas). Esa visión la ha adquirido, en parte, por llevar muchos años al servicio de Wallenstein, y, en parte, por su propia intuición.

Merkst du wohl? Sie trauen uns nicht,  
Fürchten des Friedländers Heimlich Gesicht.  
Es ist ihnen zu hoch gestiegen  
Möchten ihn gern herunterkriegen (V.77-80)<sup>216</sup>.

Hace falta contextualizar estas palabras. Wallenstein había conseguido numerosas victorias para el bando imperial, hasta el punto de recibir el título de Duque de Friedland. Sin embargo, este éxito le había granjeado la desconfianza de los Príncipes Electores que instaron al Emperador, Fernando II, a la deposición de Wallenstein como *Generalissimus*<sup>217</sup> en la Dieta Imperial de Regensburg (Ratisbona) en 1630. Sin embargo, cuando Gustavo Adolfo entró en campaña y volcó la suerte hacia el lado protestante, el Emperador se vio obligado a reponer a Wallenstein. En 1634, cuando tienen lugar los acontecimientos que ocurren en la trilogía de Schiller, la desconfianza ha llegado al máximo. Mientras que el Emperador quiere que parte de los hombres de Wallenstein se una a las tropas españolas<sup>218</sup>, Wallenstein, convencido de que la guerra no puede tener un desenlace favorable para ninguno de los dos

---

<sup>212</sup> En los ejércitos de Wallenstein era indiferente la religión de la tropa, en los de la Liga y en los de suecos, no.

<sup>213</sup> La vieja peluca.

<sup>214</sup> El consejero de guerra la corte imperial, Gerhard Freiherr von Questenberg.

<sup>215</sup> Infante de España, Cardenal, hermano de Felipe IV, gobernador de los Países bajos españoles y comandante en jefe de nuestras tropas en la Guerra de los Treinta Años.

<sup>216</sup> „¿No te das cuenta? No confían en nosotros/ Temen la cara oculta de Friedland/ Para ellos él ha llegado demasiado alto, / Y les gustaría mucho verlo caer“.

<sup>217</sup> La Dieta no le quitó la condición de General, sino la de *Generalissimus*, General de generales o General en jefe.

<sup>218</sup> Bajo el anticuado parámetro de que la unidad política imperial debe implicar unidad religiosa.

bandos<sup>219</sup>, tiene tratos secretos con los suecos. Los soldados de Wallenstein, no saben esto, pero sí intuyen la osadía de su General (Reinhardt 2011:424), conocen su desafección y no se sienten identificados con las nuevas órdenes. „Dem Kaiser verkauften wir unser Blut/ Und nicht dem hispanischen roten Hut“ (V.707-708)<sup>220</sup>.

Muy representativa es la vivandera. En el mundo de las letras este personaje es descendiente de la Coraje de *Simplizissimus* de Grimmelshausen y predecesora de la Madre Coraje de Bertolt Brecht. Su vida está marcada por los avatares de la guerra, sigue al Ejército de Wallenstein en sus campañas, pues, al fin y al cabo, se trata de un ejército grande y su tamaño abre muchas posibilidades de negocio. Sin embargo, sabe que todo puede cambiar, que hoy estará aquí y mañana allá: „Wie einen der rauhe Kriegsbesen/ fegt und schüttelt von Ort zu Ort, / bin indes weit herumgewesen“ (V.135-137)<sup>221</sup>.

La decisiva distinción entre las figuras ocasionales y las estabilizadas se produce cuando se descubren los ardides del campesino con los dados y se discute si se le condena a ser colgado o se le deja marchar (V.625-662). Es significativo que el jefe de guardia, el trompetista y la vivandera quieran colgarlo, pero no así un cazador y un coracero. Quienes viven de la guerra desde hace tiempo y han obtenido una posición en ella entienden que, aunque lo bélico se desarrolle en un orden precario, este ha de ser respetado y eso exige un castigo ejemplar al campesino. No opinan así, quienes viven todavía en circunstancias menos estables como el cazador y el coracero, quienes solo son mercenarios. Al final, dos coraceros dejan escapar al campesino. Esta sucesión de hechos es una muestra de que la vida no valía nada en aquella guerra. Si no son llamados en ese momento a reunirse para hablar de cosas *más importantes*, por aburrimiento podrían haberlo colgado.

Esa importante asamblea, donde se discute si se van a unir a Fernando de Austria<sup>222</sup>, arroja dos posturas enfrentadas.

---

<sup>219</sup> Y también persuadido de que lo más inteligente y sensato es consolidar la libertad de culto en Europa.

<sup>220</sup> “Vendimos nuestra sangre (mercenaria) al Emperador y no al rojo gorro hispánico” (al tocado cardenalicio del Infante Fernando).

<sup>221</sup> “Como la áspera escoba de la guerra/ lleva los desperdicios de aquí para allá/ he estado por muchos sitios”.

<sup>222</sup> Como historiador Schiller interpretaba que la orden de que las tropas de Wallenstein (o que parte de ellas), se unieran a las de Fernando de Austria, además de motivadas por hacer ofensivas católicas en Baviera y los Países Bajos, encerraba el objetivo de debilitar a Wallenstein en Bohemia.

Por una parte, los soldados fieles a Wallenstein solo quieren atender al mandato del Emperador si el General está de acuerdo. Ellos saben que su régimen de vida, cimentado en la guerra y la opresión de los campesinos, radica en su poder de intimidación. Como dice el jefe de guardia: „Warum dürfen wir ihrer lachen? / Weil wir einen furchtbaren Haufen ausmachen“ (V.746-747)<sup>223</sup>.

Sin embargo, la mayoría de la tropa como la de la oficialía<sup>224</sup> se decantará por obedecer el mandato imperial. „Der Herzog ist gewaltig und hochverständlich;/ Aber er bleibt doch, schlecht und recht/Wie wir alle, des Kaisers Knecht“ (V .855-85)<sup>225</sup>. Al fin y al cabo, el antiguo régimen y la autoridad tradicional seguían en el siglo XVII, e incluso en aquella guerra, vigentes.

#### 4. Retornar al ideal

Si en *Wallenstein* Schiller se apartó de la filosofía y de la idealidad, ya fuera platónica o kantiana, para abrazar la realidad fenoménica<sup>226</sup>, no fue así en el drama que examinaremos a continuación, *Wilhelm Tell*. Por el contrario, *Tell* fue compuesto en el momento de vuelta a las propuestas de sus escritos filosóficos, muy especialmente a sus escritos de filosofía política críticos con la indeseable – para él – evolución de la Revolución francesa<sup>227</sup>. Podríamos decir también, que, incluso hay un retorno a un Schiller anterior, al del *Sturm und Drang*. Tal como sucede en sus primeros

---

<sup>223</sup> „¿Por qué podemos reírnos de ellos? / Porque somos un grupo numeroso y temible“. Estas palabras se verán refrendadas por el primer arcabucero cuando señala que a 12.000 no se les puede alimentar, pero 60.000 no morirán de hambre (V.752-755).

<sup>224</sup> Solo cinco regimientos, el Friedlander y los cuatro de Terzky, manifiestan a Wallenstein fidelidad (Neis: 1988:39). Lo heterogéneo del ejército de Wallenstein quedaba de manifiesto en sus generales: los había fervientemente católicos, como Pappenheim o Aldringen, más cercanos al luteranismo como Holk, e indiferentes a la cuestión religiosa y convencidos de que esa era una guerra por el dominio de Europa como, Isolani y Piccolomini (Bücheler 1994:11).

<sup>225</sup> „El Duque es poderoso y sagaz/ pero es y será, para mal o bien /, como todos nosotros, súbdito del Emperador“.

<sup>226</sup> La cercanía al fenómeno había sido incentivada por su condición de catedrático de historia en Jena y por Goethe.

<sup>227</sup> En *Wilhelm Tell* el autor retoma la filosofía política: la del impulso de juego como superador de la unilateralidad (material o formal del ser humano), e incluso se remonta a la época en que estaba inmerso en el *Sturm und Drang*, donde atacaba enérgicamente al despotismo. Sin duda, es significativo que la edición de Valverde y Molina, (Schiller 1990) reúna en un mismo volumen la última obra completada por Schiller *Wilhelm Tell* (1804) con una muy distanciada en el tiempo que cierra su primera época adversa a los abusos de los poderosos *Don Karlos* (1787).

dramas, el autor proclama, con sentido rousseauiano, la inviolabilidad de las leyes naturales en lo humano, por estar prescritas divinamente. En sus primeros dramas estas eran opuestas de un modo ingenuo a los decadentes e incapaces tiranos que utilizaban las estructuras feudales para satisfacer sus fines egoístas (Bloch 2005:255). La esencialidad de lo humano viene acentuada por la importancia que tienen en las didascalias de la obra las referencias al paisaje y a los elementos naturales (Cersowsky 2007:100).

En un principio estamos ante un drama muy sencillo, pero su simplicidad es solo aparente (Lamport 1981:857). El personaje de Wilhelm Tell le atrae a Schiller por su carácter homérico y herodótico, es decir por el componente heroico que lleva consigo (Schiller 1985:160). Esta afirmación muestra que el autor tenía muy presente que estaba tratando más un contenido mítico, que uno histórico (Knobloch 2011:515), estando lo mítico más atenido a la idealidad filosófica, que lo histórico que por la peculiaridad y la concreción se aparta de ella.

Cabe señalar que *Wilhelm Tell* es el único drama de Schiller que no tiene un final trágico<sup>228</sup>. De *Die Räuber (Los bandidos)* a *Don Karlos (Don Carlos)*, la tónica temática dominante es la opresión de la víctima por el despotismo y que siempre termina con la muerte de aquella. Desde *Wallenstein*, los dramas son mucho más psicológicos. Sin embargo, en este último texto teatral<sup>229</sup> de *Wilhelm Tell*, los suizos acaban obteniendo su emancipación y cantando a su héroe. Por otra parte, no es menos cierto que el final feliz, propiciado por el mito y la utopía, se obtiene alejándose voluntariamente de lo histórico y las relaciones sociales objetivas. No obstante, ese recurso a la utopía y ese alejamiento de lo específico es precisamente lo que le permite mostrar su pensamiento político aplicable a acontecimientos que estaban ocurriendo en su tiempo (la independencia norteamericana, la Revolución francesa, la belga, la fundación de la República helvética siguiendo el modelo francés, etc.). Mas ¿el pensamiento político expuesto en Tell cuál es?, ¿una revolución conservadora, una vuelta al viejo orden o

---

<sup>228</sup> Con todo, el drama contiene dos muertes la de Gessler, en escena, y la de Albrecht I, solo mencionada. Es un rasgo de las obras de Schiller que en la elegía haya idilio (por ejemplo, en *Kabale und Liebe*) y que en el idilio haya elegía como ocurre en el monólogo de Künsnacht antes de que Tell dispare sobre el Corregidor (Bahr 2011:65).

<sup>229</sup> El último acabado, excluyendo así a *Demetrio*, que quedó en fragmento.

una apelación al triple lema de la Revolución francesa: libertad, igualdad y fraternidad? En un principio, el juramento de Rütli es una oposición a una autoridad procedente del absolutismo temprano. Esa oposición pretendía mantener el antiguo orden. Y fue aquella oposición precisamente la que acabó liquidando la Revolución francesa (Guthke 1994:284). Así, desde una postura democrática, republicana y de miembro de *Junges Deutschland*, Ludwig Börne considera que el personaje de Tell es desde el punto de vista político total e irritantemente contradictorio. Tell actúa, según el escritor, de un modo demasiado monárquico. Solo el colectivo puede ser sujeto político y el sujeto político ha de ser republicano (Börne, cit. Luserke-Jaqui 2008:814).

Con Tell –ese hombre aislado y autosuficiente–, Schiller quiere representar una restauración del estado de naturaleza inspirado en lo antiguo (Borchmeyer 1982:87-88). El juramento de Rütli y el personaje de Tell no solo son opuestos a la Revolución francesa, sino que muestran cómo tendría que haber sido esta para haber sido buena, es decir, sin haber desembocado en el Terror (Guthke 1994: 285). Y lo interesante de la tesis de Guthke es cómo Schiller convierte a Tell en chivo emisario, en ejecutor de Gessler a título personal. Esa ejecución exonera al pueblo, al colectivo, de estar implicado en un derramamiento de sangre.

Pero ¿cómo un hombre aislado puede alcanzar una significatividad política? Está claro que no hay conexión alguna entre los Conjurados de Rütli y Tell. Para empezar, es mucho más probable que el hecho desencadenante de la amenaza-desafío de Gessler (que Tell no haya hecho una reverencia ante el sombrero del corregidor) se deba más a la ignorancia que un acto de rebeldía. Por otra parte, es seguro, que más tarde el mítico balletero<sup>230</sup> no matará a Gessler desde la conciencia política, sino como venganza por haberle puesto en el brete de acertar con su flecha en la manzana colocada sobre la cabeza de su hijo (Ueding 1992:404).

Con todo, la revolución triunfa en la obra final de Schiller, ¿pero podemos decir que lo hace armónicamente si para que ese triunfo se produzca median dos asesinatos? A saber, el de Gessler por Tell y el de Albrecht I de Habsburgo por Johannes Parricida. ¿La obra de Schiller muestra una simbiosis feliz entre el individuo heroico (Tell) y el pueblo (los rütlianos) o un insuperable abismo? Se supone que se tendría que producir

---

<sup>230</sup> No simplemente arquero, sino balletero

un desplazamiento de la motivación de lo personal a lo patriótico en el monólogo de Kùsnacht o en la escena con Parricida, pero eso no ocurre así. En Kùsnacht Tell no quiere más que revancha por la horrorosa prueba a la que le sometió Gessler, y el héroe desdeña la acción de Parricida no por su irrelevancia política<sup>231</sup>, sino por estar motivada exclusivamente por la codicia. Esa acción es totalmente diferente de su flechazo en el corazón del Corregidor, motivado por la salvaguarda de los suyos.

Es cierto que la unidad entre Tell y el pueblo se produce con las proclamaciones jubilosas del héroe al final de la obra, pero ¿no deja eso de ser un *deus ex machina*?

Lo interesante del planteamiento schilleriano es que desproblematiza éticamente la revolución. De este modo, un asesinato justo con justas consecuencias (el de Gessler por Tell) es un acto entre un individuo y otro. Y un asesinato injusto, pero con justas consecuencias<sup>232</sup> (el de Albrecht I por Parricida) es también un acto entre un individuo y otro. Pero mientras que los asesinatos son interindividuales, el pueblo como sujeto político queda intacto. El espectador ha de tener la certeza de que Tell mata justamente.

Sin duda, con *Tell*, Schiller volvió a los puntos de vista de las *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, volvió a la filosofía política.

## 5. El ejecutor

Si la ausencia de Wallenstein en el campamento ha sido explicada como un modo de hablar del alcance y los límites de la influencia del General, la ausencia de Tell en los dos primeros actos ha dado lugar a desconcierto y perplejidad ¿Se trata de un error de Schiller?

A nuestro juicio, en absoluto. Consideramos que esa ausencia es parte constitutiva de esta obra y de su mensaje.

Para Garland el *Tell* de Schiller es la síntesis de realismo e idealismo. El exclusivamente realista como Wallenstein es presa del resentimiento y la desilusión. El ceñido al idealismo, como Max Piccolomini, se busca, pero no se encuentra. Sin

---

<sup>231</sup> De hecho, matar al Emperador fue algo mucho más efectivo políticamente para la liberación de los suizos que matar a un simple gobernador imperial.

<sup>232</sup> El colapso del Imperio Habsburgo en Suiza.

embargo, Tell es un ser completo y equilibrado en sí mismo. No necesita el aplauso o la aprobación de otros, su soledad es un fenómeno natural y espontáneo, no una forma de compensación de su inseguridad interior o su resentimiento por una esperanza no cumplida, sus acciones y su carácter son una unidad, una armonía. Cuando es llevado al límite (por Gessler), su instinto le hace tomar el único camino posible. Matando a Gessler ayuda al pueblo y restaura su armonía natural, eliminando el elemento problemático que lo obstruía (Garland 1959:15).

La clave del personaje de Tell es su condición de autoridad carismática. Como decía Weber, la autoridad carismática es propia de tiempos de precariedad y de urgencias históricas.

Die natürlichen Leiter in psychischer, physischer, ökonomischer, ethischer, religiöser, politischer Not waren weder angestellte Amtspersonen noch Inhaber eines als Fachwissen erlernten und gegen Entgelt geübten Berufs im heutigen Sinne dieses Wortes sondern Träger spezifischer, als übernatürlich (im Sinne von: nicht jedermann zugänglich) gedachter Gaben des Körpers und Geistes<sup>233</sup> (Weber A 753, 2005:460).

El carisma solo conoce las determinaciones internas y los límites propios. El portador del carisma asume la tarea propia y exige obediencia y seguimiento en virtud de su misión (Weber A 754 2005:462). Tan carismática es la figura de Tell que se mueve más en la esfera de lo mítico que de lo puramente histórico.

En este contexto, el acto heroico está llevado a cabo por hombres de acción que se toman la justicia por su mano, para cambiar radicalmente la situación política.

Para Rocks la ausencia lleva a cabo el proceso de constitución del carisma en el imaginario. Los juramentados al final de la obra han de buscar al héroe de la revolución y ponerlo en medio de ellos. Si el héroe no está entre el pueblo, el pueblo ha de ir en busca del héroe (Rocks 2020:12). Con todo, el comportamiento de Tell y su indiferencia política son relevantes en el drama de Schiller. No comparte el juramento de los rütlianos, pero con sus actos los mantiene unidos. Por eso no es contradictorio que Schiller mantenga a Tell aparte de la política y, al mismo, tiempo el arquero sea convertido en héroe por su pueblo (Rocks 2020:309). Tell solo mata por un motivo

---

<sup>233</sup> “Los líderes naturales en medio de la necesidad física, psíquica, económica, ética, religiosa y política no fueron empleados públicos o funcionarios ni poseedores de un saber especializado y aprendido como profesionales remunerados en el sentido actual de esta palabra, sino portadores de dones del cuerpo y del espíritu considerados sobrenaturales (en cuanto no accesibles a cualquiera)”

privado, se mantiene alejado de los juramentados de Rütli y por eso no es sospechoso de actuar por motivos políticos. Los rütlianos pueden llevar a cabo su lucha contra la dominación austriaca sin derramamiento de sangre, pero se benefician de la muerte de Gessler sin la cual su rebelión difícilmente habría sido exitosa (Alt 2007:39). Como ya hemos señalado, Tell no es nada más, y nada menos, que carismático.

En este sentido, con su amenaza-apuesta, Gessler demuestra una acertada intuición del significado de Tell para su pueblo. El corregidor no le insta a lanzar la flecha contra la manzana sobre la cabeza del hijo de Tell para reconvenirle por no haber reconocido su autoridad. Somete a Tell a esta prueba de estrés para que falle y así poner en entredicho su condición de héroe<sup>234</sup> y devaluarla (Rocks 2020:314).

La diferencia entre el acto carismático, que es políticamente útil, y el acto políticamente útil pero carente de carisma, se presenta en el contraste entre el asesinato de Gessler por Wilhelm Tell y el de Albrecht I por Johannes Parricida. Tell ha matado por la amenaza para la vida de su familia que es la amenaza potencial contra cualquier suizo, Parricida mata por pura codicia para ostentar el poder en todo el Imperio. El acto de Tell se revela útil para la emancipación suiza por ser carismático. El asesinato del Emperador por Parricida es positivo, probablemente más efectivo que el de Tell para la liberación de Suiza<sup>235</sup> para dicha emancipación<sup>236</sup>, pero, a causa de las aviesas intenciones que la guían, es una acción arrumbada y echada en olvido.

## 6. Conclusión

La evolución de Schiller como escritor de dramas le permite alcanzar una diestra utilización de la ausencia. Como recurso dramático, concentra la atención del espectador (o del lector) o bien le crea sorpresa. Suscita la atención de los espectadores en *Wallenstein* porque con las menciones al General por parte de terceros va

---

<sup>234</sup> En este sentido es muy interesante la relación que establece Rocks entre la leyenda del ballestero Tell y el Canto XXI de la Odisea, donde a diferencia de los espurios pretendientes de Penélope, solo Telémaco, y luego, Ulises, pueden tensar un arco. Este arco es, pues, un arma patriarcal solo apta para la familia. El arco le sirve a Ulises para iniciar su venganza. Igual que Tell mata de un flechazo a Gessler, él hace lo propio con Antinoo (Rocks 2020:323-337).

<sup>235</sup> Partiendo de la base de que lo que hizo Parricida es historia y lo que hizo Tell es leyenda.

<sup>236</sup> "It must surely be clear that the most important fact is not Tell's deed but Parricida's" (McKay 1971:110).

incentivando el interés en su figura y acrecentando la conciencia de la relevancia del personaje. Sorprende al espectador en *Tell*, porque en ningún momento de los dos primeros actos aparece ni se le menciona. Así se genera intriga e inquietud por saber cuál es el sentido que puede tener la aparición de ese personaje y cuál es la conexión que puede existir entre él y los anteriormente presentados.

Más allá de su utilización como recurso dramático, la ausencia le resulta útil en estos dos dramas a Schiller para transmitir los elementos nucleares de pensamiento sobre los que nos quiere hacer tomar conciencia.

En el *Campamento*, Wallenstein es presentado como ese *deus absconditus* adorado por su tropa de mercenarios. Pero, al mismo tiempo, Schiller nos advierte de que esa condición semidivina es fallida o no es tal, pues está sustentada en la dependencia venal que los soldados tienen de su General. *Deus absconditus* es un término que viene a designar el desconocimiento de la esencia de Dios. A Dios se le siente, pero no se le puede expresar ni concebir (Otto 1980: 138). Los soldados empiezan considerando a Wallenstein una figura divina, una autoridad incontestable, para caer en la cuenta poco a poco de que ese atributo no le corresponde a su admirado General. Así, el auténtico *deus absconditus* es el Emperador, o para ser más exactos, la autoridad tradicional que de él emana. Y es que el Emperador atesora esa dignidad por la gracia de Dios, algo que ni los soldados ni el propio Wallenstein son capaces de contrarrestar.

La notoria divergencia entre los dos primeros y los tres últimos actos de Wilhelm Tell – cuyo principal contraste es el de mostrar un personaje colectivo (los conjurados de Rütli) frente a un personaje individual (el propio Wilhelm Tell) – tiene el sentido de ceñir las acciones violentas a lo individual y de mantener prístina e intacta a la colectividad. Eso sí, tal vez en Schiller hay una no reconocida certeza de que no puede haber cambios políticos sin acciones violentas. Al fin y al cabo, que Tell mate a Gessler es una acción contra la arbitrariedad y la injusticia despótica; que Parricida mate al Emperador permite que se materialice la liberación suiza del Imperio de los Habsburgo. Se puede aplicar aquí la excelente observación de Max Kommerell:

Ninguna acción es capaz de dar realidad a una idea, sin al mismo tiempo negarla. Ser humano no es solo poder hacer, sino tener que hacer, un tener que hacer con la materia del mundo y con medios sensibles, es decir con infidelidad activa a la idea. Ser humano es la tragedia de los medios (Kommerell 1944:187).

Sin embargo, la desvinculación del acto de Tell del juramento rütliano y la condena, por estrictamente egoísta del magnicidio llevado a cabo por Johannes Parricida, suponen una expulsión de la violencia del reino del impulso de juego y el estado estético schillerianos. El estado estético hace prescindible la revolución (Guthke 1994:282) y, desde este punto de vista, en el drama de *Tell* es del todo preciso que la revolución aparezca completamente desproblematizada desde un punto de vista ético. De este modo, al final de la obra, Tell afirma que ya no utilizará su ballesta (V. 3136-3137): eleva su mano hacia el cielo para proclamar que su arma lo ayudó, pero ya no es necesaria (V.3143-3144). Así Schiller, después de mitigar, suavizar, sofocar y sublimar la violencia política, asevera que ha llegado (o llegará) el momento de no tenerla en cuenta, de ignorarla.

#### 4 ¿Contestación post-mortem a Schiller?

Pasamos al último de nuestros capítulos. El de la vida de Goethe, posterior a la muerte de Schiller.

Es innegable que Goethe quiso reconocer el importantísimo papel que desempeñó su amigo en su vida. Si hay un aspecto por el que Goethe lo apreció especialmente, este fue el de lector de su obra. La revisión de *Wilhelm Meister Lehrjahre* (1796) y el cotejo mutuo de sus obras líricas lo cautivaron. Y como homenaje póstumo quedó la edición entre 1828 y 1829 del *Epistolario* que mantuvieron a lo largo de diez años y medio (julio de 1794 - mayo de 1805).

Sin embargo, vamos a proponer una hipótesis. Aparte del innegable reconocimiento del gran ausente, Goethe siempre quiso incidir en la diferencia que veía entre él y Schiller. Así en 1820, quince años después de la muerte de Schiller, en su texto *Einwirkung der neueren Philosophie* Goethe describe lo que le acercaba a Schiller y aquello en lo que contrastaba con él con las siguientes palabras. „Unsere Gespräche waren durchaus produktiv oder theoretisch, gewöhnlich beides zugleich; er predigte das Evangelium der Freiheit, ich wollte die Rechte der Natur nicht verkürzt wissen“ (Goethe 1988.13: 28).

La clave de nuestra hipótesis es esta: la diferencia entre el «Evangelio de la libertad» y los «Derechos de la naturaleza».

Goethe mide al milímetro sus palabras. El Evangelio es revelación y fe. El derecho es un código instituido conscientemente por los seres humanos. La libertad es el fundamento posible de nuestra moral, pero por más que sea deseable, es indemostrable y a lo más solo puede constituir un postulado de la razón práctica. La naturaleza actúa de un modo necesario e indefectible, abusar de ella ignorándola provoca desastres. Además, las consecuencias de sus arranques inesperados son necesariamente desastrosas para los seres humanos.

De alguna manera, Schiller viene a decirnos que la clave para la superación de los problemas del ser humano es la educación. Sin una asunción libre por parte de los sujetos individuales de los principios, no puede constituirse una sociedad apta para la auténtica emancipación. A tal efecto estos principios son el mejor camino y preámbulo para el ejercicio de la libertad, la belleza y el arte. La belleza

porque consiste en una apariencia libre, el arte porque es juego. No sujeto, por un lado, a la arbitrariedad individual, que está sometida a la servidumbre de los instintos. Ni tampoco, por otro, a la utilidad colectiva, abstractamente determinada.

Sin embargo, para Goethe ese camino es erróneo. La libertad es totalmente ilusoria y la creencia en su realidad efectiva como palanca de la acción humana solo puede conducir al desastre. En sus últimos años, Goethe tiene dos empeños. Por una parte, se esfuerza en mostrarnos las consecuencias nocivas y deletéreas de la creencia en ese fantasma llamado libertad. Por otra, propone un posible remedio para no verse engullido por la fuerza de ese Evangelio. El primero de esos propósitos se materializó en su novela *Die Wahlverwandtschaften* (1809). El segundo en los sendos colofones de *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (1829) y la segunda parte de *Faust* (1832).

La novela *Las afinidades electivas* nos describe el contraste entre la imagen que tenemos del amor y su realidad. El amor se nos aparece como una elección libre por una persona, pero en el fondo es la manifestación de *lo necesario*. Charlotte y el Capitán, por una parte, y Eduard y Ottilie, por otra, creen haberse elegido mutuamente. Sin embargo, lo único que han hecho ha sido evidenciar una atracción nacida de un impulso generado por la afinidad de sus caracteres. La capacidad de dar un paso atrás a cargo de la primera de las parejas los salva. Sin embargo, la segunda sucumbe. Eduard avanza imparable hacia el torbellino de la pasión. Ottilie, todavía aferrándose a la moral, ve en el amor que siente por Eduard una pecaminosidad generadora de remordimiento. El mensaje que Goethe intenta transmitirnos es este: cuando la pasión surge solo cabe tomar dos caminos, eludirla o asumirla. La elusión es el último acto libre que cabe, este solo puede ser negativo y represivo. La asunción es un acto genuino, pero solo puede ser efectiva si es plena. Y no olvidemos algo en el caso del amor. El acuerdo para eludir la pasión ha de ser recíproco, y la resolución de asumirla ha de ser compartida. El Capitán y Charlotte sobreviven porque optan por lo mismo. Ottilie y Eduard sucumben porque discuerdan.

Hasta aquí los horrores que nos depara el monstruo de la libertad. Esa libertad tan ponderada y buscada por Schiller. ¿Cuál es la solución o la propuesta positiva de Goethe? Reprimir al generador principal de la ilusión de lo libre: el yo individual. La saga de Wilhelm Meister resulta enormemente significativa en este sentido. En los *Lehrjahre*, el protagonista busca erróneamente su destino en el mundo del teatro. Sin embargo, al final de esta novela entra en contacto con una nobleza socialmente consciente. Y en los *Wanderjahre* este grupo social, preocupado por la colectividad, decide emplear sus privilegios para fomentar lo operativo e igualitario. Correlativamente, el aspirante a actor, Wilhelm, se convierte en médico.

Lo planteado de un modo casi instructivo en los *Wanderjahre* se formula simbólicamente en *Faust*. El Doctor Heinrich Faust pacta con el diablo la perdición de su alma a cambio de que este le procure un instante tan bello que le haga sentir el deseo de parar el tiempo o de prolongar ese instante. Mephistopheles yerra ofreciéndole la lozanía de Gretchen o la belleza ideal de Helena. Sin embargo, acierta ganando para Faust el favor del emperador con la creación del papel moneda (Segunda parte, primer acto), y con la victoria con artes ocultas en una batalla (Segunda parte, cuarto acto). Así consigue Faust la propiedad de unas playas. En la precaria actividad de un pueblo que le gana tierra al mar, y en la certeza de que esa actividad no podrá nunca detenerse si quieren asegurar su supervivencia, ve el Doctor el momento deseado para prolongar el instante y parar el tiempo. Se supone que el poema dramático acabaría aquí con la pérdida del alma de Faust. Sin embargo, no es así, Dios salva su alma y deja a Mephistopheles el despojo de su cuerpo. Viene a decirse de esta manera que quien utiliza el mal al servicio de lo útil hace el bien.

En este capítulo vamos a incluir tres textos. El primero se denomina “*Evangelium der Freiheit und Rechte der Natur: notas sobre lo trágico en Schiller y Goethe*”. En él nos hacemos eco del contraste entre la prédica de Schiller en pro de la libertad, y el alegato de Goethe a favor de la naturaleza. Además, conectamos ambas posturas con la concepción que uno y otro tienen de lo trágico. Schiller lo localiza en la oposición de propósitos personales y obstáculos externos.

Goethe, por el contrario, tiene una concepción endógena de lo trágico. Este consiste para él en la incapacidad del sujeto para comprender y asumir la necesidad y la determinación ejercidos por la naturaleza.

No se debe olvidar que este artículo fue el primero que escribí para esta tesis. Por eso, todavía tiene ciertas descompensaciones. Así, por ejemplo, se emplean dos textos sobre los que puede discutirse la pertinencia de su inclusión. *Don Karlos*, es pregoethiano. No tiene nada que ver con la influencia de Goethe sobre Schiller. Sin embargo, sí que defiende la bandera que su autor siempre estuvo dispuesto a ondear: la de la libertad. Y, en consecuencia, puede servir de piedra de toque, de cara a aquello que Goethe quiere rebatir. *Die Wahlverwandtschaften* es un texto postschilleriano. Se publica después de que Schiller muriera, pero puede entenderse, y así lo entendemos aquí como una refutación en toda regla de Goethe al pensamiento de su amigo.

En Schiller y en Goethe se presentan visiones bien distintas de la tragedia. En *Don Carlos*, Schiller, sobre todo con Felipe II, plantea nos muestra el conflicto entre la fuerza de la sangre y las leyes positivas. Para que prevalezca la razón de Estado, el rey es capaz de mandar a la muerte a su hijo. La novela de Goethe *Las afinidades electivas*, está más propiamente centrada en la exposición de lo trágico que en desarrollar una tragedia. En ella la voluntad individual se encuentra ignorante ante el destino y se ve indefensa frente a este. Precisamente de este artículo proviene una de las afirmaciones más repetidas en esta tesis. Schiller aplica emplea el «modelo Antígona» y Goethe se sirve del «modelo Edipo». Mientras que en Schiller hay una visión dramática del conflicto inspirada en Shakespeare. Goethe apoya sus reflexiones en su Filosofía Natural.

En el segundo texto, “El pueblo libre como anulación de lo trágico en Goethe”, hacemos hincapié en que, para el autor, la superación de las culpas individuales se logra mediante la incardinación del sujeto en el colectivo. Los inmigrantes enviados a América por la Sociedad de la Torre en los *Wanderjahre*, contribuirán a aliviar la superpoblación de Europa y además configurarán su destino en el Nuevo Continente. Ellos, al igual que el pueblo libre en una tierra

libre de *Faust*, encontrarán en el afrontamiento de la precariedad el sentido de sus vidas.

El artículo empieza con el análisis de la concepción de pueblo en Goethe, y así contrastarla con las de Herder y Fichte. Por una parte, Goethe no simpatizaba con el ecumenismo universalista de Herder. Y por otra, tampoco le convenía el republicanismo patriótico de Fichte. No hay, de hecho, un posible punto de encuentro entre Goethe y a Fichte. Uno era monárquico y el otro republicano, uno se declaraba partidario del despotismo ilustrado, el otro abogaba por un nacionalismo unificador; uno defendía la particularidad del objeto, el otro mostraba un talante y un pensamiento radicalmente subjetivistas. Además, en cuanto al objeto que nos interesa esclarecer, también ambos ofrecían una diferencia radical. Goethe continúa estando a favor de un Estado de clases diferenciadas, por su parte, Fichte entiende un pueblo equivale a una entidad étnica y actúa como un solo individuo.

A continuación, el texto relaciona la ideología política de Goethe con su desempeño en el Archiducado de Weimar. Su gestión, claro, estuvo orientada por el despotismo ilustrado. Es decir, por la mejora de las condiciones de la población, sin que la inmensa mayoría de esta tuviera capacidad de decisión sobre cuáles debían ser esas mejoras. Bien conocido es el lema de “todo por el pueblo, pero sin el pueblo”. El artículo continúa contrastando el comportamiento de un colectivo descarriado con otro bien conducido. Al hilo de ello, se atiende principalmente a dos obras: *Egmont* y *Fausto*. En el primero de estos títulos, los abusos de los poderosos enardecen al pueblo, pero el temor a sus represalias lo acobardan. Así los bruselenses parecen dispuestos a secundar al Conde Egmont, para oponerse a la arbitrariedad del Imperio español y a la represión inquisitorial, pero al final de la obra, una vez encarcelado, dejan de lado a su supuesto líder. De este modo el pueblo se ha convertido en plebe. Por el contrario, en *Faust* el empeño de ganar tierra al mar, siempre incumplido y por ello siempre estimulante, le ofrece a Fausto la experiencia definitiva. Aquella por la que siente el deseo de querer parar el tiempo.

La conclusión del artículo es la siguiente: de su actividad funcional, de su pensamiento sobre lo público, de su ideología política y desarrollo de su obra literaria, Goethe extrajo la tesis de que el más eficiente remedio de lo trágico es un pueblo libre en una tierra libre.

Finalmente, en el tercer texto, “Johann Wolfgang Goethe y la estética elusiva” exponemos que, a diferencia de Schiller, Goethe desdeñaba de la estética teórica o filosófica. Esta distancia estaba justificada por la relevancia que en todo momento debía tener la experiencia sensible: la *aisthesis*. Para él era vital propiciar la práctica de la experiencia estética consistente en la búsqueda de la belleza allá donde esta se hallase. Frente a esta acción, la teoría estética, dedicada a definir la belleza, consiste en un ejercicio vano. Y es que, para Goethe, la experiencia sensible contiene a la teoría, tal y como nos lo muestra con las siguientes palabras: „Man suche nur nicht hinter den Phänomenen: sie selbst sind die Lehre” («no busquéis detrás de los fenómenos, ellos mismos son la teoría») (HA 12: 432).

Y, más allá de este rechazo de la teoría estética, este capítulo de libro se cuestiona, al hilo de la vida de Goethe, si el amor aviva la creatividad o si debe ser reprimido para que la creatividad resulte fructífera. Conforme a ello, cabe una pregunta: ¿fue *Werther* realmente un exorcismo de los demonios internos de Goethe que lo habilitó para ser escritor?

Por otra parte, también en el texto nos preguntamos por la adhesión de Goethe a la filosofía. A diferencia de Schiller, lector exhaustivo de Kant y muy buen ensayista, Goethe solo se aproximó genérica y superficialmente a lo filosófico<sup>237</sup>. En todo caso su pensamiento se desarrolla más en un ámbito sintético y holístico que conceptual y analítico. En ese orden de cosas, los principios de su estética de Goethe estriban en la estrecha e inseparable relación

---

<sup>237</sup> Sin embargo, a modo de contraste y de búsqueda de la equidad entre un autor y otro, se debe decir que mientras Schiller (siguiendo el ejemplo de Kant) ocupándose de la estética, se desentendió del arte, Goethe fue un gran aficionado y en buena medida un entendido. Creó la asociación Weimarer Kunstfreude junto al pintor suizo Johann Heinrich Meyer. Esta dio lugar a la revista *Proyläen* (1798-1800), así como los premios de pintura que esta concedió (1799-1805). Además, a partir del año 1816 y hasta 1832, junto al propio Meyer, Sulpiz Boisserée y Johann Peter Eckermann, dirigió la revista *Kunst und Altertum*. Incluso, se podría decir que mientras que la estética filosófica desgajada del arte va en una línea mucho más dieciochesca, el interés por el arte de Goethe está mucho más en consonancia con los filósofos del siglo XIX como Schelling, Hegel o Schopenhauer.

entre naturaleza y arte, la solidez de sus nociones sobre artes plásticas y la relevancia del concepto de lo demoníaco. En este la divergencia entre individuo y generalidad sentida en el ámbito de lo humano contrasta con la unidad de ambos que está presente en la naturaleza<sup>238</sup>.

Cabe una coincidencia entre la fórmula goethiana y el cuarto momento de la analítica de lo bello en Kant: hay un placer necesario en el libre juego de las facultades. Sin duda, la tercera crítica kantiana, conocida a través de Schiller por Goethe, es la que más le convenció. Pero, aun reconociendo el mérito del pensamiento discursivo, él, poco capacitado para la teoría, prefirió sintetizarlo todo en la máxima que acabamos de citar relativa a la preeminencia indiscutible del fenómeno.

En todo caso reiteremos la tesis de este capítulo: tras la muerte de Schiller, Goethe quiso incidir en la reivindicación de su propio pensamiento. Incluso rebatiendo *post-mortem* a su sempiterno amigo Schiller.

---

<sup>238</sup> Esta idea será posteriormente muy inspiradora para Schelling.

## 4.1 Evangelium der Freiheit und Rechte der Natur: notas sobre lo trágico en Schiller y Goethe

### Resumen

Schiller y Goethe tenían concepciones muy diferentes de la tragedia. En su obra *Don Carlos*, Schiller especialmente en el personaje de Felipe II, nos muestra el conflicto entre la sangre y la ley positiva. En la novela de Goethe *Las afinidades electivas*, la voluntad individual es ignorante y está indefensa contra el destino. Por así decirlo, Schiller aplica el «modelo Antígona» y Goethe aplica el «modelo Edipo». En la visión dramática del conflicto, Schiller se inspira en las obras de Shakespeare. Por su parte, el punto de vista de Goethe está basado en sus reflexiones sobre la Filosofía Natural.

### Palabras clave

tragedia, modelo Antígona, modelo Edipo, filosofía natural.

### Abstract

Schiller and Goethe have very different conceptions on tragedy. In his play *Don Karlos*, Schiller, specially in the character of Phillip II, shows us the conflict between blood and positive law. In Goethe's novel *Elective Affinities*, the individual will is ignorant and helpless against the fate. So to speak. Schiller applies the «Antigone's Model» and Goethe applies the «Oedipus Model». In the dramatic vision of the conflict, Schiller is inspired by Shakespeare's plays. However, Goethe's point of view is based on his reflections on Natural Philosophie.

### Keywords

Tragedy, Antigone's Model, Oedipus Model, Natural Philosophie

Cuando en 1820 en su opúsculo *Einwirkung der neueren Philosophie* Goethe describe su relación con Schiller, se sirve de las siguientes palabras.

„Unsere Gespräche waren durchaus produktiv oder theoretisch, gewöhnlich beides zugleich; er predigte das Evangelium der Freiheit, ich wollte die Rechte der Natur nicht verkürzt wissen“<sup>238</sup> (Goethe 1988. 13: 28)<sup>239</sup>.

Es muy interesante el contraste que aquí propone Goethe. Schiller predica, lo cual supone una acción, a su vez Goethe funge de juez o fiscal. La acción de Schiller apoya una creencia, la función de Goethe se fundamenta en un código. Schiller tiene por bandera la libertad, algo de lo que solo tenemos constancia en su privación, y algo cuya entidad no tiene más sustento real que el postulado que debemos hacer de ella. Goethe defiende la naturaleza, una realidad fáctica y un punto de partida innegable, pero cuyos efectos sobre nuestra conducta y acción son oscuros y de inviables predicción y descripción.

Por otra parte, nos proponemos hablar de *lo trágico* en ambos autores. Hablar de *lo trágico* no significa necesariamente ceñirse a hablar de la tragedia. Es más que pertinente referirse a ella, pues todas, o casi todas, las obras dramáticas de Schiller tienen lo que vulgarmente se define un final trágico y, por su parte Goethe puso a la primera parte de *Fausto*, el subtítulo de “una tragedia”. Sin embargo, entendemos que *lo trágico* tiene unos componentes que van mucho más allá de su presentación a través del vehículo que le aporta este género teatral. En *lo trágico* se manifiesta una necesidad, que ya sea conocida o no conocida, evidenciable o ignota, es insalvable por la oposición que a ella pueda ejercer la acción humana. *Lo trágico* sería en consecuencia, la manifestación y el documento de esta imposibilidad.

Volviendo a la frase de Goethe con la que comenzamos, mientras Schiller se enfrenta a *lo trágico* con la creencia en la libertad o con el postulado de esta, lo que también podría valerlos, pues Schiller fue uno de los más renombrados

---

<sup>238</sup> “Nuestras conversaciones eran intensamente productivas o teóricas, en ocasiones se movían simultáneamente por esos dos ámbitos. Él predicaba el evangelio de la libertad, yo no quería ver reducidos los derechos de la naturaleza” (Trad. del autor).

<sup>239</sup> La fecha 1988 corresponde a la Hamburger Ausgabe de las obras de Goethe. La referencia completa es: Johann Wolfgang von Goethe, *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1988. El número situado tras 1988 y un punto es el del tomo de la edición.

lectores de Kant, Goethe estima que la defensa en el foro de la vida y del arte de los derechos de la naturaleza es el bagaje más adecuado para el combate.

La amistad de Schiller y Goethe es un caso prodigioso y único en que dos personalidades contrapuestas, que se dedican a la misma actividad, generan una relación de cooperación y apoyo mutuos que se prolonga durante más de doce años y prosigue tras la muerte del primero, en el recuerdo y en la acción del segundo. Schiller y Goethe estaban llamados a rivalizar por ser dos personas muy distintas y dedicarse a la escritura creativa, ámbito en el que tan frecuentes son las envidias, los ninguneos y la desconsideración. Hubo quienes intentaron separarlos: la despechada por Goethe Charlotte von Stein, los románticos hermanos Schlegel y Schleiermacher (admiradores de Goethe) o Kotzebue (partidario de Schiller). El bien que supuso esa amistad era frágil pues estaba amenazado por su condición de burgueses que alcanzan por sus méritos la condición de nobles en el Microestado de Sachsen-Weimar. No olvidemos que ambos acaban llamándose Von Goethe y Von Schiller. Sin embargo, Goethe alcanzó antes esta distinción, mientras que Schiller la obtiene con muchos esfuerzos y muchos años después. No en balde los casamientos de uno y de otro fueron muy significativos de cuál era su posición. Mientras Goethe se unió a Christiane Vulpius, operaria de la fábrica de flores artificiales de la Corte, Schiller se casó con Charlotte von Lengefeld, ahijada de la Stein. El primero se unió, sobre todo por atracción sexual, a una plebeya, casi como protesta contra las estrecheces morales y el convencionalismo de la Corte, mientras que el segundo buscó una boda con una mujer de *buena cuna* para dar el salto estamental. También sus matrimonios pudieron ser un problema para su amistad, pues si bien Charlotte fue precisamente la que consiguió que Goethe y Schiller iniciaran su relación, siempre despreció y ninguneó a Christiane (Safranski 2011: 73-75).

Sin embargo, ambos crearon un vínculo estrecho que inició Schiller y culminó Goethe a la muerte de aquél. Schiller, que desde que estrenó *Die Räuber* se consideró un escritor profesional, entró en contacto con Goethe para que participara en la revista *Die Horen*. Esto reactivó el interés por la actividad literaria en Goethe, que ya se creía un *hasbeen*, totalmente apartado de las musas,

pues después del rotundo éxito de su *Götz von Berlichingen* y su *Werther*, aparte de *Egmont* y *Tasso*, apenas había producido nada de interés y relieve literarios desde entonces. Ahí se inició una alianza que produjo grandes frutos. Por parte de Goethe *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, *Hermann und Dorothea*, *Die Braut von Korynth* y la primera parte de *Faust (eine Tragödie)*. Por parte de Schiller *Marie Stuart*, *Die Braut von Messina*, *Die Jungfrau von Orleans*, *Wilhelm Tell* y la Trilogía de *Wallenstein*. Aparte de esto hay que mencionar los escritos teóricos como *Der Sammler und die Seinigen* por Goethe o *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* por Schiller o *Über naive und sentimentalische Dichtung* firmado por los dos<sup>240</sup>. Goethe puso el colofón a esta admirable relación llevando a cabo la edición de su Correspondencia o *Briefwechsel* entre 1822 y 1823 (cf. Oellers 2004: 949).

Ambos crearon una amistad ligada a la tarea. No es que por llevarse bien trabajaran provechosamente juntos, sino que, por trabajar de un modo efectivo juntos, llegaron a llevarse muy bien. En un principio todos los pronunciamientos para ser amigos eran los peores. La primera impresión mutua que tuvieron fue adversa. Schiller era para Goethe, un mal recuerdo de sí mismo, de cómo era él en sus tiempos del *Sturm und Drang*, una época de su vida que consideraba superada. Goethe, por la distancia y la frialdad que de él emanaban, despertó en Schiller la siguiente impresión en una carta a Körner: „Ich betrachte ihn wie eine stolze Prüde, der man ein Kind machen muß, um sie vor der Welt zu demütigen“ (Schiller/ Körner 1892: 16)<sup>241</sup>. Pero en aquella relación que entablaron, ligada a la tarea y en buena medida limitada a la tarea, uno y otro aportaron su contribución. Goethe aportó la amplitud de la experiencia y Schiller la capacidad de reflexión. La amistad de Goethe y Schiller es la más afortunada expresión de aquello que ha quedado rubricado como *Bildungsidee*.

Sin embargo, ¿qué visiones de lo trágico tuvieron cada uno?

---

<sup>240</sup> Este texto en torno a los géneros literarios lo escriben los dos amigos en 1797 mientras trabajan en obras muy *fronterizas*: Goethe en *Hermann und Dorothea*, un poema lírico-épico, y Schiller en *Wallenstein*, un drama histórico. (Cf. Koopman 2011: 639).

<sup>241</sup> “Lo considero como una mojiata orgullosa a la que habría que dejar embarazada para humillarla ante el mundo” (Trad. del autor).

Lo trágico se le mostró a Schiller como la imposibilidad de hacer, como la coerción impuesta a sus movimientos, a sus decisiones y a sus proyectos por el férreo sistema feudal en el que nació. Al destacar en sus estudios, el Duque Karl Eugen von Baden-Württemberg lo ingresa en la Academia Militar de Stuttgart, y lo obliga a estudiar medicina, prohibiendo la vocación de Schiller por la literatura. En el fondo Schiller casi tenía que sentirse afortunado, pues el Duque Karl Eugen llegó a vender a súbditos jóvenes a Inglaterra para que lucharan en sus campañas del Imperio Británico en América (Safranski 2006: 32). En todo caso, la huida de Schiller de Stuttgart a Mannheim fue motivada por el propósito de ejercer la libertad de hacer. Schiller no pudo permitirse el lujo de sentirse de otro modo que libre precisamente por haber tenido tan difícil llegar a serlo. Schiller hubo de creer en la libertad y predicar su evangelio

Lo trágico en Goethe es de otra índole. El destino es más benévolo con él. Perteneciente a la alta burguesía y después de haber obtenido su titulación en Derecho, escribe el *Werther* y se convierte en el más famoso de los escritores de su tiempo hasta el punto de ser llamado a la Corte de Sachsen-Weimar para ser recibido con todos los honores. Lo trágico en Goethe, desde el punto de vista biográfico, se manifiesta en no poder amar más que de un modo platónico a quien ama, la Stein, pues ella estaba casada y era noble de cuna y él no (Seeel 1977: 59-73). Sin embargo, la decisiva compulsión e inevitabilidad la vio Goethe en una naturaleza omnipotente que da y quita, que da dones de un modo aparentemente arbitrario y no permite ver de un modo claro los designios que encierra. Hasta el punto de que saber leer esos designios o al menos no confundirlos es clave de la actividad humana y de la felicidad. Goethe supo que, ante esa situación, la actitud más lúcida que podía tener era defender los derechos de la naturaleza, porque esos eran también los derechos que le cabe ejercer al individuo.

Pero también hablamos de la revolución. Las obras y las vidas de Schiller y de Goethe en parte son revolucionarias y en parte no. Se puede entender la huida a Mannheim por parte de Schiller como una fuerte contestación al antiguo régimen, con la que arriesgó su vida. Se puede entender la unión y el ulterior casamiento de Goethe con Christiane Vulpius como una contestación a la Corte

de Weimar, encarnación del Antiguo Régimen, que le granjeó el descrédito, la maledicencia y la soledad. Sin embargo, no puede negarse que ambos fueron más beneficiarios que víctimas del Antiguo Régimen, ese hecho junto a su dedicación en cuerpo y alma a la literatura y el pensamiento, ese moverse en la dimensión estética, hizo que ambos sintieran recelo respecto a la Revolución Francesa de la que fueron coetáneos. En *Las cartas para la educación estética del hombre*, Schiller aboga por una *república estética* en la que el arte, como instancia educadora y formativa, lograría que se unieran el impulso formal, abstracto y propio del pensamiento ilustrado revolucionario, y el impulso material, concreto y propio de la turba revolucionaria que se deja llevar por lo sensual e instintivo. De ese modo se lograría alcanzar el *impulso de juego* que daría lugar a una sociedad justa y armónica.

Der sinnliche Trieb will bestimmt werden, er will sein Objekt empfangen; der Formtrieb will selbst bestimmen, er will sein Objekt hervorbringen: der Spieltrieb wird also bestrebt sein, so zu empfangen wie er selbst hervorgebracht hätte, und so zu hervorbringen, wie der Sinn zu empfangen trachtet (Schiller 1981:53)<sup>242</sup>.

Ese equilibrio no se había logrado en la Revolución real de 1789. Esta había derivado en dos fuerzas que en lo único que habían coincidido es en echar cada una por su lado leña al fuego. Estas dos fuerzas eran la barbarie material de la masa, y el terror de las abstracciones de la élite. Por su parte Goethe ante la Revolución se vio forzado primero a ser un adversario, pero independientemente de ello, que obedeció a una situación coyuntural, siempre se apartó de ella. Fue con las tropas que el Archiduque Carl August envió a Francia a engrosar las tropas prusianas contrarrevolucionarias y fue testigo de las 12.000 bajas que el ejército de la Convención hizo en ellas. En *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* Goethe narra los sinsabores de huidos de la Revolución al margen derecho del Rin y cifra la solución a los males revolucionarios, no en una victoria de la virtud (como hace Schiller) sino en la simple consideración del otro, manifestada en la cortesía. Igualmente hay crítica de la revolución en *Hermann*

---

<sup>242</sup> “El impulso material quiere ser determinado y recibir su objeto. El impulso formal quiere determinar por sí mismo, quiere constituir su objeto. El impulso de juego es propenso a ser receptivo en la medida en que ha constituido, y constitutivo en la medida en que ha recibido”. (Trad. del autor).

*und Dorothea* esta última es una muchacha que ha huido de los tumultos de la Revolución Francesa, siempre generadora de desastres (no así Napoleón con quien Goethe mantuvo una relación más ambigua). Precisamente por su condición de huida y de fugitiva, la muchacha despierta recelos en el pueblo de Hermann, los cuales se ven neutralizados cuando se comprueba la discreción y diligencia de la joven. Otra de las obras con toques antirrevolucionarios de Goethe es *Die natürliche Tochter* 1801, basada en las Memorias de Stéphanie de Bourbon-Conti. Stéphanie bastarda del Conde Bourbon-Conti y de la Duquesa de Mazarino, cree que por la publicación de sus memorias podrá ser reconocida como princesa real por Luis XVI. Sin embargo por las maquinaciones de su hermanastro es apartada del rey, y por los sucesos revolucionarios, Luis XVI no puede hacer nada por ella. El texto es una recusación de la ruptura del orden natural, ese orden que se manifiesta en una personalidad formada y prudente. Orden que se ve roto por la injusticia, la de los abusos del Antiguo Régimen y la del desorden promovido por la Revolución. En todo caso Goethe nunca se ocupó de la contienda entre la acción libre y la coerción motivada por la opresión política externa. Goethe consideró que esta contienda era ficticia, librándose la auténtica lucha en el seno de cada individuo. Esa confianza en la capacidad de la fuerza interior se proclama al final de *Hermann und Dorothea*:

Desto fester sei bei der allgemeinen Erschütterung,/Dorothea, der Bund! Wir wollen halten und dauern,/Fest uns halten und fest der schönen Güter Besitztum./ Denn der Mensch, der zu schwankenden Zeit auch schwankend gesinnt ist,/ Der vermehrt das Übel und breitet weiter und weiter;/ Aber wer fest auf dem Sinne beharrt, der bildet die Welt sich<sup>243</sup>. (Goethe 1988. 2: 514)

La última frase contiene un mensaje con un sentido muy estoico. El individuo tiene que ser capaz de leer aquellos designios que tiene para él reservados la naturaleza. Además, ha de tener fuerza y coraje, para convertir su lectura en una convicción, en términos filosóficos, para convertir su evidencia en certeza, y para transmitir esa certeza a los más cercanos, hasta el punto de crear núcleos de certeza, pequeñas comunidades de lucidez y felicidad.

---

<sup>243</sup> “¡Así en la general agitación más fuerte será/ nuestra alianza, Dorothea! Queremos detenernos y estar juntos/ Estar juntos y mantener la posesión de los mejores bienes. /El ser humano que renquea en la época en la que todo se estremece/ aumenta el mal y no deja de extenderlo, / pero aquel que permanece firme a sus designios, se crea un mundo nuevo”. (Trad. del autor).

La política y la revolución, el orden establecido y su conculcación, son escenarios decisivos de lo trágico. El poder instituido por el ser humano, las organizaciones estatales, y el monopolio de la violencia que estas ejercen, se enfrenta a la facticidad de la naturaleza y a su devenir. Ese enfrentamiento se manifiesta como conflicto, un conflicto en el que la naturaleza nunca pierde, en todo caso empata la contienda.

El más significativo y habitualmente aludido caso de empate es *Antígona*. Hay dos muertos en combate. Eteocles es un héroe de la ciudad, Polinices un traidor. La diferencia entre uno y otro es el bando que han defendido. Y esa diferencia determina que uno tenga derecho a entierro con honores, mientras que los restos del otro puedan ser pasto de alimañas. Sin embargo ambos son hermanos de Antígona, y, para ella, la ley natural, la de su sangre ha de prevalecer imperativamente sobre la positiva o de la polis. El empeño de Antígona por enterrar a su hermano la hace sucumbir. Es condenada a morir sepultada y para eludir ese final, se ahorca

**Ἀντιγόνη**

ἐλθοῦσα μέντοι κάρτ' ἐν ἐλπίσιν τρέφω  
φίλη μὲν ἤξειν πατρί, προσφιλῆς δὲ σοί,  
μητὲρ, φίλη δὲ σοί, κασίγνητον κάρα·  
ἐπεὶ θανόντας αὐτόχειρ ὑμᾶς ἐγὼ  
ἔλουσα κάκωσμησα κάπιτυμβίους  
χοᾶς ἔδωκα. νῦν δὲ Πολύνεικες, τὸ σὸν  
δέμας περιστέλλουσα τοιάδ' ἄρνομαι<sup>244</sup>  
(Sófocles 1965.2: 72).

Sin embargo tampoco sale bien parado el garante de la ley positiva. Creonte acaba en la soledad y el arrumbamiento. Hemón, su hijo, enamorado de Antígona, se quita la vida y Eurídice, mujer de Creonte, se suicida al saber de la suerte de su hijo.

El más emblemático de los conflictos entre naturaleza y cultura con victoria total de la naturaleza es *Edipo*. Alguien dotado de las mejores condiciones

---

<sup>244</sup> “ANTÍGONA: ...Pero En mi partida abrigo la esperanza de que seré grata a mi padre, y a ti también grata, oh, madre mía, y grata a ti también, mi dulcísimo hermano, pues yo con mis propias manos os bañé al morir y os amortajé y derramé libaciones sobre vuestro cadáver; ahora por haber atendido tu cadáver, oh Polinices, mira el premio que recojo” Sófocles, “Antígona”, en *Tragedias*, Edición y traducción de Ignacio Errandonea, Barcelona, Alma Mater, 1965, vol. 2 p.72.

personales manifestadas en la virtud, está sembrando sin quererlo, con cada uno de sus pasos, la desgracia. El ímpetu le hace acabar con la vida de un viejo que se le interpone en el camino, en el desconocimiento de que ese viejo es su padre, y la sagacidad para contestar las preguntas de la Esfinge lo lleva al trono de Tebas, pero también al lecho de su madre

#### ΧΟΡΟΣ

Ὡ πάτρας Θήβης ἔνοικοι, λείσσετ', Οἰδίπους ὄδε,  
ὅς τὰ κλείν' αἰνίγματ' ἤδει καὶ κράτιστος ἦν ἀνὴρ,  
οὗ τίς οὐ ζήλω πολιτῶν ἦν τύχαις ἐπιβλέπων,  
εἰς ὅσον κλύδωνα δεινῆς συμφορᾶς ἐλήλυθεν,  
ὥστε θνητὸν ὄντ' ἐκείνην τὴν τελευταίαν ἰδεῖν  
ἡμέραν ἐπισκοποῦντα μηδέν' ὀλβίζειν, πρὶν ἂν  
τέρμα τοῦ βίου περάσῃ μηδὲν ἀλγεινὸν παθῶν<sup>245</sup>.  
Sofocles (1965.1: 87)

Pues bien, se podría decir que en Schiller está mucho más presente el primer vector, el de la oposición entre ley positiva y ley cordial, como conflicto en torno a la libertad de hacer, mientras que en Goethe es mucho más activa una oposición en términos más amplios, *quasi* cósmicos entre naturaleza, entendida como destino, y cultura, entendida como acción consciente y voluntaria del hombre. Aquí en definitiva el conflicto estaría en la libertad de querer, o más exactamente en la intuición incorrecta de aquello que se debe querer.

Dicho en términos más expresivos, *lo trágico* schilleriano es antigónico y *lo trágico* goetheano es edípico.

Vamos a poner como ejemplo de *lo trágico* schilleriano-antigónico el *Don Carlos*, y como ejemplo de *lo trágico* goetheano-edípico *Die Wahlverwandtschaften*.

Desde el comienzo de la trama de *Don Carlos*, aparece planteado el conflicto entre lo político y lo cordial. El Marqués de Posa desea que Don Carlos inste a su padre Felipe II a nombrarlo gobernador de los Países Bajos porque quiere un gobierno más liberal para estos territorios. Sin embargo, Don Carlos le revela a Posa que no quiere abandonar España porque está enamorado de su madrastra, la Reina Isabel de Valois.

---

<sup>245</sup> "CORIFEO: Ciudadanos de nuestra patria Tebas: mirad el ejemplo de Edipo; él resolvía las misteriosas adivinanzas, él estaba en la cumbre del poder, no había quien no mirase con envidia su prosperidad y ventura. Mirad en qué abismo le ha hundido la desdicha. A ningún mortal que esté aún en espera del último día de su vida llame nadie feliz, hasta que haya traspasado el umbral de la muerte sin caer en desventura alguna" (Sófocles 1965.1: 87).

La Princesa de Éboli, enamorada a su vez de Carlos, lo convoca a una cita con un mensaje anónimo que él cree procede de la Reina. Carlos le confiesa quién es su amor real, lo que despecha a la Éboli y la convierte fácilmente en instrumento del Duque de Alba y el Padre Domingo, quienes la convencen de que revele al Rey la pasión de Carlos por la Reina.

Felipe II escucha las revelaciones de Éboli, Alba y Domingo, pero siente hastío y desconfianza. Echa de menos un hombre auténtico y fiable. Entretanto llama al Marqués de Posa de quien se extraña que habiéndolo servido tanto, nunca le haya pedido nada. Por eso lo considera la persona adecuada para hallar la verdad en torno a su hijo y la reina. Posa quiere aprovechar la ocasión para reivindicar los derechos de las provincias. Ante la oferta del Rey de nombrarlo ministro, este la rechaza y le pide al monarca que permita en sus dominios la libertad de pensamiento. El Rey se niega, diciendo que solo admitiría esa libertad si la mayoría de los hombres fueran como Posa, pero como no lo son, entiende que siguen siendo más efectivos los principios de la seguridad y la paz en detrimento del peligroso principio de la libertad y la autodeterminación. Felipe está dispuesto a valorar lo que ha dicho el Marqués desde su indulgencia de anciano y a olvidar lo que ha dicho desde su condición de rey.

KÖNIG (*nach einen großen Stillschweigen*)  
Ich ließ euch bis zu Ende reden – Anders,  
Begreif ich wohl, als sonst in Menschenköpfen,  
Malt sich in diesem Kopfe die Welt – auch will  
Ich fremdem Maßstab euch nicht unterwerfen.  
Ich bin der erste, dem Ihr euer Innerstes  
Enthüllt. Ich glaub es, weil ichs weiß. Um dieser  
Enthaltung willen, solche Meinungen,  
Mit solcher Feuer doch umfaßt, verschwiegen  
Zu haben bis auf diesen Tag – um dieser  
Bescheiden Klugheit willen, junger Mann,  
Will ich vergessen, daß ich sie erfahren,  
Und wie ich sie erfahren. Stehet auf.  
Ich will den Jüngling, der sie übereilte,  
Als Greis und nicht als König widerlegen.  
Ich will es, weil ichs will – Gift also selbst,  
Find ich, kann in Gutartigen Naturen  
Zu etwas besserm sich veredeln – Aber  
Flieht meine Inquisition – Es sollte  
Mir leid tun (Schiller 1982.1: 444) <sup>246</sup>

---

<sup>246</sup> “REY. (Después de largo silencio)- He tolerado que hablarais hasta el fin. Bien comprendo que vuestra imaginación os pinta el mundo de una forma distinta que la suya a los demás hombres;

El Marqués le explica a Isabel que Don Carlos ha de huir de España para rebelarse contra su padre, lo que Isabel apoya, dándole una carta para el Príncipe. Carlos le entrega al Marqués sus documentos, pues este le dice tener la intención de protegerlos. Entre estos documentos que Posa entrega al Rey está la carta delatora de la implicación del Príncipe y la Reina en la rebelión de los Países Bajos. Es el mismo Marqués quien prende a Carlos. Con este ganarse la confianza ante el Rey ha hecho caer en desgracia al Duque de Alba y propiciando la pretendida liberación de Carlos, tendrá lugar la pretendida rebelión. Entretanto el Rey, en llantos firma la sentencia de muerte de su mujer y su hijo.

El Marqués visita a Carlos en prisión. Alba viene a decirle que puede salir a lo que Carlos repone que solo saldrá si es el rey mismo quien le da la libertad. Cuando Alba se marcha, Carlos le explica que esa supuesta liberación es un ardid para matarlo cuando salga de prisión. Posa le dice que ha decidido sacrificarse por Carlos, escribiendo una carta de complicidad a Guillermo de Nassau interceptada los servidores del Rey para hacer recaer la culpabilidad sobre él. Poco después de su revelación Posa es alcanzado con un arcabuzazo.

Aparece el Rey que viene a dejar en libertad a su hijo, pero este le acusa de asesino y revela y proclama, enardecido, el plan que Posa tramaba contra él. En medio de la confusión creada por el pueblo de Madrid que desea ver libre al príncipe, este escapa.

El Rey está horrorizado de que el Marqués se haya sacrificado por Don Carlos y de que le único hombre noble que ha encontrado en su reino no haya estado de su parte. De su conversación con el Gran Inquisidor se revela que fue el Santo Oficio el que urdió el asesinato de Posa. El Gran Inquisidor disculpa al Rey de la muerte de Posa, le quita la preocupación por haber perdido a un hombre, pues mejores que los hombres son los súbditos. Además, anima al Rey

---

no quiero, pues, someteros a un juicio ordinario. Creo y sé que soy el primero a quien habéis descubierto vuestros pensamientos íntimos. Y en honor a la discreción que os obligó a ocultarlos en el fondo del corazón, en honor a esta prudente discreción, quiero borrarlos de mi memoria y no tener en cuenta cómo llegué a conocerlos. Levantaos, quiero atender a vuestro entusiasmo desde la indulgencia del anciano, no como rey. Lo quiero, porque lo quiero. Incluso el veneno puede ser saludable para una buena naturaleza. Pero guardaos de mi Inquisición...Me haría mucho daño...". (Trad. del autor).

a que le entregue a su hijo, pues al fin y al cabo los deberes para con la fe han de prevalecer sobre los de la naturaleza. El rey accede.

El drama *Don Carlos* de Schiller es un ejemplo de conflicto de los principios políticos abstractos con los principios del corazón. El Marqués ama a la humanidad y a las acciones que sirvan a sus fines „...Ich liebe/ Die Menschheit, und in Monarchien darf/ Ich niemand lieben als mich selbst”<sup>247</sup> (Acto III, Escena X) (Schiller 1982.1: 437). También ama a Carlos, pero como representante de un todo. El amor a la humanidad se traga el amor al individuo y buscando la libertad en abstracto atenta contra la libertad individual de otros. Sabe que Carlos no será correspondido por Isabel, y sabe de la simpatía de la Reina por los Países Bajos, de ese modo canaliza el desamor del Príncipe hacia la lucha política. Y finalmente sacrifica a Isabel y a Carlos, sin que el morir por este último sirva para evitar el triste fin del Príncipe. Posa es un ejemplo de unilateralidad del impulso formal, que se enfrenta a un poder positivo injusto, de un modo abstracto, provocando el terror. Tal y como dice Safranski:

La moral revolucionaria traiciona en lo particular lo que pretende conseguir para la totalidad, a saber: la libertad. Por una parte, exige que el hombre se convierta en su propio fin, y, por otra, lo convierte en medio de sus cálculos, Tras las máscaras de la lucha por la libertad se esconden, la violencia, el secreto y el afán de dominio (Safranski 2006: 250).

Por otra parte, la soledad del Rey es análoga a la soledad de Creonte. De hecho, en la Segunda Escena del Acto Segundo, Felipe II, pronuncia una lastimera, lapidaria y aislada queja: „Ich bin allein” (“Estoy solo”) (Schiller 1982.1: 372). La soledad del poder se manifiesta tanto en las decisiones, como en la duda en torno a quienes lo apoyan, como en la consecuencia final de sus acciones.

*Die Wahlverwandtschaften* (*Las afinidades electivas*) es un relato trágico. Quizás resulte fatigoso para el lector, pero sin duda necesario hacerle una sinopsis de la trama argumental a modo de recordatorio.

Eduard y Charlotte son un matrimonio de segundas nupcias que pudo llevarse a cabo a la muerte de sus respectivos cónyuges. Ambos llaman a sus

---

<sup>247</sup> “Yo amo a la humanidad, y en las monarquías solo puedo amarme a mí mismo” (Trad. del autor).

posiciones a dos personas cuyo destino les preocupa. Eduard a Otto, militar y amigo de juventud, hombre de conocimiento ordenado y completo. Charlotte llama a su sobrina Ottilie, quien tiene notables problemas de adaptación y aprendizaje en el internado en el que estudia.

Entonces se desencadenan las afinidades electivas, noción tomada de la química analítica de la época cuyo principal exponente era el sueco Torbern Bergmann. La *tractio compositionis* se produce cuando un compuesto A-B, entra en contacto con un compuesto reactivo C-D y da lugar a dos nuevos compuestos A-C y B-D. A (Eduard) y C (Ottilie) por una parte, y B (Charlotte) y D (Otto) sienten una atracción tan fuerte y tan incontestablemente natural que rompen la expresión institucionalizada de la voluntad libre: el vínculo matrimonial.

Las latentes afinidades son en parte distraídas y en parte sublimadas por una serie de reformas que van haciendo en la casa y en la finca. Sin embargo, cuando estas se evidencian, los acontecimientos se suceden. Otto se marcha tras el rechazo de Charlotte. Entretanto esta queda embarazada de su marido, pero renuncia a chantajearlo con su vástago para restituir su matrimonio al punto inicial. Ottilie primero cuida del niño y sin olvidar a Eduard renuncia a él. Este marcha a la guerra. A su vuelta intenta hacer efectivo un acuerdo que han ideado él y Otto. La ruptura del matrimonio y las subsiguientes nuevas uniones. Sin embargo, el día en el que retorna, al saber de su regreso, Ottilie, agitada, deja por un descuido ahogarse al niño cuando estaba a su cuidado. Charlotte accede al divorcio, pero no al ulterior casamiento con el capitán y Ottilie no acepta la unión con Eduard. Posteriormente ella muere y él fallece desconsolado años después. Charlotte los manda enterrar juntos.

Lo que nos viene a decir Goethe es que la tragedia se ha producido por no saber leer lo que la naturaleza estaba revelando con la atracción amorosa que sentían los personajes y por oponerse a esa revelación con una abstracta y excluyente moral. E incluso es mayor la culpa de aquel que habiendo sabido leer no ha tenido el suficiente coraje para hacer valer su lectura arrojando las consecuencias de ella. No ha sabido hacer de su evidencia certeza, acción y

apelación al ánimo de otros para asumir esa realidad revelada. En ese sentido es muy revelador el Capítulo decimocuarto de la segunda parte de *Las afinidades*. En él se produce, póstumamente, el perdón de Charlotte a Otilie. En realidad, este perdón tiene más la forma de una autoinculpación. No es la incitadora al adulterio la culpable, sino la mujer que no supo leer que las afinidades electivas estaban por encima de la ley moral, o dicho de otro modo que son la única ley moral.

Ich hätte mich früher dazu entschließen sollen; durch mein Zaudern, mein Widerstreben habe ich das Kind getötet. Es sind gewisse Dinge, die sich das Schicksal hartnäckig vornimmt. Verbegens, daß Vernunft und Tugend, Pflicht und alles Heilige sich ihm in den Weg stellen: es soll etwas geschehen, was ihm recht ist, was uns nicht recht scheint; und so greift es zuletzt durch, wie mögen uns gebärden, wie wir wollen.

Doch was sag ich! Eigentlich will das Schicksal meinen eigenen Wunsch, meinen eigenen Vorsatz, gegen die ich unbedachtsam gehandelt, wieder in den Weg bringen. Habe ich nicht selbst beide einander zu nähern gesucht? Waren sie nicht selbst, mein Freund, Mitwisser dieses Plans? Und warum konnte ich den Eigensinn eines Mannes nicht von wahrer Liebe unterscheiden? Warum nahm ich seine Hand an, da ich als Freundin ihn und andre Gattin glücklich gemacht hätte? Und betrachten Sie nur diese unglückliche Schlummernde! Ich zittere vor dem Augenblicke, wenn sie aus ihrem halben Totenschlafe zum Bewußtsein erwacht. Wie soll sie leben, wie soll sie sich trösten, wenn sie nicht hoffen kann, durch ihre Liebe Eduarden das zu ersetzen, was sie ihm als Werkzeug des wunderbaren Zufalls geraubt hat? Und sie kann ihm alles wiedergeben nach der Neigung, nach der Leidenschaft, mit der sie ihn liebt. Vermag die Liebe alles zu dulden, so vermag sie noch viel mehr alles zu ersetzen (Goethe 1988. 6: 460-461)<sup>248</sup>.

---

<sup>248</sup> “Ya hubiera debido decidirme antes; por culpa de mis vacilaciones y mi resistencia he matado a este niño. Hay ciertas cosas que el destino se propone de manera implacable. No sirve de nada que la razón y la virtud, el deber y todo lo sagrado traten de cerrarle el camino: tiene que suceder lo que a él le conviene, aunque a nosotros no nos parezca tan bien, y finalmente acaba imponiéndose y venciendo por mucho que nos rebelemos y por más vueltas que le demos.

» Además, ¡qué digo! En realidad, el destino quiere volver a poner en marcha mi propio deseo, mi propio proyecto, contra el que actué de modo insensato. ¿Acaso ya no había imaginado yo misma a Eduardo y Otilia unidos como la pareja mejor avenida y más adecuada? ¿No he tratado yo misma de aproximarlos? ¿No era usted mismo, amigo mío, confidente de este propósito? ¿Y por qué no fui capaz de distinguir entre la obstinación caprichosa de un hombre y un amor verdadero? ¿Por qué acepté su mano, cuando como amiga hubiera podido hacer su dicha y la de otra esposa? Mientras que ahora ¡contemple usted un instante a esta desdichada que duerme! Tiemblo pensando en el momento en el que despierte de este semisueño de muerte y vuelva a tomar conciencia. ¿Cómo va a vivir, cómo va a consolarse si no puede albergar al menos la esperanza de devolverle a Eduardo con su amor lo que le ha robado como instrumento de la más insólita fatalidad? Y lo cierto es que puede devolverle todo si juzgamos por el amor, por la pasión con que le ama. Si es verdad que el amor puede soportarlo todo, con mayor motivo puede devolverlo todo” (Trad. del autor).

La evidencia de Charlotte es la misma que la de Edipo, es una *anagnórisis* que ha tenido como resultado la lúcida constatación de que todo lo planeado, proyectado y llevado a cabo no ha sido más que un cúmulo de errores que han fraguado una desgracia. La peripecia triste de aquel que ha ignorado el destino, o que intuyéndolo no ha sabido hacerlo prevalecer a tiempo.

## 4.2 El pueblo libre como anulación de lo trágico en Goethe.

### Resumen

Este artículo comienza analizando la noción de pueblo en Goethe, para distinguirla de las de Herder y Fichte. Goethe no asumía el ecumenismo universalista de Herder ni el republicanismo patriótico de Fichte. A continuación, se conecta esa definición de pueblo con la actividad política de Goethe en el Archiducado de Weimar, cuya orientación fue el despotismo ilustrado. Posteriormente se examina la evolución de esa noción de pueblo en su obra, atendiendo principalmente a dos títulos: *Egmont* y *Fausto*. En la primera de estas obras la clave es cómo los abusos de los poderosos pueden convertir al pueblo en plebe. En el proyecto de ganar tierra al mar, siempre incumplido, pero por incumplido siempre estimulante, adquiere *Fausto* la experiencia por la que siente el deseo de querer parar el tiempo. En definitiva, de su labor política, de sus reflexiones sobre lo público y del desarrollo de su obra literaria, Goethe sacó la conclusión de que el más eficaz antídoto contra lo trágico es precisamente un pueblo libre en una tierra libre.

### Palabras clave

plebe, libertad, lo inevitable, aristocracia reformista, renuncia

### Abstract

This article begins by analyzing the notion of people in Goethe, to distinguish it from those of Herder and Fichte. Goethe did not embrace Herder's universalist ecumenism or Fichte's patriotic republicanism. This definition of the people is then connected with Goethe's political activity in the Archduchy of Weimar, whose orientation was enlightened despotism. Later, the evolution of this notion of people is examined in his work, attending mainly to two titles: *Egmont* and *Faust*. In the first of these works the key is how the abuses of the powerful can turn the people into rabble. In the project of gaining land from the sea, always unfulfilled, but always stimulating for being unfulfilled, *Fausto* acquires the experience that makes him want to want to stop time. In short, from his political work, his reflections on the public and the development of his literary work, Goethe drew the conclusion that the most effective antidote to the tragic is precisely a free people in a free land.

### Keywords

pebs, freedom, the unavoidable, reformist aristocracy, resignation.

## 1. El concepto de pueblo en Goethe

Antes de Herder el concepto de pueblo tenía varias acepciones: la constitucional como comunidad política (*populus* en latín), la teológica (pueblo elegido), la militar (tropas) y la geográfica (población). El profundo cambio aportado por Herder consistió en entender al pueblo como una identidad colectiva basada en una lengua, una historia y un carácter nacionales (Bahr 2000: 127)<sup>249</sup>.

En este sentido Goethe valoró la importancia del concepto herderiano de poesía popular. En *Sobre mi vida. Poesía y verdad* afirma que Herder le hizo entender “que el arte poético es un don del mundo y de los pueblos, no la herencia privada de unos cuantos hombres refinadamente formados” (Goethe 1889c: 313). Sin embargo, Goethe solo aceptó algunos aspectos de la definición de su amigo de juventud. Él no tenía un concepto étnico<sup>250</sup> de pueblo, sino sociológico. El pueblo lo constituían las clases populares bajas, no el conjunto de una nación inserto en el de la humanidad como proclamaba Herder. Es decir, Pueblo era la población sin educación superior. Era „eine ungebildete bildungsfähige Menge” (Goethe 1907: 414). Es muy significativa esta definición: “el pueblo es una multitud carente de formación y apta para ser formada”. Y si declara que esa multitud no formada es susceptible de formación, se ve que ubica su definición en el proyecto político del despotismo ilustrado.

Mientras que Goethe circunscribió el concepto herderiano de pueblo a una determinación y orientación ideológicas, los románticos siguieron el camino opuesto. Por una parte, expandieron las ideas de pueblo y poesía popular de Herder y, por otra, adaptaron estas a sus aspiraciones nacionales.

Así Fichte, en sus famosos discursos *Reden an die deutsche Nation* de 1808, señalaba que una lengua es decisiva en la constitución de un pueblo. Los

---

<sup>249</sup> Lo cual está perfectamente incardinado con su propuesta de que la utilización literaria de la mitología por la estructura poética que mantiene (Gimber 2008:13).

<sup>250</sup> Todo ello a pesar de los esfuerzos de ciertos nacionalistas del siglo XIX por llevar a Goethe a su terreno. Así Dann señala que los artículos en el *Frankfurter Gelehrten Anzeigen* de 1772 no arrojan ninguna evidencia de cercanía de Goethe con el Movimiento Nacional Alemán (Dann 1994: 42). Por ejemplo, el famoso escrito sobre la Catedral de Estrasburgo es más una defensa del arte característico (dotado de personalidad y no ligado en exceso a las normas y reglas) que del arte alemán.

alemanes son una rama de los germanos, que han seguido siendo un pueblo originario, un *Urvolk*, porque mantuvieron su lengua propia, a diferencia de otros pueblos del tronco común germánico que adoptaron lenguas ajenas (Fichte 2013: 439). La unidad étnica alemana reclama, por un lado, la integración de todo el pueblo en ella sin consideración de clases y, a su vez, la legitimidad y la soberanía de esta entidad (Schneider 1996: 233-235). De hecho, pocos intelectuales de la Alemania de su tiempo defendieron con tanto encono la Revolución Francesa como él (Naumann-Beyer 1998: 290).

No hay pues un terreno común a Goethe y a Fichte. Uno monárquico y otro republicano, uno partidario del despotismo ilustrado, otro de un nacionalismo unificador<sup>251</sup>, uno respetuoso con la particularidad del objeto, otro radicalmente subjetivista. Pero en cuanto a lo que nos interesa esencialmente también hay una diferencia radical. Mientras que el primero sigue pensando en un Estado de clases diferenciadas, Fichte estima que el pueblo es una entidad étnica que actúa casi como un solo individuo.

## **2. El Goethe político: su labor en Weimar**

Para comprender la posición política de Goethe, es decisivo saber cuál fue su gestión como consejero áulico en el Archiducado de Weimar-Sajonia. Como ya hemos señalado, Goethe se alineó claramente con el despotismo ilustrado y estaba totalmente a favor de los proyectos políticos de una aristocracia reformista. Para él, el régimen ideal era el articulado por una autoridad bienintencionada asentada en la tradición, el orden social jerárquico y limitada por las sensatas decisiones del monarca. Sus simpatías estaban lejos del cogobierno propio del constitucionalismo. Los abusos que podían producirse en el ejercicio del poder no se derivaban de la estructura del Estado sino del mal uso de la autoridad. Es decir, el problema para él nunca estribaría en la monarquía (el menos malo de los regímenes posibles), sino en el mal gobierno que de ella

---

<sup>251</sup> En su primera época, la del *Sturm und Drang*, Goethe tenía tendencias patrióticas (en pos de la unidad nacional), las cuales se mitigaron en la Corte de Weimar. De esas tendencias se retractó cuando, a partir de las llamadas Guerras de Liberación contra Napoleón, el nacionalismo derivó en chauvinismo (Stammen 1998: 840).

podría emanar (Vierhaus 2004: 5). El mal gobierno motiva que se deje de confiar en quien lo ejerce. En la obra de Goethe *Die Aufgeregten*<sup>252</sup> (1795), la Condesa desdeña la política de la Revolución Francesa, pero al mismo tiempo critica al estamento nobiliario. Goethe entendía la revolución como la consecuencia del gobierno abusivo anterior a ella. El 4 de enero de 1824 le declaró a Eckermann que esa obra era su testamento político, pues se sentía tan antirrevolucionario como antiabsolutista<sup>253</sup>.

Eso implicaba que sentía preocupación por las condiciones de vida inhumanas de lo que él llamaba el «pueblo». En carta a Carl von Knebel<sup>254</sup> del 17 de abril de 1782, él criticaba la explotación de los campesinos por el sistema feudal. Veía que el campesino sacaba de la tierra lo mejor, y que viviría muy bien si tan solo le bastara con sudar trabajándola. Sin embargo, cuando “los brotes salen de las ramas de los rosales, vienen las hormigas y absorben el jugo de sus cuerpos” (Goethe 1889d: 312). Las hormigas a las que se refiere Goethe son los señores feudales del Archiducado. Especialmente en los primeros años de su actividad política Goethe se ocupó de asuntos y gestiones estrechamente relacionadas con el bienestar de la clase trabajadora. Tuvo un papel activo en la reapertura de las minas de pizarra de Ilmenau<sup>255</sup>, fue responsable de caminos y canales del Archiducado, dirigió la comisión de guerra<sup>256</sup> e impulsó la reforma del catastro y el sistema impositivo también en Ilmenau (Schmid 1998: 35-37).

Sin embargo, según la lectura marxista, en la mayoría de los casos sus proclamas a favor de los desfavorecidos se quedaron en el moralismo. La repercusión efectiva de su política de cara a la supresión de los abusos fue mínima y hubo de abandonar sus planes de reforma agraria. Incluso, hay quien

---

<sup>252</sup> Traducible por *Los alterados*.

<sup>253</sup> El miedo a la revolución se le desata de nuevo en 1830, cuando al hilo de la Revolución de julio, Goethe teme la reproducción de los sucesos de 1790 (Jäger 2004: 12).

<sup>254</sup> Literato, gran amigo de Goethe, y llamado por Anna- Amalia de Weimar a la corte para que hiciera de preceptor de su hijo Constantin.

<sup>255</sup> Ello llevó consigo el reconocimiento del terreno, conversaciones con los trabajadores, detección con expertos de los problemas geológicos y técnicos y negociaciones con los anteriores concesionarios. Las minas se reabrieron en 1784. Tristemente la explotación se interrumpió en 1796 con el derrumbe de la galería de Martinroda.

<sup>256</sup> Entre 1774 y 1779, siendo la consigna que tenía reducir el ejército, medidas que hubieron de ser revocadas y orientadas en sentido contrario cuando estalló la Revolución Francesa.

se aparta de la habitual interpretación del viaje a Italia de Goethe como compensación por su fracaso amoroso con Charlotte von Stein. Así, Franz Mehring señala que lo realmente frustrante para Goethe y el motivo de su huida fue el fracaso de su política (cit sg. Lukács 1969: 15).

En todo caso, en sus primeros años de servicio público en Weimar quedó pergeñada la distinción entre el pueblo, ese colectivo fiable, formable y adaptable al despotismo ilustrado y la plebe, una estéril, indómita y resentida multitud. La multitud cobra pasajeramente una imagen más positiva cuando describe el Carnaval de Venecia como una manifestación de la libertad y la igualdad durante la fiesta (Goethe 1906: 243). Sin embargo, con la Revolución Francesa, Goethe ve comprometido su programa reformista y reaparece el escepticismo. El pueblo se hace plebe y vuelve a ser esa multitud en la que no se puede confiar.

Aparte de las dos obras en las que nos vamos a detener especialmente<sup>257</sup>, hay inevitablemente otras obras en las que lo sociopolítico sale a relucir. En ellas se manifiesta el vaivén de Goethe entre la consideración del colectivo como pueblo (la multitud no formada y susceptible de formación) y como plebe (la multitud indigna de la que nada bueno puede salir).

En *Goetz von Berlichingen* se manifiesta simpatía por los campesinos oprimidos hasta que sus actos revolucionarios traicioneros, violentos y crueles revelan que son despreciables. Al final el protagonista llama a los campesinos *Mordbrenner* (incendiarios asesinos) (Goethe 1889a: 149).

En *Las penas del joven Werther* se afirma que el pueblo suspira bajo el insoportable yugo del tirano (Goethe 1899: 67-68). Sin embargo, esta afirmación la hace desde la certeza de que los seres humanos ni son iguales ni nunca lo serán. Werther solo desdeña de la aristocracia en cuanto lo margina, y para despreciarla se refiere a ella como *garstiges Volk* (Goethe 1899: 93). Es decir, usa el término *Volk* de un modo totalmente diferente al resto de referencias que estamos manejando.

En *Das Mädchen von Oberkirch*, fragmento del que se conservan dos actos, de nuevo, uno de sus personajes, el Barón alsaciano que teme por la pérdida de sus bienes en plena revolución vuelve a hacer la distinción pueblo-plebe: „Die

---

<sup>257</sup> Recordemos: *Egmont* y *Fausto*.

Masse des Volks, nicht des Volks, des Pöbels gewinnt das Übergewicht. Jeder geht verloren, der sich ihm nicht gleichstellt" (Goethe 1895: 83). El Barón tiene pensado casarse con una mujer de rango inferior, Marie, la sirvienta de su tía la Condesa, para así, halagando al pueblo (en realidad a la plebe) eludir las expropiaciones y la muerte. Aquí la distinción que hace Goethe es tripartita. Por un lado, está la oportunista aristocracia, en el otro extremo la plebeya multitud, la masa, y en medio el auténtico pueblo, Marie (Bahr 2000: 133).

En *La hija natural*, una bastarda, Eugenie, va a ser reconocida por su padre el Duque. Sin embargo, su hermanastro mediante ardides consigue que la muchacha acabe en ultramar. Ella espera que los isleños le ayuden a rescatarla de su exilio, pero lo único que consigue es que la tomen por mentalmente trastornada. En un esquema que Goethe concibió antes de la escritura de la obra, en el diseño del cuarto acto leemos este expresivo rechazo del autor por un descontrolado y desabrido colectivo. "La masa se hace absoluta. Envilece lo elevado. Eleva lo vil" (Goethe 1889b: 444).

En definitiva, plebe y pueblo son conceptos oscilantes a lo largo de la obra de Goethe.

Por otra parte, su noción de orden estatal estuvo siempre ligado al fin principal de la razón de Estado (primero postulada por Spinoza y luego consolidada con Hobbes) que mitiga el miedo al caos de la guerra originaria (Jäger 2004: 17).

### **3. *Egmont*: el pueblo se vuelve plebe.**

Como ocurrió con otras muchas de las obras de Goethe, la elaboración de *Egmont* se dilató en el tiempo. Después de comenzado en Frankfurt en 1775, la escritura se interrumpió durante más de doce años<sup>258</sup>. La parte idílica de la relación del héroe con Clärchen ya había sido concluida tras el primer tramo de trabajo. La política especialmente relacionada con la siniestra figura del Duque de Alba fue desarrollada por el autor a partir de 1787 (Buck 2015: 129).

---

<sup>258</sup> *Egmont* se estrenó en Maguncia el 9 de enero de 1789.

En este drama<sup>259</sup> el pueblo aparece al principio de cada acto con excepción del tercero. En él el pueblo se muestra de un modo muy variopinto a través de los personajes individuales. Gonthier- Louis Fink ha señalado que en esta obra el pueblo es presentado en sus dimensiones moral, religiosa, nacional y política (Fink 1990: 229).

*Egmont* nos presenta la peripecia de un personaje histórico, Lamoraal van Egmond, segundo mando de las tropas españolas en San Quintín y Gravelinas. Héroe neerlandés de las armas imperiales y caballero del Toisón de oro que, sin embargo, acabó siendo ejecutado bajo la regencia en los Países Bajos de Fernando Álvarez de Toledo y Pimentel, Duque de Alba<sup>260</sup>

En la primera escena del primer acto, en una plaza donde se lleva a cabo un concurso de tiro con ballesta, los bruselenses encomian a Egmont, muestran más simpatías por Carlos V que por el actual rey, Felipe II, y afean a los actuales gobernadores el excesivo número de obispados católicos a los que ha dado lugar recientes prescripciones de la curia (Goethe 1988.4: 461-467). De un modo muy sutil, en esta entrada del drama Goethe nos presenta una situación en que la soberanía del pueblo, aun reducida prácticamente a nada por la monarquía española, desempeña un papel social. Si bien no implica una activa participación en las decisiones políticas, si se manifiesta (todavía) en las libertades de reunión y opinión (Gengler, 2014: 112).

Al comienzo del segundo, se comentan los desórdenes iconoclastas que han provocado los cambios eclesiásticos a los que hacíamos alusión. Un individuo un tanto marginal, Vansen, recuerda que los neerlandeses eran más libres cuando tenían una constitución sostenida por la vieja ley. Estas opiniones desatan una pendencia con los otros bruselenses presentes que son ante todo partidarios de mantener el orden social que garantiza la gobernadora Margarita de Parma (Gengler 2014: 182). En esto aparece Egmont que detiene la trifulca e

---

<sup>259</sup> En *Egmont* Goethe relacionó la situación de los Países Bajos españoles del XVI con la situación en que se encontraban en el XVIII bajo dominio austriaco (Borchmeyer 1988: 1261).

<sup>260</sup> Tercer Duque de Alba de Tormes, que pasó a la historia bajo el sobrenombre del Duque de Hierro.

indica, desde una postura muy goethiana, que el desorden nunca consolida derechos (Goethe 1988.4: 481-488).

En la entrada del cuarto, Jetter y Zimmermeister se hacen eco de la llegada del nuevo gobernador de los Países Bajos, el Duque de Alba, y de lo que ha traído consigo: final de la libertad de reunión, castigo de la libertad de opinión, estrecha vigilancia por los tercios y toque de queda (Goethe 1988.4: 510-515). Esas libertades que, si bien excluían la soberanía política del pueblo, estaban presentes al principio de la obra han sido arruinadas por el ejército de ocupación (Gengler 2014: 264).

Y para empezar el quinto, Clärchen insta al pueblo de Bruselas a liberar a Egmont que ha sido encarcelado. Ella está convencida que sus acciones heroicas y el respeto que se ha ganado impulsarán a la multitud a forzar su excarcelación. Se equivoca. Las medidas de Alba han acobardado a los neerlandeses que dejarán que Egmont siga en prisión y al final sea ejecutado (Goethe 1988.4: 530-534). Al fin y al cabo, la prioridad ya no es Egmont, sino la propia integridad física (Gengler 2014: 299).

Desde el punto de vista de la escritura, el autor ha conseguido una admirable continuidad entre las escenas sucesivas de aparición del pueblo. Desde el punto de vista de su pensamiento ha conseguido mostrarnos como el pueblo se puede transformar en plebe. Un pueblo noble pero sencillo, que puede llegar a estar formado y consolidar su libertad y sus derechos se ve degradado por los abusos del absolutismo. Acobardado y envilecido, deja morir a su héroe. Goethe muestra con esta frase de Clärchen hasta qué punto ha llegado la degeneración „Weißt du wo meine Heimat ist?“<sup>261</sup> (Goethe 1988.4: 534).

Las figuras notables del drama, aquellas que están en un nivel superior y poseen un perfil individualizado, mantienen muy diversas posiciones sobre el pueblo. La valoración sobre este del Duque de Alba y de Guillermo de Orange es negativa. Por el contrario, la visión de Egmont y la gobernadora Margarita de Parma es favorable.

---

<sup>261</sup> ¿Sabes dónde está mi patria?

Alba solo está interesado en la represión que haga gobernables los Países Bajos por el sometimiento al solo credo católico. Considera acriticamente que el rey sabe lo que le conviene a sus súbditos (Goethe 1988.4: 527).

Guillermo de Orange practica la *Realpolitik* y sabe que el pueblo puede abrigar ideales, pero nunca actúa impulsado por ellos, sino que solo se atiene a hechos consumados y adopta siempre un comportamiento inercial (Goethe 1988.4: 494-499). Supone, además, con acierto, como tristemente lo confirmarán los hechos, que el nuevo regente que está al llegar, el Duque de Alba, hará injustamente responsables de los desórdenes iconoclastas a notables neerlandeses como Egmont y como él<sup>262</sup> y los castigará públicamente para escarmentar a la población (Schaum 2012: 71).

Margarita de Parma ve cómo su política que ha intentado atemperar al pueblo ha fracasado y que, su intento de calmar a su hermanastro Felipe II con la reforma episcopal ha provocado los desórdenes iconoclastas. Todo ello ha dado lugar a una reacción en cadena que pondrá en marcha la represión. Ella lamenta no haber podido ejercer la gobernanza con más autonomía para poder afrontar la situación (Goethe 1988.4: 468-474). Probablemente Margarita es el personaje más cercano al despotismo ilustrado que Goethe quiso aplicar en Weimar dos siglos después. Goethe también se sirve de esta figura para mostrar los límites a los que siempre va a estar sometida la acción gubernativa.

Egmont con nobleza ingenua se cree salvaguardado por su Toisón de Oro<sup>263</sup> y en que solo se puede gobernar a un pueblo respetando su fuerza, su ánimo y su orgullo, y que eliminar todo eso para gobernar más cómodamente solo servirá para corromperlo (Goethe 1988.4: 528).

Un pueblo que se hace plebe y un noble líder que es ejecutado: una doble tragedia.

#### **4. Fausto: la comunidad operativa**

---

<sup>262</sup> Los históricos Conde van Egmond y Conde Van Horn fueron primero encarcelados y luego ejecutados. Guillermo de Orange huyó y eludió la pena.

<sup>263</sup> Los caballeros del Toisón solo podían ser juzgados por pares de la orden y ni un decreto real podía interferir estos procesos.

Un sabio, harto de la impotencia de toda la ciencia, invoca al espíritu de la tierra y tras él se le aparece Mefistófeles. A este le propone un pacto-apuesta. Si el enviado diabólico le proporciona una experiencia que le haga querer parar el tiempo, su alma será suya (Goethe 1994a: 76). Jäger señala muy sagazmente que Goethe hace una relectura de las tentaciones de Satán a Cristo en el desierto en Mateo 4,10. Mientras que en el relato evangélico Cristo rechaza sin más las tentaciones y el diablo se retira, en *Fausto*, Mefistófeles se aventura a descubrir cuál es el auténtico deseo de su tentado (Jäger 2014: 480). Algo que, por cierto, todavía ni él mismo ha descubierto. El primer apetito que le domina al doctor es la libido. Rejuvenecido mágicamente por su oscuro aliado, seduce a Gretchen. La primera parte, acaba con el ajusticiamiento de la muchacha que por vergüenza había provocado el infanticidio del hijo concebido de Fausto<sup>264</sup>. No obstante, recordemos que una voz que viene desde arriba dice: „Ist gerettet!“ (Goethe 1994a: 199). Una salvación que adelanta la que sobrevendrá más tarde.

*Fausto II* es propiamente la contribución de Goethe al motivo fáustico. La primera parte de su poema dramático lleva a cabo un afrontamiento del mito medieval y de la versión de Marlowe. Sin embargo, la relectura completa del asunto bajo sus propios parámetros tiene lugar en la segunda parte (Bernhardt 2012: 32). Fausto sigue buscando la experiencia ansiada. Primero Mefistófeles arregla los problemas financieros de un Imperio inventando el papel moneda (Goethe 1994a: 213-217). Más tarde Fausto viaja al mundo clásico para encontrar la belleza emblemática de Helena (Goethe 1994a: 285-334). Quedando prendado, se casa con ella, y tienen un hijo Euforión, que, hijo del hombre moderno y la belleza inmortal, muere por sus enormes bríos (Goethe 1994a: 335-389).

Con mucho acierto, Lee señala que, si Fausto ha buscado el pasado del primer al tercer acto de la segunda parte del drama, buscará el futuro en el cuarto y el quinto acto (Lee 2014: 177). Para recuperar la confianza del Emperador le hace ganar a este una batalla mediante las artes ocultas (Goethe 1994a: 391-426). Y de resultas de su victoria, el Emperador le regala a Fausto unas tierras a orillas

---

<sup>264</sup> Todo apunta a que Goethe, con el personaje de Gretchen, está aludiendo al ajusticiamiento, por infanticidio del propio bebé, de Anna Catharina Höhn, que tuvo lugar en Weimar el 28 de noviembre de 1783 (Damm 2000: 41).

del mar. El agua siempre fue para Goethe un elemento fiable (Scholz 2016: 21). Él era, tanto en lo natural como en lo político, un neptunista (Von Engelhardt 2001: 30) y no un plutonista o vulcanista. Estimaba que lo procesual, y no lo abrupto, se adaptaba a la esencia de la naturaleza y era aquello que debía guiar los asuntos humanos, tanto los privados como los públicos. Aquí el agua va a ser preámbulo del hallazgo de la verdad para el Doctor. En un principio Fausto, por mediación de Mefistófeles tiene el empeño de ganarle de un modo definitivo la partida al mar y asentar firmemente la solidez de las tierras que le han sido asignadas. Entonces le sobreviene la ceguera, sin embargo, esta, que es una ceguera física, lo habilita para la más fina e intuitiva visión: lo realmente importante no es que el objetivo de la firmeza de la tierra se cumpla y cierre, lo realmente importante es que el objetivo nunca estará acabado y siempre estará en proceso de cumplimiento (Lange 1980: 305-306). Y así su sueño se ha tornado en realidad. La precariedad del medio obliga a la comunidad que allí se encuentra a trabajar todos los días para, ganándole tierra al mar, sobrevivir. Es un pueblo libre en una tierra libre. Al final Fausto puede sentir el deseo de detener el tiempo (Goethe 1994a: 445-446). Schneider señala que esta es una visión de un nuevo mundo y un nuevo ser humano que deja tras de sí todos los anteriores idilios tras de sí (Schneider 2009: 312) Los idilios vertidos a una idealización del pasado han sido sustituidos por un idilio anticipatorio y futuro. Fausto ha perdido la apuesta, y por lo tanto ha de perder el alma también. Pero no es así, la divinidad lo salva. La nobleza del ideal que ha buscado lo eximen de la condena<sup>265</sup>. Mefistófeles puede quedarse con su cuerpo, pero el alma no le pertenece (Goethe 1994a: 454-455). „Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan“<sup>266</sup> (Goethe 1994a: 464). Siempre que llevemos nuestro deseo de lo bueno hasta el extremo, ni podremos actuar mal ni nuestra acción será castigada.

---

<sup>265</sup> La propuesta de condena-salvación que hace Goethe en Faust II es retomada por Nietzsche en su noción de *Ewige Wiederkehr* o *Wiederkunft*. Hemos de actuar como si hubiéramos de vivir eternamente con las consecuencias de nuestras acciones. „Mein Lehre sagt: so leben, daß du wünschen mußt, wieder zu leben ist die Aufgabe- du wirst es jedenfalls“ (Nietzsche 1980: 540-551).

<sup>266</sup> Lo eterno femenino nos hace avanzar.

Schöne nos recuerda que la libertad aquí apelada ya no es la vacua libertad de la conciencia, sino la libertad política, ya que tiene entre otras cosas a la vista la Declaración de Independencia Americana, la Revolución francesa y los levantamientos contra el poder feudal en Prusia (Schöne 1994b: 747).

Tras el sueño de Fausto está el sueño de Goethe. Una comunidad de hombres libres es la de una tierra que es suya, pero que solo es suya si la gana cada día. La posesión los emancipa de las cadenas del feudalismo, pero la precariedad, por la cual no la tienen ganada definitivamente, los libera de las cadenas de su rapacidad y codicia individuales y los hace trabajar forzosa y productivamente por la comunidad.

Esta propuesta planteada metafóricamente aquí se formula de un modo sociopolítico y más literalmente en *Wilhelm Meisters Wanderjahre*. Para producir una transformación social de este tipo es necesario que la vieja nobleza, poseedora de riqueza y tierras ponga su acción al servicio del bien común. Así lo declara Lenardo, ante una multitud antes de partir hacia el Nuevo Continente.

Wenn das was der Mensch besitzt von großen Wert ist, so muß man demjenigen was er tut und leistet noch einen größern zuschreiben. Wir mögen daher bei völligen Überschaun den Grundbesitz als einen kleineren Teil der uns verliehenen Güter betrachten. Die meisten una höchsten derselben bestehen aber eigentlich (...) in derjenigem was durchs bewegte Leben gewonnen wird<sup>267</sup> (Goethe 1988.8: 251).

Sin duda alguna, en esta voluntad de reconocer y satisfacer las necesidades de la clase trabajadora y en el papel que en ese objetivo ha de tener la técnica, resuena en Goethe el influjo que en sus últimos años tuvo la lectura de Henri de Saint-Simon (John 1988: 936). La mencionada y citada última novela de Goethe lleva el subtítulo de *Die Entsagenden* (Los renunciantes). Con ello Goethe habla de la doble renuncia que propone para la reforma de la sociedad. Los aristócratas han de renunciar a basar su poder en la posesión de las tierras y han de ponerlas a disposición de la colectividad. Y el pueblo ha de renunciar a sus impulsos egoístas y poner su trabajo al servicio una labor colectiva.

---

<sup>267</sup> "Aun cuando aquello que el ser humano posee es de gran valor, hay que darle aún más valor. Viéndolo todo ampliamente hemos de ver los bienes raíces como una pequeña parte de aquello que aportamos. La mayor parte y la más importante consiste realmente (...) en aquello que hemos obtenido por la vida activa" (T.d.A.).

## 5. Conclusión: la anulación colectiva de lo trágico

Lo trágico es lo inevitable. Probablemente Goethe sea el escritor en el que más enérgicamente se haya manifestado la tensión producida por lo trágico. Por una parte, fue muy sensible a lo trágico, por otra, ese sentimiento lo impulsa con fuerza al intento de anular el efecto de lo fatal sobre el ser humano. Él vio lo insoslayable ligado al curso mismo de una naturaleza que o bien induce al error de juicio (como en *Egmont*) o bien es indiferente a las decisiones del albedrío humano (como en *Las afinidades electivas*).

Este intenso sentimiento de lo inevitable provoca en él la inquietud de anular sus consecuencias. El contraveneno que encuentra a tal efecto es una colectividad operativa. El pueblo libre en una tierra libre que le gana tierra al mar cada día es la imagen que consigue sacar a Fausto de su egocéntrica y circular esterilidad. La entrega efectiva a la colectividad como médico disuade a Wilhelm Meister de su fracasado empeño en ser actor.

Además, la colectividad operativa no solo le sirve a Goethe para tender un puente de tránsito de la individualidad trágica a la salvación en el colectivo. También la emigración a América promovida por Lenardo en *Los años itinerantes de Wilhelm Meister*, dando tierras y expansión a muchos desfavorecidos, conjura el mayor peligro al que, según Goethe, puede llevar la evolución de lo político: la revolución.

Un pueblo libre es, en definitiva, el antídoto de lo trágico tanto en lo individual como en lo colectivo.

### 4.3 Johann Wolfgang Goethe y la estética elusiva.

#### Resumen

Goethe rechazaba la estética teórica. Sin embargo, este descrédito de la teoría se basaba en la preeminencia de la experiencia sensible: la *aisthesis*. Este capítulo de libro se cuestiona, al hilo de la vida de Goethe, si el amor fomenta la creatividad o si debe ser arrumbado para que la creatividad dé frutos. En esta línea podemos preguntarnos: ¿fue *Werther* un acto de exorcismo de sus propios demonios por parte de Goethe que le permitió desarrollarse como escritor? Por otra parte, en contraste con Schiller, lector concienzudo de Kant y más que notable ensayista, Goethe solo hizo un acercamiento genérico y superficial a la filosofía. Con todo, los principales hitos de la estética de Goethe son la íntima unión entre naturaleza y arte, el sólido conocimiento de las artes plásticas y la centralidad del concepto de lo demoniaco.

#### Palabras clave

*Aisthesis*, creatividad, amor, artes plásticas, lo demoniaco.

#### Abstract

Goethe rejected theoretical aesthetics. However, this discrediting of the theory was based on the pre-eminence of sensible experience: *aisthesis*. This chapter of the book questions, following Goethe's life, whether love fosters creativity or whether it must be put aside for creativity to bear fruit. In this line we can ask ourselves: was *Werther* an act of exorcism of his own demons by Goethe that allowed him to develop as a writer? On the other hand, in contrast to Schiller, a conscientious reader of Kant and a more than remarkable essayist, Goethe only made a generic and superficial approach to philosophy. All in all, the main landmarks of Goethe's aesthetics are the intimate union between nature and art, the solid knowledge of the plastic arts and the centrality of the concept of the demonic.

#### Keywords

*Aisthesis*, creativity, love, plastic arts, the demonic.

Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) no creía en la estética teórica y basada en conceptos. Sin embargo, este descreimiento se basaba en la importancia que para él debía cobrar la experiencia sensible, la *aisthesis*, la cual debía verse impulsada mediante la acción. La clave consistía en evitar la teoría estética, afanada en determinar conceptualmente qué era la belleza, y propiciar

la práctica de la experiencia estética: ir a buscar la belleza allá donde se hallase. Y es que, para él, la experiencia sensible siempre era algo más que mera experiencia. Con las siguientes palabras nos exhortó vivamente a esa práctica: „Man suche nur nicht hinter den Phänomenen: sie selbst sind die Lehre“ (“no busquéis detrás de los fenómenos, ellos mismos son la teoría”) (Goethe 1988.12: 432).

### **1. Johann Wolfgang (von) Goethe**

Hay dos aspectos de la figura de Goethe en los que vamos primeramente a detenernos: el sociológico y el literario. Por una parte, la vida del autor es un ejemplo muy significativo del tránsito del siglo XVIII al XIX, de las relaciones contemporáneas entre la burguesía y la nobleza, así como del cambio de la posición del artista en esta época. Y, por otra parte, y por encima de todo, Goethe fue un excelente escritor.

No es por casualidad que hayamos puesto en el título de este epígrafe *von* entre paréntesis. Esa partícula antecede a los apellidos de los poseedores de títulos nobiliarios en Alemania. Goethe adquirió su condición de noble en 1782, a propuesta del Duque Carlos Augusto de Weimar y con la firma del emperador José II. La ascendencia de Goethe, aunque económicamente patricia, era plebeya. Su padre, el prestigioso jurista Johann Kaspar Goethe, era miembro de la burguesía acomodada de Frankfurt am Main. Tras estudiar derecho y ejercerlo a desgana en el tribunal imperial de Wetzlar, el enorme éxito de *Werther* (1774) provoca que nuestro autor sea llamado a la Corte de Weimar y que al año siguiente se ponga a trabajar como consejero privado del Duque.

La situación de un burgués en una corte de nobleza de vieja alcurnia y rancio abolengo fue necesariamente problemática. Por mucho que siempre contara con el beneplácito del Duque, o tal vez por eso, Goethe fue siempre visto como un advenedizo y mirado con lupa. Además, fue a enamorarse de una mujer casada y perteneciente a la nobleza, Charlotte von Stein (1742-1827). Aunque les unieron aficiones e intereses comunes (dibujaron, leyeron, escribieron juntos y se corrigieron mutuamente sus obras), siempre mantuvieron una relación platónica,

dada la vigilancia que se ejercía sobre ellos y la autocensura que Charlotte se impuso para mantener su buena fama y su paz interior. Ella, siete años mayor que él, siempre se prohibió a sí misma exhibir a Goethe y alardear de su amistad. Además, evitó en todo momento el tuteo con él, pues le parecía muy agresivo, y, por añadidura, exigió del escritor autodominio y resignación (Förster 2004: 1010). A la vuelta de su viaje a Italia en 1788, Goethe se emparejó con la operaria de flores de papel Christiane Vulpius (1765-1816), con quien tuvo un hijo, August Goethe (1789-1830), y otros cuatro que murieron poco después de nacer. Charlotte von Stein reaccionó agresivamente contra esta unión y, distanciándose de Goethe, siempre despreció a Christiane (la llamaba Die Mätresse, la manceba, querida o concubina). Asimismo, se adhirió a la sociedad biempensante de Weimar en el recelo hacia el escritor. Este poco avenido triángulo hace que pendan sobre la figura de Goethe varias cuestiones. ¿Está el artista incapacitado para amar? ¿Se ve el artista, abocado a la contraposición forzosa entre la mujer ideal y la mujer conveniente? ¿Es el amor un catalizador o un inhibidor de la creatividad? Muchas de los acercamientos a Goethe se llevan a cabo y estructuran en torno a las figuras de las dos mujeres principales de su vida: Charlotte von Stein, la admirada e inalcanzable aristócrata, y Christiane Vulpius, la sensual y afable compañera. En todo caso, Goethe reconoció a la mujer con la que había estado compartiendo su vida casi diecisiete años y se casó con ella en 1806.

## **2. Johann Wolfgang Goethe, escritor**

Y pasemos a sus escritos. En la inmensa mayoría de las historias de la literatura, Goethe ocupa un lugar central. Se trata de un autor de éxito temprano. Si ya su drama *Götz von Berlichingen* (1773) había obtenido una acogida muy favorable, *Die Leiden des jungen Werthers* (Las penas del joven Werther) de 1774 produjo un resonante impacto en los lectores de su tiempo. Esta novela epistolar va mostrando el sufrimiento que un joven experimentaba por haberse enamorado de Lotte, una mujer comprometida con otro. El desesperado protagonista acabaría suicidándose. La obra tiene referencias autobiográficas del tiempo de trabajo como jurista de Goethe en el tribunal imperial de Wetzlar: el

amor por Charlotte Buff y el suicidio de su amigo Karl Wilhelm Jerusalem. Una lectura muy habitual de esta obra es la del exorcismo de los propios demonios. Se dice que Goethe, matando a Werther y convirtiendo los males del amor en literatura, se salvó de su efecto pernicioso.

Hay dos dramas del autor que tienen como protagonistas a dos personajes históricos. Estas piezas dramáticas, aun no tan famosas, merecen ser mencionadas por su innegable excelencia.

La primera de ellas es *Egmont* (impreso en 1788 y estrenado en Mainz en 1789). El noble flamenco Lamoraal Egmont (1522-1568), habiendo sido el segundo en la cadena de mando del ejército español en Gravelinas y San Quintín, recibe el cargo de gobernador de Flandes y Artois, así como la preciadísima orden del Toisón de oro. Ante la ola de desórdenes y tensiones que sobrevienen en los Países Bajos españoles, él entiende que la solución para los problemas políticos de su patria estribaría en la concesión de autonomía para el territorio y la libertad de culto para el pueblo. Sin embargo, al gobierno contemporizador de la hermanastra del Emperador Carlos V, Margarita de Parma, le sucede el del Duque de Alba, políticamente represivo, de exclusión de otros credos que no sean el católico, territorialmente centralista, y ya bajo el reinado de Felipe II. A raíz de ello, Egmont cae en desgracia y será ejecutado. El perfil trágico del protagonista se manifiesta en su candidez. Él piensa que sus servicios a la corona lo salvaguardarán y que su Toisón de Oro lo preservará del juicio de Alba, pues, los investidos con este honor solo podrían someterse al veredicto de un tribunal constituido por pares. Lamentablemente no es así, y con su muerte también decae la fiabilidad de los pactos de un mundo ya declinado.

El segundo drama que vamos a considerar es *Torquato Tasso* (impreso en 1790 y estrenado en Weimar en 1807). De nuevo, la *hybris* es el móvil de la tragedia. En este caso el desenfoque no consiste en confiar en antiguos pactos nobiliarios, sino atribuirse unas prerrogativas que no se corresponden con el propio estatus. El poeta de la corte de Ferrara, Torquato Tasso (1544-1595), confunde la admiración que suscita en su señora, Leonore D'Este con su amor y,

declarándose a ella, obtiene un doloroso rechazo que deriva en su exilio de la corte.

*Faust* (Fausto, la primera parte publicada en 1808, la segunda en 1832) aborda la cuestión del pacto con el diablo. El doctor Fausto pacta con Mefistófeles que le entregará su alma si este le depara una experiencia que le suscite el deseo de parar el tiempo. Tras múltiples ofertas (la juventud de Gretchen, la belleza de Helena, el poder en el Imperio...), hay algo que le hace pronunciar su “detente instante, eres tan bello”: un pueblo que, por la precariedad del medio y su vulnerabilidad frente al mar, se ve constantemente obligado a estar en acción para sobrevivir y prosperar. Al final, las buenas intenciones de Fausto, conocidas por Dios, salvan su alma<sup>268</sup>.

*Die Wahlverwandtschaften* (Las afinidades electivas) de 1809 es sin duda alguna la mejor novela de Goethe. Los miembros de una pareja, Eduard y Charlotte, pareja se sienten respectivamente atraídos por dos invitados a su estancia Otilie y el Capitán. El final trágico de la obra vendría a decirnos que resistirse a esas afinidades electivas, de origen telúrico y demoniaco, resulta fatal e incluso mortífero, pues no hay tribunal más implacable que el de la naturaleza.

En este apartado referido al Goethe escritor, nos hemos limitado a estas cinco obras. En algunos casos por la popularidad adquirida, en otros por nuestra valoración personal y en todos ellos por las limitaciones de espacio. Eso sí, la nómina podría ser mucho mayor.

### **3. La relevancia del pensamiento estético de Goethe**

Es muy sencillo resolver la cuestión de por qué predomina más la ausencia que la presencia de Goethe en los manuales de estética. El autor mostraba su escepticismo ante cualquier tratamiento teórico de las artes, de lo bello, así como de la producción y la experiencia estéticas.

Por otra parte, toda vez que la inserción en una publicación académica general está determinada por la recepción de cada autor, hay otras razones

---

<sup>268</sup> Este cierre está problemáticamente basado en el dualismo, el cuerpo está a disposición del diablo, solo Dios puede juzgar los actos guiados por el alma.

subsidiarias por las que Goethe no es incluido en el canon de nuestra especialidad.

La primera radica en la sombra que sobre él proyecta un contemporáneo y amigo (su mejor amigo) Friedrich Schiller (1759-1805). Este cimentó su obra en reflexiones sobre los géneros literarios abordados (el drama frente a la épica), sobre el tránsito de la temática histórica a su exposición dramática y sobre lo trágico. La citada articulación teórica se había iniciado con una lectura muy detallada de las tres críticas de Kant entre 1791 y 1794. Si bien no se puede decir que Goethe fuera ajeno a dichas consideraciones, su relación con la filosofía es epidérmica en comparación con la de Schiller. Es cierto que contribuyó a ellas en el intercambio epistolar con su amigo, y en la coautoría del breve ensayo *Über epische und dramatische Dichtung* (Sobre la poesía épica y dramática) de 1797. Sin embargo, la producción teórica de Schiller es muy extensa. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (Cartas para la educación estética del ser humano) de 1795 y *Über naive und sentimentalische Dichtung* (Sobre poesía ingenua y sentimental) también de 1795, destacan en un elenco de quince notables ensayos, todo ello sin tener en cuenta sus escritos históricos. En cuanto a la relación de ambos con el pensamiento de Kant, podemos decir algo similar. Mientras que Schiller fue un lector concienzudo del filósofo de Königsberg, Goethe lo admiraba y tenía muy presente el vínculo establecido por este entre arte y naturaleza en la crítica del juicio teleológico (segunda parte de la *Crítica de la Facultad de juzgar*). Sin embargo, las consideraciones de Goethe al respecto eran muy genéricas y la lectura de Kant muy superficial.

También, conectada con la recepción, se halla la amplitud de la vida, la obra y los intereses de Goethe que dificultan una síntesis expositiva de su pensamiento. Si, por ejemplo, nos ceñimos a España, nos resulta difícil ir más allá de una imagen de Goethe como autor de *Werther* (1774) y de *Fausto* (1808 y 1832). Basta considerar la enorme diferencia temporal de publicación de *Werther* y el primer *Fausto* y la de este con su segunda parte para comprender que es casi imposible reducir su obra a un denominador común y es totalmente inviable pretender hacerlo poniendo en relación esos dos (o, más bien, tres) productos de

su escritura, los cuales solo podrían emparentarse por el empeño de su autor de buscar un severo contraste entre ellos. Por otra parte, además de reducido a la mínima expresión, este recorrido suele ser mutilado, pues el único *Fausto* que habitualmente se conoce es el primero, gótico y centrado en la concesión de la juventud al Doctor para que seduzca a Gretchen. El segundo, más épico, casi cósmico, y central para comprender la dinámica del pacto-apuesta entre Fausto y Mefistófeles, suele ser ignorado. En todo caso, ochenta y dos años de vida dieron para mucho: el Goethe del *Sturm und Drang* difiere radicalmente del de su etapa clasicista y este, a su vez, tiene que ver poco con el de sus últimos años.

Sin embargo, teniendo en cuenta la orientación general de tipo reivindicativo de este volumen, hay aspectos de la estética del autor que merecen ser tenidos en cuenta y que trataremos en el siguiente punto. Adelantaremos cuáles son. En primer lugar, la unión íntima de naturaleza y arte basada en el carácter de conocimiento integral que atesora la experiencia sensible, la cual, en virtud de la noción de protofenómeno, siempre es algo más que exclusivamente sensible. En segundo lugar, el innegable interés y el sólido conocimiento de las artes plásticas de Goethe, cimentados en su viaje a Italia y consolidados en Weimar, especialmente mediante su relación con el pintor suizo Heinrich Meyer, allí asentado. Y finalmente, la centralidad de un concepto, o mejor de una experiencia, que configura la constelación más importante y transversal del pensamiento de Goethe, a saber, lo demoníaco.

#### **4. La idea central de la estética de Goethe**

Como ya hemos señalado, Goethe no es un teórico de la estética. Cuando en 1770 reprochaba a Moses Mendelssohn que, con las definiciones, había intentado «cazar la belleza como si fuera una mariposa», sentía menos temor por el fracaso que por el éxito de la empresa. Si se lograra la caza, la belleza, al igual que el pobre animal, “quedaría clavada rígida y sin vida como un cadáver”. En consecuencia, él creía que era mucho más aconsejable “buscar la belleza allí donde pudiera encontrarse que preguntarse temerosamente qué es” (Carta a Johann Ludwig Hetzler, 14 de julio de 1770) (Goethe 1887.2: 238). En general,

Goethe entiende que es descaminado afanarse por el hallazgo de lo esencial de las artes en lugar de tener una experiencia sensible de ellas (Goethe 1896: 211).

Teniendo en cuenta esos parámetros, se puede caracterizar la estética de Goethe como elusiva. Eso sí, elusiva si nos ceñimos a la teoría. Pero no se debe olvidar que esa inhibición de la teoría tenía por objeto un afrontamiento de la experiencia directa. La afirmación de que es vano definir qué es belleza, tiene el sentido de buscarla allí donde esta pudiera hallarse.

El primer Goethe, el que empieza a despuntar por sus publicaciones y manifestaciones públicas, siente una veneración por la naturaleza que se mantendrá a lo largo de su vida. En su época de adscripción al *Sturm und Drang*, Goethe deploraba el cuarteamiento analítico al que los investigadores sometían a la naturaleza y la languidez mortecina a la que la abocaban los metafísicos. La naturaleza, que confería unidad integral a la totalidad de la vida y el yo, una realidad inmensa, completa y al mismo tiempo siempre inacabada, no merecía derivar en un catálogo de esqueletos y osamentas.

Estas expresiones, rayanas en la mística, se modificaron durante su primera década en Weimar (1775-1785). Entonces se produce un decisivo viraje hacia unos estudios empíricos y especializados de la naturaleza. Goethe se convierte en un meticuloso observador, registrador de muestras y coleccionista de plantas y minerales. En ese cambio tuvo una gran importancia el contacto con la Universidad de Jena. Para empezar, le parecía que Kant daba en el clavo en su crítica del juicio teleológico cuando entendía la totalidad de la naturaleza como un sistema que seguía las normas establecidas por sí misma. Y, concretamente en Jena, le interesaba sobremanera el pensamiento de Schelling que entendía lo verdadero no como «saber absoluto» sino como «devenir absoluto». Según la valoración de Goethe, la caracterización procesual de la naturaleza como acción aportaba la oportunidad de superar la diferencia, la oposición y la separación de sujeto y objeto (Dietzsch/ Dahnke 2004: 778-800).

Y es que en Goethe la investigación natural y la poesía constituían unidad, pues no eran realidades aisladas, sino elementos constitutivos de su personalidad

y de todo aquello que emprendía. En ese sentido, son muy significativas las palabras de Wilhelm von Humboldt:

El impulso poético [...] y la tendencia de Goethe a investigar la esencia interna de los objetos naturales y las leyes de su formación a partir de las formas y los objetos externos, encierran una unidad y son lo mismo, por el principio adoptado, y solo son distintos por sus efectos (...) Sin esa visión de la naturaleza, su poesía habría sido muy diferente (Mandelkow 1980-1989: 182).

Mientras que, en la Alemania de su tiempo, la concepción del ser humano y de la naturaleza iban cambiando y la especialización de las ciencias iba haciéndose cada vez más fuerte, Goethe se sabía diletante y, de algún modo, *outsider* en este panorama. Sin embargo, valoraba este diletantismo de un modo positivo: lo consideraba un elemento característico de su acercamiento desprejuiciado y libre a la naturaleza (por su parte, el diletantismo en lo artístico era reprobado por él). Este es el caso de sus tentativas en torno a las *Urgestalten*, protoformas o formas primordiales. Él las entendía como materialización de la ley interna de lo que se manifiesta en un ámbito de la naturaleza: lo inicial, lo originario y lo más sencillo. A partir de la observación detenida de las plantas, Goethe llega a la conclusión que aquello que siempre se presenta fenoménicamente es donde debe buscarse la ley que domina y regula toda manifestación. Y así se hizo cada vez más patente en él la creencia en que todas las plantas se derivaban de una. De ahí se deriva el concepto de protoplanta. A Charlotte von Stein le escribió que la misma naturaleza debía sentir rencor por haber descubierto su secreto (Goethe 1904.1: 239-240). A Karl Ludwig Knebel (1744-1834) le manifestó que había encontrado al auténtico Proteo del mundo vegetal escondido en cada una de las plantas individuales (Goethe 1904.2: 47). Goethe extendió el concepto de protoplanta al conjunto de la naturaleza mediante el de profenómeno. La mayoría de los fenómenos son solo relevantes desde un punto de vista estrictamente empírico, pero paulatinamente estos se van subordinando a reglas y leyes más amplias, que no se descubren por conceptos e hipótesis del entendimiento, "sino por fenómenos que se muestran a la observación. Los llamamos profenómenos porque no hay nada que se manifieste que sea superior a ellos" (Goethe 1890: 72). De este modo, si la

totalidad y el origen se hallan en cada uno de los individuos, el camino hacia la verdad está abierto. Así se sientan las bases para que el conocimiento científico y la creación poética sean un mismo proceso en el que está garantizado un conjunto de equivalencias prístinamente preciso.

El acercamiento a las artes plásticas en parte es análogo y en parte difiere, de lo pensado por Goethe en los ámbitos de la poesía y la investigación natural, mucho más parejos y contiguos entre sí. Es importante recordar que lo plástico fue un dominio externo a sus quehaceres profesionales. Goethe dibujaba, pero solo como aficionado o, en su caso, subordinando sus esquemas gráficos a los diversos afrontamientos de los fenómenos que llevó a cabo desde la ciencia. Al tratarse de una actividad extrínseca, Goethe entiende las artes plásticas como un lugar privilegiado para reflexionar sobre la naturaleza de las propias artes y la diferencia entre ellas. La posibilidad reflexiva que las artes plásticas le abrían no se la ofrecía la poesía, pues se hallaba demasiado inmerso en ella como para poder distanciarse de sí mismo y convertir en objeto de pensamiento algo a lo que estaba subjetiva e íntimamente ligado. Eso da lugar a una proyección amplia en la consideración de las manifestaciones artísticas y en su escritura sobre ellas. Por ello, Goethe estuvo interesado en prácticas para-artísticas (el carnaval, la *commedia dell'arte* y las artes aplicadas), poli-artísticas (la ópera) y meta-artísticas (la escenificación dramática), etc.

De nuevo, Goethe se aleja del intelectualismo. Así, le parecía descaminada la pretensión de clasificar las artes bajo un hilo conductor filosófico, como hizo Sulzer (en el fondo hablando por Batteux) con la rúbrica de *bellas artes*. Esos intentos ninguneaban y anonadaban erróneamente la fuerza de la naturaleza.

Es absolutamente inseparable la personalidad del artista de su producción. De ahí la relevancia que cobra en Goethe la noción de *lo característico*, aquello por lo que se distingue el proceder de un artista. Este no es equivalente a una idiosincrasia añadida a la porción de la práctica ceñida a la normativa. Tampoco se identifica con un amorfo desatamiento de la subjetividad. Partiendo de estos parámetros, *lo característico*, noción más bien propia de la época goethiana del *Sturm und Drang*, deriva en el concepto de *estilo*. El *estilo* se

distingue de dos niveles previos de ejecución artística. A saber, la *simple imitación de la naturaleza* (tímida sujeción a la norma) y la *maniera* (predominio, no suficientemente controlado, de lo idiosincrásico). La tercera y definitiva fase del *estilo* se caracteriza por la capacidad prácticamente consumada de captar o intuir la diversidad de las formas a partir de la complejidad del mundo a la que el artista pueda acceder. Igualmente es propio del estilo disponer las diversas formas contiguas entre sí para presentarlas y transformarlas conforme a las propias intenciones del artista.

Frente a la clasificación deductiva y sistemática de las artes, Goethe se acercó a Lessing y su diferenciación de ellas por los medios en las que discurren. Sin embargo, habría un matiz en su consideración, pues pondría el acento más en los materiales de configuración y expresión (un factor que siempre ha de tenerse en cuenta) que en los medios de desenvolvimiento. “Aunque el artista se hace dueño de la materia, su obra nunca puede cambiar la naturaleza de aquella” (Goethe 1896.2: 64-65).

En la época de la que estamos hablando, a saber, la posterior a su adscripción el *Sturm und Drang*, denominada clasicismo y enormemente condicionada por su viaje a Italia, Goethe se manifestaba claramente a favor de la diferenciación de las artes. La mezcolanza propugnada por el romanticismo era para él signo de la decadencia de las artes. Así criticaba a aquellos artistas cuyos productos incentivaban esa mixtura. De ese modo, Füßli le parecía reprochable por poner la pintura al servicio de la imaginación. Para él ninguna obra de artes plásticas debía llevarse a cabo bajo la guía de la imaginación, ese era un asunto de la poesía. El arte ha de tener por su objetivo máximo la unión de la pura sensibilidad y la intelectualidad. “Quien no se expresa con claridad a los sentidos tampoco habla con claridad a su alma” (Goethe 1896.2: 18). El poeta ha de ser capaz de hacer sentir lo externo a través de lo interno. El artista plástico, por el contrario, debe hacer sentir lo que le aporta lo natural sirviéndose de una expresión externa, pero sin olvidar que la experiencia no solo ofrece impresiones sensibles, sino que en lo sensorial se encierra la regularidad y la unidad de la propia naturaleza. Así, lo mismo que hay una diferencia entre las artes, en ellas

hay una convergencia de la apropiación de lo externo, presente en el arte antiguo, y la modificación de lo dado, propia del arte moderno. Sirviéndonos del famoso símil de Abrams, esa convergencia sería la del espejo y la lámpara.

Y es que la apelación a las ciencias naturales hacía más resolubles los problemas suscitados por la reflexión sobre el arte. Ese arte propugnado por él: autónomo, ajeno al intelectualismo filosófico o pseudofilosófico en su comprensión y alejado de los componentes ideológicos e imaginativos en su producción. «Las artes, así como sus modalidades están emparentados entre sí, tienen cierta tendencia a unirse, a perderse unas en otras; pero precisamente la obligación, el mérito y la dignidad del auténtico artista consiste en diferenciar de otras la parcela del arte en la que trabaja» (Goethe 1896.2: 22). A esta etapa clasicista de su vida comprendida entre el viaje a Italia y la muerte de Schiller (1787-1805), corresponde la coordinación de la revista *Propyläen* (cuya vida se desarrolló entre los años 1798 y 1800), y la constitución de *Weimarer Kunstfreunde*. Esta era una sociedad que intentaba impulsar desde Weimar la práctica de las artes en Alemania. Desempeñó un papel muy importante al respecto el pintor Heinrich Meyer con quien Goethe organizó concursos de pintura entre los años 1799 y 1805.

La nítida distinción entre unas y otras artes fue paulatinamente abandonada o suavizada por Goethe. De hecho, en la segunda parte de Fausto la mezcolanza de géneros es palpable. En esta línea le escribió a Carl Jacob Ludwig Iken el 27 de septiembre de 1827 lo siguiente: “Es hora de superar definitivamente la pasional contraposición de lo clásico y lo romántico”. Por otra parte, el interés de Goethe por las artes no remitió. Entre 1816 y 1832, año de su muerte, fue el coordinador de la revista *Über Kunst und Altertum*.

Y pasemos al tercer punto de reflexión que habíamos previsto. Lo demoníaco se mantuvo como categoría central del pensamiento de Goethe tanto en su vida como en su obra. Allá donde entra en juego la armonía de los opuestos, Goethe intenta superar los abismos conceptuales mediante su categoría de lo demoníaco (Schulz 1993: 178-179). En *Dichtung und Wahrheit* (Poesía y verdad) nos describe el personaje y el destino de *Egmont*, como demoníaco, y el autor

señala que “traté de liberarme de ese ser terrible” (más bien, claro está, trató de liberarse de esos momentos en el que ese ser deviene terrible) (Goethe 1891: 247).

La consideración de lo demoniaco como principal elemento de cristalización del desarrollo del ser humano individual fue desarrollado en la última década y media de la vida de Goethe y es lo más importante de esta constelación. Al igual que la evolución, según su criterio, la relación de sujeto y objeto está marcada por el profenómeno.

En su época del *Sturm und Drang*, y apoyándose en visiones propias de la Antigüedad, lo demoniaco era visto por Goethe favorablemente como una energía que habitaba en el ser humano y en la naturaleza. Una energía que daba alas a la creatividad humana. Al igual que Hamann, Goethe veía en el ser humano demoniaco la genialidad virtual. Se podría decir que dicha concepción iba de la mano de una confianza irracional y sentimental en lo que el destino depara. Se trataba de una fe incuestionada en que el destino es y será bueno. Tanto él como la guía e influencia que ejerce en el ser humano. En conexión con la categoría de genio, Goethe detecta una íntima relación entre destino y personalidad del individuo: “el destino y la naturaleza humana constituyen una unidad” (Schotelius 1995: 133).

Con el tiempo, Goethe empieza a entender el sometimiento al destino como algo cuestionable y a sentirlo como generador de inquietud. Se va generando en él la intuición de que el componente creativo y el siniestro de lo trágico estaban respectivamente relacionados con las fuerzas de la naturaleza, unas sanadoras y otras destructivas. En carta de julio de 1772, le describe este estado a Herder como un vaivén “del ánimo a la esperanza, del temor a la calma” (Goethe 1887.1: 15). El autor se va así haciendo consciente de que las mismas fuerzas de la creatividad demoniaca podían derivar en lo ctónico y nocturno que está determinado por el azar y lo trágico. Si hay un momento expresivo del cambio de su concepción del destino este fue la escritura de *Las penas del joven Werther* a raíz de su etapa de Wetzlar entre 1772 y 1773 (la publicación de la novela se produce en 1774). Por otra parte, el amor incompleto y no consumado por Charlotte von Stein y la experiencia de la gris burocracia política en la

primera década en Weimar (1775-1786) le confirman la dualidad, brillante y siniestra a la vez, del destino. Los desengaños del amor y la política hicieron que buscara en la observación científica una base más sólida y objetiva para afrontar y comprender el destino. Gracias a estas observaciones y a la constelación intelectual que de estas se derivó, el protofenómeno, Goethe obtuvo una imagen de la naturaleza como un ser regulado y unitario. Esto le proporcionó serenidad y le permitió asumir que libertad y necesidad iban de la mano de la casualidad y el azar.

Sin embargo, la muerte de Schiller en 1805 supuso un enorme golpe para él. El destino adquirió un componente trágico y lo demoniaco se tiñó de lo siniestro. La visión de un destino brillante fue reemplazada por las de unas fuerzas numinosas determinantes del devenir de los seres humanos. Por otra parte, se fue haciendo más intensa la conciencia del contraste entre la realidad geopolítica de la Europa de principios del XIX, llena de desórdenes propiciados por las campañas napoleónicas y la normatividad y el impulso constitutivo constantemente presente de la naturaleza. Lo cambiante y azaroso de los avatares humanos estaba en clara oposición al curso regular e imperturbable de la naturaleza. „Alles entsteht und vergeht nach Gesetz; doch über des Menschen/Leben, dem köstlichen Schatz, herrschet ein schwankendes Loos“ (“Todo surge y perece por ley; pero la vida del hombre, el preciado tesoro, está dominada por un inestable azar”) (Goethe 1887.1: 284). El efecto de ese inestable azar queda de manifiesto en *Las afinidades electivas*, obra en la que Goethe instrumenta y refleja la unidad de las fuerzas naturales y lo demoniaco. La construcción narrativa de la citada novela tiene innegablemente un sesgo demoniaco (Conrady 1985: 353). Esos años comprendidos entre la muerte de Schiller (1805) y la redacción de esta novela (publicada en 1809) tal vez sean aquellos en los que Goethe mantuvo un más intenso pesimismo respecto del destino.

La última etapa de su vida (1817-32) estuvo marcada por una confianza y una resignación ante el destino apoyadas en una subordinación a una voluntad superior. Con una afortunada imagen, Goethe señaló que el destino no estaba hecho de nervios, venas y arterias, sino de alambre. De ahí, de su estructura

mecánica, que el destino nunca se cansara de entretener sinos individuales y de conectarlos con los de otros seres humanos. Goethe había acabado viendo en el Daimon el auténtico centro de la personalidad, el compendio de todas las fuerzas vitales secretas que nos hacen construir y avanzar pero que también pueden ser paralizadoras y destructivas. De ese modo, el Daimon adquiere una nueva cualidad: determina la insondable normatividad de cada ser humano y es «equivalente a la entelequia conforme a la cual se va constituyendo» su personalidad (Spranger 1967:124). Así, para Goethe lo demoníaco se convirtió en el «principio metafísico» de sus últimos años (Zastrau 1961: 1731). Las voluntades superiores a la ensimismada individualidad consiguen vencer el efecto pernicioso de lo demoníaco. Así ocurre con el abandono de los ideales de formación personal de Wilhelm (el teatro) en beneficio de lo entrega a lo colectivo (la medicina) en la segunda y definitiva novela del ciclo: *Los años itinerantes de Wilhelm Meister* (1832). Igualmente, el final de *Fausto*, en el que la actividad del protagonista ha conseguido poner el mal al servicio del bien «eleva de un modo liberador y salvífico a las fuerzas demoníacas definitivamente» (Buck 2004: 180). Conforme a ello, la consideración de lo demoníaco como entelequia configuradora del destino se revela enormemente efectiva. La pulsión que había conducido a Werther y a Egmont a la autodestrucción es la que lleva a Fausto a su salvación.

En lo demoníaco, en definitiva, radica la superación de las contradicciones derivadas de las fuerzas opuestas propias de la naturaleza, así como la perfectibilidad y la culminación del ser humano.

##### **5. Diálogo y conexión con otros autores de su tiempo. Recepción ulterior**

El primer grupo literario contemporáneo en el que podemos encuadrar a Goethe es el *Sturm und Drang*. El también llamado periodo de la genialidad, movimiento alemán, revolución literaria y clasicismo temprano es inseparable de la obra del joven Goethe, muy especialmente de *Goetz* y de *Werther*. Políticamente esta corriente se hallaba a favor de la emancipación burguesa de las cadenas de la aristocracia. Aparte del papel referencial de Goethe, pueden destacarse en el

*Sturm und Drang* otras dos figuras a las que este conoció en sus años de estudio en Estrasburgo y con las que este mantuvo amistad. Jakob Michael Reinhold Lenz (1571-1792) y Johann Gottfried Herder (1744-1803).

El primero, acogido por Goethe en Weimar en 1776, no dejó de ser un inadaptado a las exigencias de la corte y hubo de marcharse de allí. A partir de entonces, Goethe cortó toda relación con su otrora amigo. Su obra más famosa es *El preceptor* de 1775. Esta muestra la crudeza de la vida del tercer estamento con elecciones forzosas y supeditadas a las acciones libres de la nobleza.

Si hay un intelectual que influyó con intensidad en los primeros años de despunte de Goethe, este fue Herder. De este, nuestro autor, cinco años menor que él, admiraba su vasta cultura y penetrante perspicacia. El *Ensayo sobre el origen del lenguaje* (1772) le hizo comprender a Goethe que la poesía es un don de la naturaleza y un patrimonio de la humanidad y no una herencia privada de cada autor particular. Así la poesía seguía un continuo que empezando por Píndaro y Homero y acabando por Jonathan Swift y Oliver Goldsmith, pasaba entre otros muchos por Shakespeare. Esa visión panorámica fue asumida y asimilada por Goethe con la creación de su concepto de *Weltliteratur* (Literatura universal). Sin embargo y con el tiempo, los dos amigos, que, de alguna manera, habían asumido los papeles de maestro y discípulo, se distanciaron. Es importante considerar que la carrera de Goethe se disparó y la de Herder se estancó. Aquel se convirtió en un reputadísimo escritor y ministro, este solo llegó a ser pastor evangélico y a oficiar en la iglesia que hoy lleva su nombre en Weimar. Si su visión del origen de la literatura era coincidente, no lo fue así en cuanto al sentido que esta debía tener. Para Herder debía estar en conexión con la realidad social y ser moralmente didáctica. Por su parte, Goethe era un firme defensor de la autonomía del arte. Algo que Herder tachaba de formalismo. Conforme a ello escribe en carta de 29 de junio de 1798 “La forma no lo es todo en el arte poético” (cit.sg. Arnold 2004: 485). La diferente valoración del criticismo kantiano (negativa en Herder y positiva en Goethe) y la encontrada posición respecto a la Revolución francesa (favorable en el pastor demócrata y republicano y adversa en el ministro monárquico) confirmaron esta distancia.

Aunque durante muchos años Goethe mostró reticencias respecto a Kant (1724-1804), el contacto con Schiller cambió profundamente su posición. En carta a Friedrich Zelter señala que:

en su *Crítica de la facultad de juzgar*, él puso juntos al arte y a la naturaleza y adscribió a ambos el derecho de actuar por medio de grandes principios sin tener en cuenta los fines. De este modo ya me había introducido Spinoza en el odio a las causas finales. La naturaleza y el arte son demasiado grandes para partir de fines y además no lo necesitan (Goethe 1808: 223).

En todo caso, la lectura de Kant por parte de Goethe siempre se caracterizó por lo epidérmico. Son muy significativas y probablemente reveladoras de su actitud, estas palabras que le dijo a Eckermann el 11 de abril de 1827. “Él (Kant) influyó sobre ella (la cultura alemana) sin que ella lo leyese” (cit.sg. Dietzsch 2004: 596).

Schiller y Goethe protagonizaron entre 1794 y 1805 un epistolario, vital en la historia de la literatura. Por encima de la relación de ambos, sobrevuela un tópico: Goethe fue el rey de lo empírico, Schiller maestro del pensamiento. En estas cartas, Schiller hizo una muy ajustada semblanza de Goethe. A aquel le fascinaba de este lo operativo de su experiencia, el prodigioso equilibrio de sus acciones y lo ignotos que para él mismo eran los mecanismos de su creatividad artística. A Goethe también le interesaba Schiller, pero se sentía incapaz de describirlo. Quizás por ello, manifestando su agradecimiento póstumo, fue el primer editor de esta correspondencia (1828-29).

Ambos compartieron e impulsaron creaciones que estaban llevando a cabo. Las *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (Conversaciones de emigrados alemanes), *Römische Elegien* (Elegías romanas), *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister), las baladas de 1797. Reflexionaron conjuntamente sobre la épica y el drama. Igualmente escribieron a alimón los xenios, dísticos irónicos y críticos con sus rivales literarios. También se debe mencionar la trilogía *Wallenstein*. Si Schiller ayudó a Goethe a conferirle forma a *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, Goethe contribuyó a la representación de *Wallenstein*, en el Teatro de la Corte de Weimar (que regentaba) a fines de 1798 y principio de 1799.

No vamos a extendernos más en el influjo mutuo de Goethe y Meyer. Y tan solo vamos a mencionar que Goethe tradujo a Diderot (*El sobrino de Rameau*, que se publicó en Alemania, en 1805, antes que su original francés, en 1821), Voltaire (*Mahoma* y *Tancredo*, ambas obras representadas en Weimar bajo su dirección) y Madame de Staël (*Ensayo sobre las ficciones*, publicado en *Die Horen* en 1795).

El concepto de espíritu del mundo, no entendido tanto como una esfera impersonal, sino como una parte indestructible de la existencia, que solo temporalmente se concretiza en cada individuo particular, guarda una innegable relación con las ideas de vida e inmortalidad desarrolladas por Schopenhauer en *El mundo como voluntad y representación*. Para Goethe el espíritu es lo inmaterial que nunca puede ser subordinado a la temporalidad.

Nietzsche se siente cercano a Goethe por las enormes reticencias de este ante el historicismo, el idealismo y el nacionalismo. Su acentuación de lo único y lo irreplicable se compadece sin duda con las nociones nietzscheanas del *eterno retorno* y *lo suprahumano*.

La noción de una creatividad cuyos resortes no son evidentes para el propio sujeto suscitó el interés de Goethe por Freud. También le resultó sumamente interesante en el Fausto, la idea de un diablo que en el fondo es una fuente metapsicológica de la creación. En el discurso pronunciado por la concesión del Premio Goethe en 1930, Freud afirmó que había extraído su concepto de psicoanálisis de la *química* inconsciente de *Las afinidades electivas* de Goethe.

Thomas Mann fue un profundo admirador y un apasionado conocedor de la obra de Goethe. Entre sus muchos escritos sobre el autor, al que consideraba una referencia central de la cultura alemana, destaca la novela *Lotte en Weimar* (1939). En ella se narra la ficticia visita a Weimar de Lotte Buff, la heroína de *Werther*. La devenida señora Kestner sufre los rigores de la celebridad al ser apabullantemente apelada, invitada y citada por haber sido la protagonista y suscitadora del *bestseller* de Goethe. La novela es una fina reflexión de Mann sobre la absorción de la vida privada por la pública que tiene como fondo la

imparable hegemonía de aquello que Adorno y Horkheimer denominaron *industria cultural*.

Walter Benjamin destaca como autor de dos escritos sobre Goethe. El primero explica la constelación que dio lugar a la novela *Las afinidades electivas* (1921-22) echando mano de las tendencias supersticiosas del Goethe maduro. El segundo intitulado con el apellido del autor, encargado por la *Enciclopedia soviética*, elaborado entre 1926 y 1928, aunque no publicado, pone de relieve el importante hecho de la pequeñez del Ducado de Weimar-Sajonia para entender la idiosincrasia del autor y su obra.

Y finalmente vamos a referirnos a la relación del pensamiento de Goethe con un tema de gran actualidad: la ecología. Lleva tiempo siendo contestada la visión productivista del mundo que solo entiende la naturaleza una fuente de recursos útiles y materias primas. Ello está conduciendo a la recuperación de ciertos pensadores que tuvieron una conciencia de respeto a la naturaleza: entre otros, Thoreau, Keats, Ralph Waldo Emerson y el propio Goethe, cuyo pensamiento naturalista tuvo su continuación en la antroposofía de Rudolf Steiner. En toda la obra de Goethe está presente una actitud fundamental que identifica a la naturaleza con Dios. Para Werther la naturaleza es un *santuario*, Fausto habla con el *espíritu de la tierra*, las baladas mágico-naturales de Goethe y sus escritos de ciencia natural muestran lo natural imbuido de una plétora de divinidad. La idea de que la naturaleza es “divina hasta en su más íntima interioridad” (Carta a Reinhard del 13 de agosto de 1812) (Goethe 1900: 58) constituye un pensamiento central de la ecología, asentada en su concepción de la espiritualidad de la naturaleza. Todo su quehacer, tanto en lo poético como en lo científico puede resumirse en un lema: ¡muera la estética, viva la *aisthesis*!

## CONCLUSIONES:

### **La influencia y el conocimiento mutuos. / La tragedia y lo trágico. / Fama áulica y fama pública/ Desarrollo de las hipótesis avanzadas en la introducción/ Examen de la consecución de los objetivos.**

Voy a estructurar este último capítulo, el de las conclusiones de esta tesis, en cuatro partes.

En primer lugar, examinaré someramente cómo se influyeron Goethe y Schiller entre sí, tanto en su vida como en su obra.

Seguidamente, sin perder de vista lo que les relaciona, me fijaré en el aspecto que principalmente los diferencia: la concepción de la tragedia (predominantemente de Schiller) frente a la de lo trágico (más bien de Goethe).

Más tarde, tendré en cuenta que cronológicamente la vida de ambos transcurrió entre el final de la Edad Moderna y el principio de la Edad Contemporánea. También, en este sentido hay que apuntar que la sociedad se fue haciendo más abierta y que en ella la fama áulica, propia de la corte, fue paulatinamente sustituida por la fama pública, la predominante en la sociedad civil. Y en este punto, consideraré también el papel de la mujer en la vida de Goethe y de Schiller y lo relacionaremos con la cuestión de la fama áulica y la pública y el tránsito de la Edad Moderna a la Edad Contemporánea.

#### **La influencia y el conocimiento mutuos.**

Si nos atenemos al discurso dominante durante mucho tiempo en la Filología tradicional, Goethe y Schiller son un prodigio de colaboración y de mutua influencia positiva. Si leemos la conocida como Carta de cumpleaños de Schiller a Goethe (Goethe/ Schiller 2014: 12-15)<sup>269</sup> encontramos todos los tópicos en los que se ha basado la lectura de esta relación. Schiller aporta la idea, Goethe el objeto y el cuerpo; Schiller es racional y analítico, Goethe, observando, evita la especulación y los excesos de la imaginación; Schiller se describe conceptualmente a sí mismo, como laborioso intelectual, y a su contraparte,

---

<sup>269</sup> Carta de Schiller a Goethe de 23 de agosto de 1794.

Goethe, como genio que apenas puede dar cuenta de las cotas que alcanza; Schiller va de la inducción a la obtención del universal; Goethe es capaz de una intuición en la que se da lo general al mismo tiempo que todas sus interacciones. Más allá de esta hagiografía un tanto empalagosa, sí que se puede afirmar aproximadamente que Schiller estaba dotado de una mente más analítica y Goethe de una más sintética. Y conforme a ello, las descripciones que Schiller hace de su propia psicología y la de Goethe son exhaustivas, mientras que la visión que Goethe ofrece de sí mismo y de Schiller en el Epistolario es más bien parca.

Ese contraste lo podemos ver en la ayuda que mutuamente se prestan como creadores. Cuando se inicia la relación epistolar entre ambos, Goethe está inmerso en la redacción de *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*. No debemos olvidar que más bien Goethe estaba refundiendo los cinco primeros libros, que procedían de *La vocación teatral de Wilhelm Meister*, con los tres últimos. Pues bien, tanto el discurso sobre el comercio por parte de Werner, cuñado de Wilhelm, como los tres últimos libros son en buena medida fruto de la interacción de Goethe con Schiller. Especialmente la elaboración del sexto libro “Confesiones de un alma bella”, la del séptimo, con la aparición de Natalia, y la del octavo con la incardinación de Wilhelm en la Sociedad de la Torre, tiene que ver decisivamente con la revisión del manuscrito por parte de Schiller y con la lectura que Goethe hace en *Die Horen* de *Sobre la educación estética del ser humano en una serie de cartas*<sup>270</sup>. ¿Cuál es el resultado? Me limitaré a presentar mi opinión como lector y como traductor de la obra. No se puede negar la bienintencionada orientación del escritor, y de su lector privilegiado, Schiller, para convertir una novela de artista, una novela de teatro, en un *Bildungsroman*. Sin embargo, la vitalidad de la narración que ha tenido lugar en los cinco primeros libros se pierde y casi nos atreveríamos a decir que deriva en el tedio, desde el momento que el alma bella comienza con el relato de su vida hasta el final del texto. Con todo, es innegable

---

<sup>270</sup> De la carta 1 a la 9 en el número 1 de la revista de enero de 1795, de la carta 10 a la 16 en el número 2, de febrero, y de la 17 a la 27 en el número 6 en junio del mismo año.

que Schiller animó a Goethe, como este reconoció, a retomar la escritura creativa (Goethe/ Schiller 2014: 279)<sup>271</sup>.

La influencia literaria de Goethe en Schiller es más puntual y probablemente más beneficiosa. Esta tiene, principalmente, lugar durante la elaboración de la trilogía *Wallenstein*. Para empezar, se puede decir que la escritura de la trilogía cambia sensiblemente la perspectiva habitual de la escritura de Schiller. Este se consideraba un poeta dramático para el que la acción es el objetivo y el fin de su literatura, frente a esta opción está la del poeta épico para el que la acción solo es medio. De ahí que el poeta dramático persiga que la acción no se detenga, mientras que en el poema épico (en el buen poema épico) no nos molestan las demoras ni las dilaciones. Está claro que, según esta semblanza, el poeta dramático es Schiller, y el épico Goethe, sobre todo teniendo en cuenta *Hermann und Dorothea*, que para Schiller no era un ejemplar perteneciente a la especie épica, sino la manifestación por excelencia del género épico (Goethe/ Schiller 2014: 196)<sup>272</sup>. Pues bien, con *Wallenstein* Schiller quiere acercarse al modo de escritura de Goethe, pretende dar lugar a una obra en la que la acción no sea el fin, sino el medio para mostrarnos o hacernos intuir qué discurre por la cabeza del General. Goethe se implica profundamente en la trilogía. Manifiesta su interés en que la obra avance y su satisfacción por que lo vaya haciendo (Goethe/Schiller 2014: 278)<sup>273</sup>. La primera parte de esta obra triple es el preámbulo *El campamento de Wallenstein*. La influencia de Goethe en esta parte de la obra es a la vez oblicua y directa. Vayamos primero con lo oblicuo. No olvidemos que en 1796 Schiller realiza el montaje de *Egmont* para el Teatro de la corte de Weimar. Schiller tomó como modelo las apariciones del pueblo bruselense en *Egmont* para desarrollar los diálogos de la tropa mercenaria de Wallenstein en el campamento (Stock 2000: 558). No obstante, la influencia más directa de Goethe en el *Wallenstein* de Schiller se produce en la octava escena de *El campamento*. En ella un capuchino reprocha a los mercenarios la vida licenciosa

---

<sup>271</sup> Carta de Goethe a Schiller de 6 de enero de 1798.

<sup>272</sup> Carta de Schiller a Goethe de 25 de abril de 1797.

<sup>273</sup> Carta de Goethe a Schiller de 3 enero de 1798.

que llevan y el pecaminoso desvío de la fe que hace de su oficio una actividad venal que nada tiene que ver con la defensa de la religión. La creación de la figura de este eclesiástico está inspirada en una lectura que Goethe le proporcionó a Schiller de la biblioteca de Weimar: la de los sermones del prior vienés agustino descalzo Adrian a Sancta Clara<sup>274</sup> (Stock 2000: 1052). Igualmente fueron bendecidas por Goethe dos decisiones que Schiller tomó sobre su obra. La primera consistió en reescribir lo realizado en prosa en versos yambos (decisión tomada el 4 de noviembre de 1797), lo cual daba a la obra una interesante mezcla de lenguaje vulgar (el de la tropa) y elevado (el del General y sus allegados). En segundo lugar, Schiller decidió hacer de la obra una trilogía. Esto aplaudido también por Goethe, aproximaba a Schiller a su mentor, pues confería tono épico a un drama (Stock 2000: 559-560).

Pasemos ahora a la cuestión del conocimiento personal.

Schiller pretendía ser transparente para sí mismo y, además, se aventuraba a hacer semblanzas de los demás. A partir de 1794, Goethe le interesa sobremanera y emite sobre él juicios que, además de arriesgados fueron en su mayor parte acertados. Sin embargo, esto no lo eximía de errores. Es bien conocida la afirmación de Goethe de que tan solo el intento de escribir una tragedia podría destruirlo. Él explicaba este temor por su aversión a lo patológico (Goethe/Schiller 2014: 267)<sup>275</sup>. Sin embargo, Schiller lo corrige y señala que la renuencia de Goethe a escribir tragedias se debía a la poca disposición de este a crear una trama en la que le necesidad estuviera presente (Goethe/Schiller 2014: 268)<sup>276</sup>. Aquí Schiller roza el ridículo, ya que Goethe había demostrado una solvencia innegable en las tramas fatales con *Werther*, *Egmont* y *Tasso*. Muy probablemente, este error de cálculo se debe a la tendencia de Schiller a oponer su figura a la de Goethe. Así ver a este como un poeta épico, le atribuyó desafortunadamente la incapacidad de abordar lo necesariamente fatal. Por otra parte, la abominación de Goethe por lo patológico no implica insensibilidad para percibirlo, sino todo lo contrario y, por ende, capacidad para enmarcarlo en una

---

<sup>274</sup> Seudónimo de Johann U. Megerle (1644-1709).

<sup>275</sup> Carta de Goethe a Schiller de 9 de diciembre de 1797.

<sup>276</sup> Carta de Schiller a Goethe de 12 de diciembre de 1797.

trama fatal (como ocurre con la inadaptación de Werther, la confianzuda temeridad de Egmont o la desmesura insatisfecha de Tasso).

En Goethe, la incapacidad para conocer a Schiller cuenta poco, pues se trataba de un individuo tan egocéntrico, que apenas le interesa describir a otros. Sin embargo, sí podemos poner un ejemplo de cómo de nuevo la autoimagen que crearon Goethe y Schiller, basada en la contraposición de poeta épico frente a poeta dramático, vuelve a jugar una mala pasada, en este caso a Goethe. Lleno de euforia durante un viaje a Suiza, Goethe le escribe a Schiller que desea hacer una versión épica de la saga de Wilhelm Tell (Goethe/ Schiller 2014: 253)<sup>277</sup>. El henchido ánimo de Goethe puede explicarse porque en aquel momento se tenía a sí mismo (en parte gracias a la correspondencia con Schiller) por el poeta épico por excelencia. Además, en octubre de 1797 se había publicado *Hermann y Dorotea*. No es difícil imaginar qué *epos* de Tell tenía Goethe en la cabeza: idilio, montañas, vacas, cuernos alpinos, ballesta, flechas... Sin embargo, Goethe no hizo ese Tell épico, y, paradójicamente, dio lugar a que Schiller escribiera un drama sobre Tell. En todo caso el juicio descarriado que Goethe hace sobre lo que pretende emprender, implica un desconocimiento muy notorio de lo que luego sería la evolución de su obra. Tras *Hermann y Dorotea* Goethe no volvió a la épica<sup>278</sup>.

### **La tragedia y lo trágico.**

En un punto de esta tesis hemos afirmado que Schiller fue el último escritor de tragedias, mientras que Goethe fue el primer teórico de lo trágico (**cf. Lo humano y lo trágico en Schiller y Goethe**)<sup>279</sup>. Nos reafirmamos. Schiller escribe tragedias siguiendo los parámetros poéticos aristotélicos<sup>280</sup>. Conforme a

---

<sup>277</sup> Carta de Goethe a Schiller de 14 de octubre de 1797.

<sup>278</sup> O a la épica costumbrista que, desde *Hermann y Dorotea*, establecieron Schiller y Goethe como modelo del género.

<sup>279</sup> Esta consideración de Goethe como teórico de lo trágico tiene un aspecto llamativo. Él desarrolla su teoría de lo trágico mediante ensayos, sino primordialmente por medio de una novela: *Die Wahlverwandtschaften*.

<sup>280</sup> Por más que la primera lectura documentada de Aristóteles por Schiller discorra allá por el 5 de mayo de 1797 (Goethe/Schiller 2014: 200).

ello, para él la tragedia es “la imitación poética de una serie relacionada de acontecimientos (una acción completa) que muestra al ser humano en una situación de sufrimiento y tiene la intención de provocar nuestra compasión” (Schiller 1962a: 164). En Goethe lo trágico es algo tan serio y está tan omnipresente, que no hay que suscitarlo, hay que poner remedio para evitarlo. El suicidio de Werther, la ejecución de Egmont o la muy dolorosa impotencia de Tasso son sucesos trágicos, sin duda, pero resultado más que nada del cálculo erróneo.

Está claro que la escritura sobre lo fatal y lo necesario de uno y otro había de ser diferente. Esta contraposición estaba cimentada en que Schiller primordialmente quería escribir tragedias, mientras que Goethe aspiraba a mostrar lo trágico. En consecuencia, Schiller presentaba acciones, mientras que Goethe describía caracteres. Lo anteriormente dicho sobre la poesía épica y dramática puede aplicarse aquí. Schiller tomaba la acción como la finalidad de su escritura<sup>281</sup>. Goethe por el contrario tomaba la acción como medio para la descripción de caracteres <sup>282</sup>. Es cierto que hay un momento en que Schiller se acerca a Goethe, a lo épico y al drama de caracteres, con *Wallenstein*. De hecho, lo hemos planteado así en otro momento de esta tesis (cf. **El giro trágico: de Don Carlos a Wallenstein**). Pero este giro ha de entenderse como un tramo de la escritura de Schiller que, incluyendo a *Maria Stuart* y a *Die Jungfrau von Orleans*, deriva en matices<sup>283</sup>.

En este orden de cosas también podemos señalar que a la hora de elegir modelos para tratar la tragedia y lo trágico, Schiller y Goethe toman caminos diferentes. Schiller se afana por poner de relieve las dificultades externas que impiden las acciones y el desenvolvimiento de los individuos. Goethe, por el contrario, se centra en la impericia y en la incapacidad para intuir la propia impotencia. De algún modo la tragedia en Schiller es algo exógeno, mientras que

---

<sup>281</sup> Y esto queda muy especialmente de manifiesto en sus cuatro primeras tragedias: de *Los bandidos* a *Don Karlos*.

<sup>282</sup> Ocurre en *Egmont* y en *Tasso*.

<sup>283</sup> Incluso podríamos decir que *Wilhelm Tell* puede entenderse como una vuelta a los postulados defendidos en *Sobre la educación estética del hombre*.

lo trágico en Goethe es algo endógeno. El primero sigue el «modelo-Antígona» y el segundo el «modelo-Edipo». Antígona sucumbe porque sus valores, los cordiales, de la familia y de la sangre, son vencidos por los de la ley positiva, encarnada por Creonte. Edipo sucumbe por desconocer que está derrotado de antemano y que sus acciones por corajudas, valerosas y nobles que puedan considerarse desde el punto de vista humano y moral son totalmente impotentes a la fuerza del destino y ajenas a su discurrir. Tanto en Schiller como en Goethe hay referencia a la *hybris*. Sin embargo, en uno y otro es diferente la interpretación de esta. En Schiller, la *hybris* consiste en medir inadecuadamente la propia capacidad de acción frente a las circunstancias externas. En Goethe, la *hybris* consiste en la búsqueda en vano por parte de los personajes de la libertad en las acciones, cuando en realidad estas se hallan determinadas por la naturaleza. Una naturaleza que entraña la unidad máxima, y en la cual está inmerso e incluido el ser de los personajes, y por ende el ser humano. En esta tesitura solo caben dos alternativas, el repliegue, como única acción moral y privativa posible, o dejar actuar a la naturaleza.

En esta tesis hay constantes referencias a esta distinta concepción de la tragedia y lo trágico respectivamente de Schiller y Goethe, pero, sobre todo, hay un capítulo en el que se muestra esta diferencia (**cf. *Evangelium der Freiheit und Rechte der Natur: notas sobre lo trágico en Schiller y Goethe***).

También merece la pena considerar la referencia a la *catarsis* y a lo *sublime* presente en los dos autores. Schiller se pregunta por qué nos complace la representación de lo negativo. A esta cuestión contesta apelando a Kant y a Aristóteles. A Kant diciendo que el ser humano es un ser moral, y por lo tanto no ha de estar dominado por la naturaleza, sino que la ha de dominar. Aquí Schiller se apoya sin duda en la noción kantiana de lo sublime dinámico. Pero por otra parte hay otra fuente de placer en lo negativo, la empatía con el sufrimiento del héroe. Y ahí encontramos una clara conexión de lo sublime con lo patético y con la catarsis aristotélica. La cual por tener en cuenta la empatía con el destino infausto del héroe también resulta educativa. Frente a todo este entramado, en el fondo moralizante, Goethe niega cualquier posibilidad de sublimación. Lo

negativo es negativo sin más, y nada ni nadie puede paliarlo. Werther se suicida, Egmont es ejecutado, Tasso sucumbe en el desconsuelo y Eduardo muere de pena. Y no hay nada bueno en ninguna de las situaciones finales de estos dramas y novelas<sup>284</sup>.

Y correlativamente hay notable diferencia entre las figuras trágicas de los dos autores. Los personajes trágicos de Schiller son héroes vencidos por las circunstancias. Karl Moor, Ferdinand, Louise, Posa, Karlos, Maria Stuart, incluso Wallenstein son individuos cuyas fuerzas son menores que las de los entramados que se les oponen. Sin embargo, en Goethe encontramos individuos incapaces de comprender que lo interno y lo externo están incardinados y que una adecuada comprensión es el único camino para eludir lo trágico. Así, una retirada a tiempo o un abandono al curso de los acontecimientos habría paliado o habría evitado todas las desgracias. Mientras que en Schiller vemos héroes, en Goethe solo nos topamos con necios, incautos y tontos.

Como Goethe señala al rey de Baviera Luis I (Goethe/ Schiller 2014:10)<sup>285</sup>, la relación que mantuvieron él y Schiller fue más de emulación que propiamente de influencia mutua. Encontraron en sus diferencias el impulso para escribir y la autoafirmación de sus propios postulados.

Así, si bien Schiller se acerca a Goethe con la escritura de *Wallenstein*, luego se retrae y vuelve a poner de relieve la libertad individual frente a las coerciones externas con *Wilhelm Tell*.

Así Goethe, a pesar de ser directamente influido por Schiller en *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, se desmarca de él ya en *Hermann und Dorothea*. Además, insistirá en sus propios puntos de vista, incluso contra Schiller en el tiempo posterior a la muerte de Schiller (cf. **El pueblo libre como anulación de lo trágico en Goethe**).

## Fama áulica y fama pública

---

<sup>284</sup> Sin duda, es muy interesante al hilo de esto, el terror que le infundía a Hegel el drama de Schiller que supone una excepción en la sublimación de lo negativo *Wallenstein*. En esta obra para él solo había destrucción, no había *teodicea* (Hegel 1835: 411).

<sup>285</sup> Carta de Goethe a Luis I de Baviera de 18 de octubre de 1829.

Este penúltimo punto es el más propiamente histórico y sociopolítico de estas conclusiones. Goethe y Schiller comenzaron sus vidas en la Edad Moderna y la acabaron en la Edad Contemporánea (recordemos que aquí utilizamos categorías históricas no literarias, pues la modernidad en literatura es posterior). Y en el tránsito de una edad a otra es decisiva la transformación de la fama. Como esta pasa de ser predominantemente fama áulica (fama en el interior de una corte) a ser fama pública (la reconocida por la sociedad civil).

La fama áulica es la propia del agonizante siglo XVIII. Es decir, la que había que ganarse ante la nobleza tradicional del tardo-feudalismo aún presente en los microestados de lengua alemana. El ámbito de la fama áulica era cerrado y estaba sometido a la rigidez de un estamento que quería a toda costa mantener su hegemonía. Así, por ejemplo, cuando Goethe fue nombrado consejero de gabinete, la vieja nobleza de Weimar lo consideró un recién llegado sin derecho a esos honores. Así Jakob Friedrich Freiherr von Fritsch amenazó con dimitir del citado consejo si ese nombramiento se producía, y, si no lo hizo, fue gracias a la mediación de la Duquesa Anna Amalia<sup>286</sup>. Por otra parte, la presencia de un burgués, por muy renombrado escritor que fuera, también estaba sometida a la vigilancia social y a las habladurías. Así, la relación de amistad de Goethe y Charlotte von Stein fue observada con lupa para que en ningún momento contraviniera el decoro y las maneras por las que debería caracterizarse (todo ello, teniendo en cuenta, que había muchos miembros de la nobleza de rancio abolengo que consideraban que la relación no podía tener lugar de ninguna manera y era censurada *ab initio*). Desde el punto de vista de la situación del escritor en la sociedad, la búsqueda de la fama áulica lo convertía en alguien protegido por un gobernante mecenas, de ese modo la poesía (como también el arte) se convertía en un poder representativo del Estado.

---

<sup>286</sup> Sin duda, la Duquesa, por su inteligencia e intuición, fue la gran aliada de Goethe en Weimar. Compartía con Goethe su amor por Italia y paradójicamente estuvo allí después de él. Goethe viajó entre 1786 y 1788 y Anna Amalia entre 1788 y 1790 (Werner 1996:213-230). Tal y como señala Borchert, el escritor atendió en el epitafio que escribió para la Duquesa no solo a lo que había hecho esta, siguiendo la tradición de la memoria barroca o rococó, sino, a la personalidad que le había permitido llevar a cabo todas sus acciones, siendo fiel a las nuevas orientaciones ilustradas. En todo caso las iniciativas de Anna Amalia fueron los primeros impulsos que hicieron de Weimar una referencia de la cultura y una corte de las musas (Borchert 2001:61-62).

Por su parte, la fama pública es la del venidero o incipiente siglo XIX. En definitiva, la promovida por la nueva burguesía. Se trata de una fama abierta y no establecida estamentalmente, sino sometida a las leyes, pero también a los avatares y albures del mercado. Así, aunque el trabajo del escritor era libre, estaba también expuesto a la firma discrecional de contratos. En cuanto a la relación con el otro sexo, se puede decir que el amor era «libre», pero también caracterizado por la diferencia de género. Mientras que se desarrollaba sin limitaciones para los hombres, la carencia de medios anticonceptivos fiables hacía que esa supuesta emancipación fuera para las mujeres una doble carga. Y, de hecho, los hombres en general solo podían permitirse relaciones sexuales desinhibidas con mujeres pertenecientes a la burguesía y al cuarto estado, totalmente ajenas a la nobleza tradicional. Esto queda de manifiesto en la dicotomía que Goethe vivió entre Charlotte von Stein, la inalcanzable dama de la nobleza, y Christiane Vulpius, la cálida y asequible mujer de la clase trabajadora<sup>287</sup>.

Pero de que fama áulica y fama pública coexistieron en el siglo XVIII y lo siguieron haciendo en el siglo XIX es buena muestra la relación ambigua y la tensión que tuvieron Goethe y Schiller con ambas a lo largo de su vida. Tanto a uno como a otro les fue concedido un título nobiliario. En Alemania la concesión de este va da la mano de la partícula «von». De esa manera, Goethe fue Johann Wolfgang von Goethe y Schiller, Friedrich von Schiller. Es muy significativo que a Goethe ese título se le concedió en 1782, poco después de llegar a Weimar, y que Schiller lo recibiera veinte años después. Mientras que, en el caso de Goethe, la concesión fue gestionada personalmente por el Duque Carlos Augusto<sup>288</sup>. En el caso de Schiller quien medió para que se produjera la concesión fue el propio Goethe.

Es sumamente curioso que aquello que dio fama pública y puso ambos en camino de la fama áulica a Goethe y a Schiller fueron dos obras literarias de las que ambos renegaron. La lectura por parte de Carlos Augusto de *Las penas del*

---

<sup>287</sup> La precursora de Christiane en la sexualidad corporal libre en la vida de Goethe fue una mujer a la que el escritor conoció en Roma y respondía al nombre de Faustine.

<sup>288</sup> Gestionada, pues la concesión correspondía oficialmente al Emperador de Austria y del Sacro Imperio Romano-Germánico, José II, quien la firmó.

*joven Werther*, auténtico *bestseller* internacional de su época, fue lo que llevó a Goethe a Weimar. Por su parte, el éxito de la obra dramática de Schiller *Los bandidos* fue lo que le dio seguridad a Schiller para huir de Württemberg y convertirse en escritor libre, sometido a los avatares y albuces del mercado, aunque no del todo exento de apoyarse en la protección de nobles (como el propio Carlos Augusto o el Duque Friedrich Christian von Augustenburg para el que escribió las *Cartas para la educación estética de la Humanidad*). *Werther*, con el suicidio del protagonista, y *Los bandidos*, con la muerte de Amalia a manos de su marido Karl Moor<sup>289</sup>, son obras de temática y desenlace excesivamente intensos y se alejan de los postulados clasicistas que posteriormente fueron adoptados por Schiller y Goethe. Pero, muy a su pesar, Goethe siguió siendo el autor de *Werther* y Schiller el autor de *Los bandidos*.

Y es también significativa la relación con la fama áulica de ambos. Goethe la desdeñó. En los últimos años de su vida, en una de sus famosas conversaciones con Peter Friedrich Eckermann de 16 de septiembre de 1827, le dijo a este que la concesión del título nobiliario para él no supuso ni significó nada especial.

Me sentía tan a gusto dentro de mi piel y a mí mismo tan distinguido, que si me hubieran hecho príncipe no hubiera sentido nada peculiar. Cuando se me concedió el título nobiliario, muchos creyeron que debía sentirme elevado. Pero, entre nosotros, aquello para mí no significó nada, absolutamente nada (Biedermann 1910:458).

La razón de ello era que la alta burguesía de Frankfurt de la que él procedía consideraba a los miembros de la vieja nobleza sus pares y que ser noble no fue para él nada más que el reconocimiento oficial de algo que ya él era. Eso sí, para Goethe mantener una relación más o menos llevadera con los viejos nobles era un mal necesario para desarrollar su labor administrativa de tipo absolutista ilustrado: los primeros diez años en Weimar centrándose en las obras públicas y

---

<sup>289</sup> Sin ir más lejos, es significativo que el intendente del teatro de Mannheim, Wolfgang Heribert von Dalberg le exigiera a Schiller, para estrenar la obra, trasladar la acción del siglo XVIII a la Edad Media y hacer que Amalia se suicidara y no muriera a manos de Karl Moor (Sautermeister 2011:1-2).

en la política fiscal y, tras su viaje a Italia, haciendo hincapié en la gestión cultural<sup>290</sup>.

Por su parte, Schiller, aun siendo absolutamente oprimido durante su pubertad y juventud por el Duque de Württemberg Karl Eugen, persiguió con ahínco ese título, ese «von». Sin duda, influyó notablemente en ello su mujer Charlotte von Lengefeld, miembro de la pequeña nobleza venida a menos. Charlotte persiguió la fama áulica de súbdito de Weimar, de su marido a través de la influencia de su madrina Charlotte von Stein y la pública, de escritor, impulsando la amistad de Schiller con Goethe, a quien conocía desde su niñez. Al final consiguió su objetivo y obtuvo el nombre de Charlotte von Schiller.

Y en la fama, en la confluencia de la fama áulica y la pública tuvo una gran importancia la relación de estos dos escritores con sus amadas. En el caso de Goethe, hombre de múltiples amoríos, nos centraremos en las dos figuras que ocupan un lugar más prolongado y principal en su biografía: Charlotte von Stein y Chistiane Vulpius. Charlotte fue su compañera espiritual durante la primera década en Weimar. Leían juntos, se intercambiaban dibujos, se narraban experiencias y Goethe la inmortalizó en los personajes de Ifigenia y de Leonore d'Este en *Tasso*. Solo se conservan, y no todas, las cartas que Goethe le mandó, nada menos que mil setecientas (Friedenthal 2005: 230). En ellas había efusiones como esta en la que lastimeramente jugaba con el apellido de su amada „Wenn ich nicht über mein Eingsten rede, würde ich zu Stein“ (Damm 2015:254)<sup>291</sup>. Sin embargo, las cartas de ella fueron destruidas por decoro. Charlotte, como mujer casada, miembro de la antigua nobleza y muy observante de la fama áulica, le

---

<sup>290</sup> Así fue. En su magnífico y completísimo artículo del *Goethe-Handbuch*, Irmtraut Schmidt nos recuerda que Goethe dedicó sus primeros diez años a las minas de esquisto de cobre en Ilmenau (allí cosechó un fracaso rotundo consumado con el derrumbe del pozo de Martinroda), las canalizaciones, los caminos, la reducción del ejército y la reforma fiscal. Después del viaje a Italia se ocupó de la construcción del palacio ducal, de regentar el teatro de la corte, de la escuela de dibujo, de las colecciones de ciencia natural, del instituto de química, del observatorio astronómico (algo que no le interesó), de la biblioteca universitaria y de la reorganización de la universidad (Schmidt 2004:33-46).

<sup>291</sup> “Si no hablase de lo más íntimo de mí, me convertiría en una piedra”

instó a él a la resignación, contención y autodominio para que su amor no se consumase<sup>292</sup>.

Por otra parte, Charlotte se sintió traicionada por Goethe con el Viaje a Italia de él. Este sentimiento de desaire se hizo mucho más intenso cuando Goethe se unió sentimentalmente en 1788 a Christiane Vulpius (Sengle 1993:2), operaria de la fábrica de flores de papel de Weimar. Esta mujer, sin complicaciones, le permitió a Goethe desarrollar una vida sexual desinhibida y totalmente despreocupada de la acechanza áulica de la vieja nobleza. Imbuido de fuerza afirmativa Goethe escribió y publicó en la revista *Die Horen*, dirigida por Schiller, en 1795 las *Elegías romanas*<sup>293</sup>, un conjunto de poemas en el que se reivindicaba la sexualidad como una fuerza natural humana, y en el que se refería a modo de liberación las experiencias eróticas que Goethe había tenido en Roma, y se hace con auténtico entusiasmo. „Eine Welt bist du, o Rom; doch ohne die Liebe/ Wäre die Welt nicht die Welt, wäre denn Rom auch/ nicht Rom“ [Tú eres un mundo, oh, Roma: pero sin el amor/el mundo no sería el mundo, ni Roma sería/ tampoco Roma] (Goethe 1887a: 232). Más allá del tema del erotismo, poco decoroso para la sociedad biempensante de Weimar, la descarnada incursión en lo autobiográfico de las *Elegías* causó una honda y desagradable sorpresa (Galle 2001: 51). Tras leerlas, Charlotte, siempre tan circunspecta, consideró que la obra era “bella”, pero perturbadora desde el punto de vista temático (Glockhammer 1985-86: 235). En la misma línea en 1797, no personificando a Christiane como a Charlotte en *Ifigenia* y *Tasso*, pero sí mostrando, cómo a raíz de su cercanía a la florista se produjo en él un cambio de concepción vital abierta a la pasión y alejada del moralismo cristiano condenatorio de la sexualidad, Goethe publicó<sup>294</sup>

---

<sup>292</sup> Según Waltraud Naumann-Beyer “Las cartas de Goethe a Charlotte no vulneraron la norma de discreción propia del discurso refinado del amor. Sin embargo, sería ingenuo confirmar la ascesis real (entre Goethe y Von Stein) de la carencia de manifestaciones del protocolo sexual” (Naumann-Beyer 2004: 980-981). Esta conjetura, que apunta a una relación sexual efectiva entre Goethe y Charlotte von Stein nos parece muy sugestiva, pero no pasa de ser una conjetura, mucho menos verosímil, por otra parte, que la de la contención que Charlotte se impuso y a la que Goethe se vio sometido.

<sup>293</sup> Schiller publicó veinte de las veinticuatro, las cuatro restantes salieron a la luz pública en 1914.

<sup>294</sup> En el *Musen Almanach* también dirigido por Schiller.

su balada *La novia de Corinto* (Damm 2000:163)<sup>295</sup>. Aquel fue todo un desquite de la represiva contención erótica a la que lo conminó Charlotte von Stein, no ya solo desde la observancia de la norma áulica, sino también desde su estricto pietismo. Como distanciamiento definitivo de su primera década en Weimar, después de años de convivencia extramatrimonial, en 1806 Goethe legalizó su relación con Christiane.

En cuanto a Charlotte Lengefeld ya hemos hablado de ella. Promovió la fama áulica de su marido, apoyándose en Frau von Stein, y la pública, buscando su equiparación con el gran Goethe. Respecto a la relación con su marido, tal vez quepa preguntarse algo. Schiller fue en su matrimonio innegablemente fiel a su mujer, pero su espíritu cuando la conoció era más bien ambiguo. Él deseaba tanto a Charlotte como a su hermana Caroline. Algunos biógrafos dicen que él lo que buscaba era un «ménage à trois» con las dos. Más allá de esa afirmación rotunda, y un tanto extemporánea, está documentado que Schiller mandó muchas cartas con las dos hermanas como destinatarias. Probablemente por edad y por su brillantez prefería a Caroline<sup>296</sup>, la mayor, pero ante la conminación de Charlotte a que se decidiera, la eligió a ella, la más joven. Lo hizo con cierta condescendencia. Le dijo que él supliría las carencias que ella presentaba en comparación con su hermana. Por su parte, Caroline no rompió su primer

---

<sup>295</sup> La temática de la balada es sumamente significativa. El hijo de un ateniense se aloja en Corinto en la casa de un amigo de su padre. Esta amistad hizo que se prometieran que sus hijos, el joven ateniense y la muchacha corintia, se casarían entre sí. Sin embargo, el amigo de Corinto, con toda su familia, se había convertido al cristianismo. El joven ateniense cansado del viaje se acuesta a dormir, pero una hija de la casa entra en la habitación y tiene junto al joven una noche de amor. Resulta que la joven de la aventura erótica es la misma que le prometieron al muchacho. Con la conversión de la familia al cristianismo la madre ignoró la promesa y sumió a su hija en una vida de castidad, y esto la hizo morir de pena. Ahora ella ha vuelto de la tumba como un vampiro y ha chupado la sangre del corazón del hombre que aún ama. Como el joven no sobrevivirá al encuentro, ambos estarán unidos en la muerte. Desde el más allá pide a la madre que apile un montón de leña y haga arder a su amado y a ella para que hallen la paz y se eleven hacia los viejos dioses (Goethe 1887, I,1:219-225). Esos viejos dioses, los del politeísmo pagano, son los únicos en los que merece la pena creer según Goethe.

<sup>296</sup> Y Caroline sentía gran admiración, si no auténtica atracción, por Schiller. Pues, aunque la mayoría de las cartas de Schiller iban dirigidas a las dos hermanas, ambas contestaban por separado. Y las cartas de Line, que no iban con encabezamiento, se caracterizaban por una escritura apasionada (Jirku 2005:421). Además, ya de casada y viuda, con el apellido Von Wolzogen escribió una de las más afamadas biografías del escritor *Schillers Leben*, publicada en 1830.

matrimonio con Friedrich Wilhelm Ludwig von Beulwitz<sup>297</sup> hasta que Schiller se casó con Charlotte (Safranski 2006:288-291). Dicho esto, preguntémos: ¿no fue su fidelidad conyugal la de alguien que una vez casado y afincado en el Ducado de Weimar-Eisenach, quiso mantener la respetabilidad ante la comunidad cortesana para mantener su buen nombre? Para Lee-Kluge la actitud de Schiller hacia las mujeres cambió radicalmente<sup>298</sup> una vez que se afincó en el Ducado y se casó (Lee-Kluge 2005:456). El sentido de ese cambio fue respetar los códigos de la fama áulica para mantener y consolidar su fama pública. Por otra parte ¿esa fidelidad conyugal postrera no se debería también a ser mantenida por un individuo ya gravemente enfermo quien pensó que bastante tenía con dedicar su tiempo a escribir y publicar y que no tenía sentido ir a buscar amoríos usurpadores del poco tiempo del que disponía?

### **Desarrollo de las hipótesis avanzadas en la introducción**

En el capítulo “Introducción” mencionamos someramente las hipótesis de nuestro trabajo. Aquí vamos a exponer a dónde hemos llegado a través de esto. Las hipótesis (y ahora conclusiones) que van de la uno a la cinco están relacionadas con la amistad recíproca y la mutua colaboración, que mantuvieron Goethe y Schiller. De la seis a la once tratan de la contraposición central de esta tesis: Schiller era un escritor de tragedias y Goethe un pensador sobre lo trágico. Las tres últimas, de la doce a la catorce, se refieren a cómo asimilaron uno y otro el tránsito de la Edad Moderna a la Edad Contemporánea, y de la fama áulica a la fama pública.

- 1) **Schiller y Goethe no se conocieron tan bien como ha quedado habitualmente establecido.** Según la Filología alemana más tradicional, Schiller y Goethe esencialmente se conocieron bien y se ayudaron con eficacia. Con todo, no se conocen siempre tan bien. Schiller falla a veces en

---

<sup>297</sup> Su segundo matrimonio fue con su primo Wilhelm von Wolzogen y con este apellido de casada fue con el que llevó a cabo su carrera literaria.

<sup>298</sup> Hasta entonces Schiller había rechazado la búsqueda de dos tipos de mujeres: aquellas que por su posición económica podrían haberle resuelto la vida (pero privado de su libertad) y aquellas que tan solo despertaban en él la llama de la pasión, algo demasiado fugaz para un hombre tan fuertemente creyente en la libertad y en la fuerza de su voluntad (Lee-Kluge 2005:455).

la semblanza de Goethe. Y este último falla en la semblanza de sí mismo. La razón de estos errores estriba en confiar demasiado en la contraposición que habían establecido entre sus dos caracteres (empírico versus racional; épico versus dramático; realista versus idealista; genial e intuitivo versus reflexivo).

2) **En su escritura son muy diferentes. Schiller es claro, resolutivo y profesoral. Goethe, ante todo, apuesta por el simbolismo.** Las diferencias entre Schiller y Goethe pueden detectarse sobre todo en un aspecto sobre el que los intérpretes no han abundado tanto: su modo de escribir.

2.1 Desde su perspectiva profesoral, Schiller intenta en todo momento hacerse entender. Y esta perspectiva la traslada a sus escritos de historia, para cuya elaboración se documenta exhaustivamente, e igualmente, a sus escritos de filosofía, en los que, dialogando con el pensamiento de Kant, se afana porque queden siempre claros sus puntos de vista. Este prurito resolutivo también se traslada al desenlace de sus obras dramáticas<sup>299</sup>, todas de final incontrovertible, predominantemente marcado por la muerte<sup>300</sup>.

2.2 Por su parte, Goethe, que, salvo en las cartas personales, siempre creó al dictado para sus copistas y secretarios, desarrolló al menos tres modos de escribir. El primero, cuyos destinatarios se encontraban en la comunidad científica de destinatarios, se desarrollaba con base en una comunicación *inter pares* con la que se quería reivindicar como un científico de primera línea. El segundo es el de sus obras con un sentido pedagógico instructivo, muy especialmente utilizado en la saga de Wilhelm Meister donde debe quedar constancia lo más evidente posible de adónde deben ir la formación y la acción humanas. No es

---

<sup>299</sup> Al hablar de obras dramáticas nos referimos a las que se podrían denominar mayores y están acabadas. Es decir, de *Die Räuber* a *Wilhelm Tell*. Así excluiría el fragmento *Körners Vormittag, Der versöhnte Menschenfeind. Einige Szenen* (1790), *Der Huldigung der Künste. Ein lyrisches Spiel* (1805), el manuscrito de *Demetrius*. Igualmente, no tendremos en cuenta proyectos apenas llevados a cabo y no concluidos como *Die Maltheser, Warbeck* o *Rosamunde*.

<sup>300</sup> En *Wilhelm Tell* no muere el protagonista, pero sí han sido asesinados, previamente, Hermann Gessler y el Emperador romano-germánico Albrecht I.

por casualidad que fuera en los *Años de aprendizaje* donde más quedó de manifiesto la influencia de Schiller. Finalmente, hay un tercero que probablemente es el que más se identifica con el estilo de Goethe logró desarrollar. Se trata del simbolismo escritural presente en *Las afinidades electivas* y en la segunda parte de *Fausto*. Comoquiera que, tanto en la novela como en el inclasificable poema, el desenlace es complejo, el autor apela al simbolismo para evidenciar que a él le ha costado mucho tiempo llegar a esas conclusiones y para advertirle al lector que si el lector quiere alcanzar un acercamiento a ellas solo podrá hacerlo sirviéndose de su sutileza para desentrañar el problema central y oculto que se halla tanto en el final de una y otra obra: la libertad y la necesidad son correlativas, son, por así decirlo, dos caras de la misma moneda.

- 3) **Goethe y Schiller mantuvieron, principalmente, un vínculo de estímulo mutuo y emulación.** Así queda de manifiesto en la Carta de Goethe de 18 de octubre de 1829 al Rey de Baviera Luis I que figura en el Epistolario con Schiller (Goethe/Schiller 2014: 10). Más que dejarse influir el uno por el otro y viceversa, encontraron mutuamente en su contraparte, el trampolín y el estímulo para desarrollar sus respectivas potencialidades<sup>301</sup>.
- 4) **Schiller reconoce la influencia de Goethe, pero se esfuerza por no estar determinado por él.** Es cierto que tal vez en Schiller hay un reconocimiento mayor de la influencia de Goethe que viceversa. De hecho, se produce un viraje de la acentuación de lo obstaculizador y problemático de las circunstancias externas a lo caracterológico. Y este viraje, que tiene lugar entre *Don Karlos* y *Wallenstein*, que en el fondo es un viraje hacia Goethe y hacia el drama de caracteres, lo hemos denominado en el octavo texto que compone esta tesis, el giro trágico. Sin embargo, Schiller volvió

---

<sup>301</sup> Quizás haya excepciones, pero nacidas de cierta falta de cautela de ambos y ceñidas al principio de su relación. Schiller influyó en la introducción del concepto de alma bella en el libro VI y en los libros VII y VIII de *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Sin embargo, la presencia de este concepto ahí se nos antoja acartonada. Por otra parte, el comienzo de la relación de Schiller con Goethe, cuando decide estrechar su relación con él a través de las cartas resulta en exceso adulatoria y empalagosa.

a su camino. *Wilhelm Tell* vuelve a ser un drama ético, en el que la defensa de los derechos individuales de Tell frente a los abusos de Gessler, es, o debe ser, el garante del derecho colectivo, de los suizos frente a los Habsburgo<sup>302</sup>.

- 5) **Goethe siempre se sintió diferente de Schiller, con todo, muerto este, se afana en explicitar esta diferencia.** Él busca autoafirmarse y diferenciarse de Schiller. Primero monopolizando para sí la vitola de poeta épico con *Hermann und Dorothea*. Luego, cuando ha muerto Schiller, poniendo de relieve la futilidad de la libertad entendida como libre albedrío (*Die Wahlverwandtschaften*), y también señalando que la libertad entendida de un modo estrictamente individual es algo totalmente inane e ineficaz (en *Wilhelm Meisters Wanderjahre* y *Faust II*).
- 6) **Desde el punto de vista literario, Schiller es un escritor de tragedias y Goethe un pensador sobre lo trágico.** Conforme a ello, Schiller toma la acción como un fin y asume la necesidad de un desarrollo rápido y definitivo como objetivo prioritario. Por su parte Goethe toma la acción como un medio para describir caracteres y se siente más cómodo con los desarrollos dilatados y retardados.
- 7) **Ambos tienen «estructuras neuróticas» diferentes que generan también distintas «texturas trágicas».** Más allá de la interpretación de las apuestas por la tragedia y por lo trágico como elecciones estilísticas, hay que señalar que tanto en Schiller como en Goethe esas opciones tienen que ver con sus respectivas «estructuras neuróticas» que establecen lo que he denominado, siguiendo a Barthes, «textura trágica». Schiller tiene una «estructura neurótica» agónico-masoquista que, por una parte, se manifiesta en la morbosa y recidivante reproducción del sufrimiento que le infiere no poder cumplir con sus deseos y, por otra, se afana en alcanzar ese punto de fricción para encararlo y superarlo. Goethe tiene una «estructura neurótica» obsesivo-depresiva, entiende que solo se puede evitar el ser victimizado por la naturaleza si uno se pliega a ella. Es decir,

---

<sup>302</sup> Y no la *Realpolitik*, cuyo repudio queda expresado en el rechazo de Tell por Johannes Parricida.

si se renuncia a las pasiones desmedidas a las que ella puede conminarnos (como no hacen, o no hacen suficientemente, los protagonistas de *Las afinidades electivas*) y si, renunciando a la libertad individual como faro de nuestras acciones, se entrega uno a un sujeto colectivo con proyectos y empresas comunes (como sí hacen los personajes de los *Años itinerantes de Wilhelm Meister*). Así, la puesta en marcha de la renuncia (la «Entsagung») es para él algo perentorio y generador de un pensamiento obsesivo, casi compulsivo. Sin embargo, en Goethe se encierra a su vez el temor de que por muy acertadas que sean las decisiones y las acciones siempre la naturaleza es mucho más poderosa y puede destruirnos externamente, en forma de cataclismo, o internamente, en forma de pasión<sup>303</sup>.

- 8) **Uno y otro tenían visiones diferentes de la relación entre naturaleza y cultura.** Las opciones por la tragedia y por lo trágico están íntimamente conectadas con la visión que ambos tenían de los pares naturaleza-cultura e individuo-sociedad. Así, Schiller, siguiendo en buena medida a Kant, insiste mucho en el adecuado equilibrio de las diversas facultades. Por su parte Goethe cree que la clave para la superación de la disensión deseocultura radica en su correcta lectura y correcto ajuste de uno a otra y entre uno y otra. Buscando una fórmula de contraposición más filosóficamente académica, mientras que Schiller era un dualista y Goethe era un monista.
- 9) **El dualismo de Schiller se manifiesta en la búsqueda de equilibrio.** Siguiendo con la idea anterior Schiller era un dualista, porque en él se manifiesta el contraste entre la sensibilidad y el entendimiento, el instinto y la moral, la naturaleza y la libertad, la concupiscencia y la dignidad, la sensualidad y la rigidez. Y postula el equilibrio que proporcionan el «impulso de juego», en el ámbito del conocimiento, el «alma bella» en el ámbito moral y la «gracia» o belleza libre en el ámbito de la estética.

---

<sup>303</sup> Quizás quepa referirse a dos momentos de destrozamiento externo e interno, de cataclismo exógeno y compulsión íntima, en la biografía de Goethe: el derrumbe de la mina de Martinroda en Ilmenau (noche del 22 al 23 de octubre de 1796) y la brutal pasión que en su vejez sintió por Ulrike von Letzwezwow en Marienbad durante el verano y a la que inmortalizó en la celeberrima *Marienbader Elegie* (o *Elegía de Marienbad*).

- 10) **El monismo de Goethe persigue, de un modo doble, una correcta intuición.** Concretamente el adecuado esclarecimiento de que libertad y necesidad son correlativas y van de la mano. Y, como consecuencia de ello, se habilitaría la correcta intuición de aquello que es inevitable y aquello sobre lo que, al menos razonablemente, se puede ejercer una acción.
- 11) **En Schiller la fuente de la grandeza es el heroísmo. En Goethe la fuente del error es la necesidad.** Estas dos búsquedas diferenciadas: la del equilibrio de las facultades en Schiller y la de la intuición y lectura correcta de las situaciones en Goethe da lugar a dos respectivos tipos de personajes. En Schiller el personaje central es el héroe, aquel que queriendo cumplir con sus planes, porque los considera justos, fracasa en su cumplimiento y sucumbe ante la fuerza de las coerciones externas. Y, sin embargo, reivindica, a pesar de sucumbir, la superioridad moral de su libertad, la divisa invencible de la dignidad humana. Los personajes infortunados de Goethe, por el contrario, son individuos incapaces de comprender su situación y las coerciones a las que están sometidos. Egmont sucumbe por candidez, Tasso por su desmesura, el primer Fausto por su inmoderación y, en *Las afinidades electivas*, Eduardo por no ser capaz de dominar su pasión, y Otilia por seguir siendo tozudamente moralista y estar contumazmente paralizada por sus remordimientos. Expresándolo de un modo tan vulgar como sintético: donde en Schiller hay héroes, en Goethe solo hay tontos.
- 12) **Schiller y Goethe son dos personajes inscritos en el tránsito de la Edad Moderna a la Edad Contemporánea.** Y en la asimilación del paso de una edad a otra tiene mucha importancia el cambio de consideración de la fama materializado en la paulatina transformación de la fama áulica en fama pública. Hay que decir, al hilo de ello, que Schiller estuvo mejor preparado para esta modificación (como coordinador y editor de revistas, escritor libre y escenógrafo). Por su parte, Goethe mantuvo siempre una esperanza (bastante providencialista, dicho sea de paso) en el favor del poderoso.

- 13) **Schiller y Goethe mantuvieron una actitud muy diferente ante la nobleza de su época y ante la perspectiva de llegar a ser nobles.** El anclaje a la Edad Moderna de Goethe y el mejor desenvolvimiento de Schiller en la Edad Contemporánea tienen también una contrapartida ambigua y contrastante. Goethe nunca valoró especialmente el título nobiliario que consiguió, porque consideraba que sus ancestros alto-burgueses y patricios de Frankfurt am Main no tenían nada que envidiar a la nobleza de Weimar. Sin embargo, Schiller persiguió toda la vida el título nobiliario que al final de ella consiguió. Hay dos razones para ello: el acicate que supuso para lograrlo su mujer Charlotte von Lengefeld (que postreramente consiguió llamarse Charlotte von Schiller) y la certeza de que le resultaría mucho más fácil seguir produciendo de un modo remunerado obras teniendo un título nobiliario. Es decir, poniendo al servicio de la fama pública, la fama áulica.
- 14) **Las relaciones que mantuvieron a lo largo de la vida con distintas mujeres revelan que uno y otro tenían unas muy diferentes nociones y unos muy distintos sentimientos del paso del tiempo.** Las más señaladas relaciones afectivas de Goethe fueron las que mantuvo con Charlotte von Stein y Christiane Vulpius, la más relevante que de Schiller fue la de su unión conyugal con Charlotte von Lengefeld. Y aquí de nuevo vemos una diferencia. Mientras que Goethe, tras la imposibilidad de consumar su amor por Charlotte von Stein, viró su forma de entender lo amoroso con Christiane Vulpius. Llegó a la conclusión de que la mejor relación erótico-afectiva es la que, basándose en una relación abierta, permite disfrutar de las diversas facetas caracterológicas y las variadas experiencias previas de cada una de las personas con las que se interactúa. Schiller, una vez que optó por Charlotte (Lolo) y no por su hermana Caroline (Line) von Lengefeld, se decantó por la monogamia. A mi juicio, esta apuesta por la fidelidad conyugal iba de la mano de la premura que la enfermedad galopante impuso a la vida de Schiller. Bastante tiempo le ocupaba su trabajo de intelectual y escritor en condiciones patológicas, como para no

someter su vida al orden matrimonial y familiar e ir en busca de amantes. En definitiva, a Schiller se le comprimía el tiempo, mientras que Goethe se sentía habilitado para dilatarlo. Schiller sentía que no tenía tiempo, Goethe parecía contar con todo el tiempo del mundo.

## **Examen de la consecución de los objetivos**

En la introducción de este trabajo se mencionaron los tres objetivos centrales de este:

- 1) Reexaminar la relación personal y literaria entre Goethe y Schiller.
- 2) Centrarse en el aspecto clave del trabajo: la textura trágica. Sintéticamente, mientras que Schiller escribe tragedia, Goethe piensa y vivencia lo trágico
- 3) Tener en cuenta que se trata de dos personalidades públicas y literarias centrales en el paso de la Edad Moderna a la Edad Contemporánea.

Respecto al primer objetivo hay que afirmar antes de nada que ni Goethe ni Schiller eran indigentes intelectuales. Ni uno ni otro tenían necesidad de tutelas para desarrollar su pensamiento. Sin embargo, es incuestionable que la colaboración entre ellos intervino decisivamente en la realización de sus respectivas obras. Con todo, no es tan importante cómo Goethe contribuyó a la producción de Schiller y viceversa. Lo relevante fue cómo ambos se estimularon mutuamente para emprender y seguir sus propios caminos. Schiller para hacer obras cada vez más cercanas a la escena, Goethe para apartarse de la producción contextual y funcional y dar lugar a obras con una dimensión más genérica y cósmica: un extraño espacio donde la metafísica, la mística y el utilitarismo convergen. La cercanía a la escena de Schiller viene expuesta en el tercer capítulo de esta tesis “Schiller como escritor dramático” y en los tres textos que lo componen. Aluden al creciente simbolismo goethiano los dos últimos textos recogidos en este trabajo. A saber, “El pueblo libre como anulación de lo trágico en Goethe” y “La estética elusiva de Goethe”.

El segundo objetivo está íntimamente en conexión con el primero. Ni Goethe, ni Schiller escribieron lo que quiso su libre voluntad, porque nadie escribe lo que quiere. Quien escribe lo hace al dictado de su «textura trágica»: es decir, siguiendo el confluir de las vivencias infantiles, el devenir de estas en su experiencia y el fraguado de esta en un destino personal. Así podemos ver que Goethe y Schiller no desarrollaron su relación para acercarse uno a otro, sino para divergir gradualmente. Este contraste creciente se evidencia, por ejemplo, en sus respectivas posturas respecto al teatro. El joven Schiller tenía dificultades para producir textos dramáticos que fueran a su vez representables. Queda constancia de su fracaso como escenógrafo en el desdén hacia él de los actores del teatro de Mannheim. Sin embargo, su obra se hace cada vez más llevadera para el montaje escénico a partir de sus éxitos en Weimar y de su mudanza allí para proseguirlos (proyecto frustrado por su temprana muerte). El joven Goethe demuestra maneras e interés por el teatro, con obras como *Clavigo*, *Stella*, *Iphigenia*, *Egmont* y *Tasso*, así como en la redacción de los primeros libros de *Wilhelm Meister*, que dieron lugar a la obra no publicada por él *Wilhelm Meisters Theatralische Sendung*. Sin embargo, se aleja del mundo bullanguero de la farándula y lo va viendo paulatinamente como una servidumbre impuesta por su trabajo en la corte (muy especialmente a raíz de los amoríos de Carlos Augusto y Karoline Jagemann y las exigencias derivadas de su privilegiada situación). Y es que uno y otro se van desarrollando dos perfiles radicalmente diferentes. En Schiller el de un escritor de tragedias cada vez más preciso. En Goethe el de un pensador que se aparta del teatro, porque piensa que el efectismo dramático no atiende debidamente a la compleja articulación y diversidad de factores que están implicadas en lo trágico. Este desdén creciente de Goethe por lo dramático, y el correlativo interés de Schiller por este, viene ilustrado en esta tesis por el capítulo de libro “Virtud nobleza y tragedia: Egmont según Goethe y Schiller”.

Para tener en cuenta, conforme al tercer objetivo de nuestra tesis, cómo Schiller se adapta a la Edad contemporánea, pero Goethe no tanto, sin duda alguna es útil lo anteriormente dicho: el acercamiento al teatro profesional de uno y la esterilidad del teatro cortesano de la que el otro no puede zafarse. Sin

embargo, resulta todavía más significativo cómo uno y otro aman en el contexto de Weimar. Goethe lo intenta todo con Charlotte von Stein, pero, ante la coerción que aquella es incapaz de superar, acaba cayendo en los brazos de la sensual Christiane Vulpius. Por su parte, Schiller comprende que ni su enfermedad ni sus aspiraciones le permiten entregar su tiempo a la pasión amorosa. Y tras unos escauceos con las dos hermanas von Lengefeld, Line y Lolo, opta por el matrimonio y la relación monógama con la segunda. Probablemente la que menos le atraía, pero aquella cuya compañía lo habilitaba para alcanzar de un modo más seguro sus objetivos. En esta tesis, la opresiva y a la vez facilitadora Weimar queda representada en el capítulo de libro: "Alcance y límites de la virtud: Charlotte von Stein".

## Apéndice: la lírica

Tal vez haya extrañado al lector que en una tesis que tiene su foco inicial en la influencia mutua entre Schiller y Goethe se haya dejado intacto el momento en el que la cooperación entre ambos escritores fue más intensa. Nos estamos refiriendo a las baladas que ambos compusieron principalmente en 1797.

Situémonos en aquel año en el que Schiller, dirigiendo *Die Horen* y *Musen-Almanach*, tenía a Goethe por el más importante colaborador de ambas revistas. La escritura epigramática que en cooperación habían desarrollado en las *Xenien* sin duda los había unido y los había convertido en estrechos aliados<sup>304</sup>. Sin embargo, ni el más rendido admirador de ambos autores sostendrá que lo que se derivó de ellas fuera maestría literaria. Fue en 1796 cuando estas se compusieron y en 1797 cuando se publicaron en el *Musen-Almanach*. Sin embargo, poco después, ambos estimaron que ya bastaba de batirse en el lodo contra los enemigos literarios y que era hora de volver a la creación. Para dar este paso eligieron un género muy propio del norte de Europa, la balada. Un género que aunaba dos aspectos contrapuestos. Si estos se sabían conjugar adecuadamente, podían dar lugar a una composición muy equilibrada. Esos dos aspectos eran lo narrativo y la concisión. A saber, la balada cuenta siempre una historia y, a su vez, lo hace de un modo económico. Es decir, sintetizando al máximo lo que cuenta y clarificando la enseñanza que debe extraerse de esta narración.

En las baladas de Schiller y Goethe podemos ver una concordancia formal y una divergencia derivada de las idiosincrasias enfrentadas de uno y otro autor. Formalmente, ambos estaban abducidos por el clasicismo, de ahí que empleen el dístico y el hexámetro buscando tomar distancia respecto a lo escrito y dar a la

---

<sup>304</sup> Goethe tenía un plan más genérico con las *Xenien*. Pensaba que lo importante en ellas era emplear agudeza e ingeniosidad para decir mucho en pocas palabras. Y lo mucho que se debía decir siempre tendría que ver con aspectos generales de su pensamiento: la filosofía, la visión del mundo, la ciencia, etc. A este objetivo, fundamentalmente divulgador, debía contribuir muy en especial la forma métrica del dístico. Sin embargo, Schiller quiso darle a las *Xenien* una orientación polémica por la que los dos escritores entrarían en diatriba con aquellos que habían denostado sus contribuciones a la revista *Die Horen*. Afortunadamente para la literatura, Goethe y Schiller dejaron lo epigramático. En este sentido, nos aventuramos a decir que tuvo un papel un amigo común de ambos que consideraba un auténtico despilfarro del talento de ambos poetas que se enzarzaran en esas mezquindades.

composición una forma literaria que suavizase la intensidad de sus posturas personales. Pero, si bien la forma atenúa las orientaciones personales, no las oculta. Schiller sigue siendo Schiller y Goethe sigue siendo Goethe.

En *Die Kraniche des Ibycus*, Schiller incide en muchas líneas maestras de su pensamiento. Así podemos mencionar el talante heroico del protagonista, la sublimidad de su muerte, el relevante papel conciliatorio del arte (especialmente del teatro) y la acción justiciera de las grullas. Ibyco es asesinado cuando va de camino a los festivales ístmicos de Corinto. Unas grullas son testigos de su liquidación y el actor les pide en su último aliento que intercedan por él. Ya en Corinto, en una función teatral de *Las Euménides* de Esquilo a la que asisten los asesinos, el coro de la Erinias les hace revivir su culpabilidad. Acto seguido, la aparición de las grullas, sobrevolando el teatro, propicia que se delaten y confiesen su crimen. En definitiva, el arte hace que la justicia obtenga la victoria. Para Schiller no hay duda.

Und lauter immer wird die Frage  
Und ahnend flieg'ts mit Blitzesschlage  
Durch alle Herzen. »Gebet acht  
Das ist die Eumeniden Macht  
Der fromme Dichter wird gerochen  
Der Mörder bietet sich dar!  
Ergreift ihn, der das Wort gesprochen  
Und ihn, an den's gerichtet war«<sup>305</sup>

Y aquí percibimos la fijación de Schiller con la justicia, así como su inquebrantable confianza en la fuerza del arte. En el festival de teatro de Corinto, del poderío de la tragedia de Esquilo, emana la pujanza de las Euménides para que lo justo prevalezca, se dé reparación al vilmente asesinado y se castigue a los viles asesinos. Que ello sea gracias al *deus ex machina*<sup>306</sup> de la aparición de unas grullas es perfectamente aceptable desde los parámetros poéticos schillerianos.

---

<sup>305</sup> Y cada vez es más rotundo/ y los relámpagos sirven de premonición/ en todos los corazones. Tened en cuenta/ que este es el poder de las Euménides: / por él se supo del virtuoso poeta / y se reveló quiénes fueron los asesinos. / Se atrapó a quien pronunció la palabra/ y se reconoció a quién iba dirigida (Schiller 2008: 96).

<sup>306</sup> Schiller no era ajeno al *deus ex machina*. En *Die Jungfrau von Orleans*, Juana de Arco es llevada al cielo, para que quede claro que, si mató, lo hizo por la cristiandad. En *Wilhelm Tell* propicia la liberación de Suiza matando a Gessler por su asunto privado, para que quede claro, que el pueblo suizo obtuvo su libertad sin inmiscuirse en ningún derramamiento de sangre.

¡Lástima que, en la inmensa mayoría de los casos de la vida, los sucesos no discurren así, ni se alcancen los desenlaces que tienen lugar en esta balada!

En *Die Braut von Korinth*, Goethe no escatima ni simbolismo en la forma ni tenebrosidad de contenido. Hace años el padre de un joven ateniense y un amigo, progenitor de una chica corintia concertaron la boda de sus respectivos hijos. Sin embargo, la boda no se celebró, pues la familia corintia se convirtió en bloque al cristianismo. Años después, el muchacho pernocta en la ciudad del Istmo y una muchacha aparece en sus aposentos con la intención de brindarle una noche de amor, pero la señora de la casa los ve y los separa. Resulta que se trata de la prometida del ateniense, pero en reaparición *post-mortem*. Y es que ella murió, por no soportar la castidad que su madre le impuso, enviándola a un convento. La joven ahora se ha convertido en una vampira resuelta a succionar la sangre del amado, y, a pesar de la irrupción de la madre, el ateniense no puede soportar vivo el encuentro y se une a su prometida en la muerte. La última estrofa es una imploración de la muchacha:

Höre Mutter, nun die letzte Bitte:  
Einen Scheiterhaufen schichte du,  
Öffne meine bange kleine Hütte,  
Bring in Flammen Liebende zur Ruh.  
Wenn der Funke sprüht,  
Wenn die Asche glüht,  
Eilen wir den alten Göttern zu<sup>307</sup>.

Esta balada nos muestra a un Goethe en estado puro: un denostador de las exacerbadas pretensiones de la moralidad y un convencido propulsor de la inferioridad del cristianismo frente al paganismo, porque aquel es un credo de culpabilidad y represión y este, una religión de vida.

Aquí vemos, como en ambos casos se apela a la trascendencia. Sin embargo, en Schiller, por muchas Euménides que aparezcan, la retribución trascendente va de la mano de la justicia inmanente. En ambos casos hay un

---

<sup>307</sup> Escucha, madre, mi última petición:/ apila leña para una hoguera, / abre mi pequeña e inquieta cabaña/ y deja descansar a los amantes entre las llamas. /Cuando la chispa prenda, / cuando bajo las cenizas haya rescoldos, / nos reuniremos con los antiguos dioses (Goethe 1960.1: 160).

concepto de premio y castigo judicial, en el que coinciden las sentencias terrena y ultraterrena. Dicho más llanamente, Schiller reviste a la Antigüedad de lo cristiano y de lo burgués. En el caso de la balada de Goethe todo es muy diferente. En un principio el veredicto inmanente (el de la madre, que rechaza lo carnal) difiere del trascendente (el de los dioses, propicios a la unión de los amantes). Que los dos veredictos lleguen a coincidir es algo ligado a la esperanza de que la madre dé su brazo a torcer. Sin embargo, hay un elemento intranquilizador, derivado de la plegaria de la muchacha y que nos plantea una duda: ¿que la madre acabe aceptando a los amantes consiste solo en que cambie de opinión que se manifestará en que les dé un sepelio adecuado? O ¿ese cambio de opinión y ese sepelio son la condición necesaria para que se produzca la unión de la pareja en un ámbito trascendente? Una vez más, Schiller se esfuerza en dejarlo todo inequívocamente resuelto y Goethe deja cuestiones abiertas para inducirnos a pensar más allá de nuestra lectura.

La lírica más que un género es un procedimiento tanto íntimo como experimental. En él no solo se muestran los sentimientos más profundos y las tomas de posición más decididas, sino que se busca lo que se quiere ser e incluso se puede incursionar en lo que uno no es para descubrir que nunca lo será. Comparando estas dos baladas, he retornado de nuevo a una de las claves de la tesis: Schiller predica el evangelio de la libertad mientras que Goethe defiende los derechos de la naturaleza. Para uno la libertad es un *factum* innegable, para el otro, pretender que el libre albedrío esté por encima de los dictados de la naturaleza y pueda prevalecer es el camino más seguro hacia el desastre.

Tanto *Die Kraniche des Ibycus* como *Die Braut von Korynth* examinan destinos individuales, socialmente condicionados, claro, pero individuales. Qué ocurre cuando Schiller y Goethe desde la obra en verso abordan destinos colectivos. Sin duda, la obra más importante de Schiller al respecto es *Das Lied von der Glocke* (1800), un poema que, sin duda, ha pasado al canon de la literatura alemana. El lema con el que se encabezaba esta composición era: “Llamo a los vivos, lloro a los muertos y rompo los rayos”. Llamar a los vivos y llorar a los muertos son obvias funciones de una campana de pueblo. Romper los rayos

suenan más raras, pero no tanto si recordamos que uno de los cometidos de las campanas era ahuyentar las tormentas. Sin embargo, al leer este poema, la idea que nos viene a la cabeza es cómo ahuyenta la campana el peligro de la anomía y el espanto de la revolución. Se van alternando estrofas sobre la fabricación: fundido, moldeado y rotura del molde de la campana, con otras estrofas que narran los avatares de la vida de la gente del pueblo, nacimiento, bautizo, boda, trabajo en el campo, muerte de la mujer del campesino, etc. Tras esta serie alterna de descripciones del proceso de elaboración del artefacto y de escenas de la vida cotidiana, la campana será bautizada como “Concordia”. Sin duda, el poema sirve para ver cómo entendía Schiller la liberación del ser humano. Esta consistiría en dar lugar a una situación que permitiera el desarrollo de la vida burguesa sin ningún obstáculo. De alguna manera, lo importante siempre estribaría en que la adhesión a la normativa y a la fluida convivencia de unos con otros sería fruto de una libre decisión, íntima y cordialmente asentida.

Herein! Herein!  
Gesellen alle, schließt den Reihen,  
Daß wir die Glocke taufend weihen,  
*Concordia* soll ihr Name sein,  
Zur Eintracht, zu herzinnige Vereine  
Versammle sie die liebende Gemeine<sup>308</sup>  
(Schiller 2008: 67)

No dejan de ser dudosas estas líneas, pues no se sabe si Schiller está proponiendo que se reúna la comunidad (Gemeinde) en el amor o la gente común (Gemeine) que se ama. Esto último alentaría la sospecha de que Schiller distinguiría entre aquellos que por tener un nivel cultural pueden acceder al impulso de juego por medio del arte y aquellos que llegan a la fraternidad, también libremente, pero desde el desarrollo de sus labores más artesanales y de supervivencia. Así los primeros serían clase dirigente y los segundos subordinados. Dicho de otra manera, Schiller, lo mismo que Goethe, estaría abogando por el absolutismo ilustrado.

---

<sup>308</sup> Entrad, entrad, / compañeros todos, cerrad las filas/ pues vamos a consagrar a la campana bautizándola, / su nombre será *Concordia*/ para la armonía, para la unión cordial/ que se reúna la comunidad en el amor.

Para Goethe las adhesiones libres no tienen sentido, lo que realmente tiene valor es la lucidez capaz de intuir cuál es la servidumbre que tenemos que aceptar. En ese sentido resulta muy revelador “Eins und Alles”, compuesto en 1821 y publicado en 1823, en una época muy posterior a las de las baladas.

Im Grenzenlosen sich zu finden,  
Wird gern der Einzelne verschwinden,  
Da löst sich aller Überdruß;  
Statt heißem Wünschen, wildem Wollen,  
Statt läst'gem Fordern, strengem Sollen  
Sich aufzugeben ist Genuß<sup>309</sup>.  
(Goethe 1960.1: 540)

No se trata, pues de encontrar un estado en el que libremente se asuma la concordia, la armonía y la fraternidad con los demás. Se trata de crear las condiciones para que esas virtudes colectivas se accionen automáticamente y sin necesidad de que la libertad individual examine la pertinencia o no de esa adhesión a los otros.

Así, mientras en Schiller, la libertad es condición necesaria de cualquier unión genuinamente humana, en Goethe, la libertad es irrelevante, cuando no un estorbo prescindible.

Así, mientras que en Schiller la libertad debe ir de la mano de la integridad moral, en Goethe la bondad de los actos se mide por sus consecuencias.

Análogamente a los campesinos de *Das Lied von der Glocke*, en *Wilhelm Tell* el sano pueblo suizo sigue viviendo en paz, trabajando manualmente, tocando trompas alpinas y cazando gamuzas, porque ha autodeterminado así su vida.

Sin embargo, en *Fausto* el pueblo libre en una tierra libre sigue ganando su supervivencia todos los días, por la presión que ejerce sobre él un medio natural precario. Como no le queda otra, en el mantenimiento de esa supervivencia asienta su solidaridad y su fraternidad. Y, recíprocamente, lo estable de su solidaridad y su fraternidad da cuerpo a su supervivencia.

---

<sup>309</sup> Estando en lo carente de límites/ lo individual goza diluyéndose/ entonces se extingue el fastidio/ en lugar del tórrido desear, indómita voluntad/ en lugar de la agotadora exigencia, entregarse/ a un estricto es placentero

# Bibliografía

## Fuentes

### Ediciones de las obras de Goethe y Schiller utilizadas

**GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON:** *Goethes Werke. Herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Sophien-oder Weimarer Ausgabe*, Weimar, Hermann Böhlau, 1887-1919.

**GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON:** *Berliner Ausgabe*, Berlin, Aufbau Verlag, 1960-1978 (ss. tomos 1-22 y suplemento de ilustraciones).

**GOETHE, JOHANN WOLFGANG:** *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänder*, Erich Trunz (ed.), Hamburg, Wegner, 1964 (desde 1972, München, Beck, la edición utilizada data de 1988).

**GOETHE, JOHANN WOLFGANG:** *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*, Karl Richter (ed.), München, Carl Hanser Verlag, 1998.

**GOETHE, JOHANN WOLFGANG:** *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, Frankfurter Ausgabe*, Frankfurt a.M., Suhrkamp/Insel, 1990-2013 (en elaboración).

**SCHILLER, FRIEDRICH:** *Schillers Werke. Nationalausgabe. Im Auftrag des Goethe und Schiller-Archivs, des Schiller-Nationalmuseums und der deutschen Akademie*, Julius Petersen/Hermann Schneider/Norbert Oellers/ Siegfried Seidel/Georg Kurscheidt (eds.), Weimar, Hermann Böhlau Nachfolger, 1943-2012 (en elaboración).

### Ediciones del Epistolario entre Schiller y Goethe

**SCHILLER, FRIEDRICH/ GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON:** *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, 6 Bände (Hg. Von Johann Wolfgang von Goethe), Stuttgart/Tübingen, Cotta, 1828/ 1829.

**SCHILLER, FRIEDRICH/ GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON:** *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805 Erstes Buch. Vom Jahre 1794 bis 1797; Zweites Buch. Vom Jahre 1798 bis 1805* (Hg. Von Hermann Hauff) Stuttgart/Augsburg, Cotta, 1856.

**SCHILLER, FRIEDRICH/ GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON:** *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805; Erstes Buch. Vom Jahre 1794 bis 1797; Zweites Buch. Vom Jahre 1798 bis 1805* (Hg. Von Wilhelm Vollmer), Stuttgart, Cotta, 1870.

**SCHILLER, FRIEDRICH/ GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON:** *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805; Erstes Buch. Vom Jahre 1794 bis 1797; Zweites Buch. Vom Jahre 1798 bis 1805* (Hg. Von Wilhelm Vollmer), Stuttgart, Cotta, 1881.

**SCHILLER, FRIEDRICH/ GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON:** *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. 3 Bde.* (Band I-II Briefe, Band III Kommentar), (Hg. Von Hans Gerhard Gräf und Albert Leitzmann), Leipzig, Insel Verlag, 1912.

**GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON:** *Briefwechsel mit Friedrich Schiller.* En Johann Wolfgang Goethe, *Gedenkausgabe der Werke, Band 20, Briefe und Gespräche* (Einführung und Textüberwachung von Karl Schmid), Zürich, Artemis Verlag, 1950.

**SCHILLER, FRIEDRICH/ GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON:** *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, (Hg. von Emil Staiger), Frankfurt a.M., Insel, 1966.

**SCHILLER, FRIEDRICH/ GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON:** *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. 3 Bde.* (Band I-II Briefe, Band III Kommentar), (Hg. von Siegfried Seidel), Leipzig, Insel Verlag/ Anton Kippenberg, 1984. [Basada en el material de la edición de Gräf y Leitzmann, pero atendiendo a los datos aportados por la Schiller National-Ausgabe, donde aparecen las cartas del escritor en los tomos 23-32, de 1956 a 1985].

**SCHILLER, FRIEDRICH/ GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON:** *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805* en Johann Wolfgang Goethe *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Band 8.1. Text, Band 8.2. Kommentar*, (Hg. Manfred Beetz), München, Carl Hanser Verlag, 1990.

**GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON/ SCHILLER, FRIEDRICH:** *Der Briefwechsel. Historisch-Kritische Ausgabe*, Herausgegeben und kommentiert von Norbert Oellers und Mitarbeit von Georg Kurscheidt, *Band 1: Text, Band 2: Kommentar*. Stuttgart, Reclam Verlag, 2009.

**GOETHE, JOHANN WOLFGANG/ SCHILLER, FRIEDRICH:** *La más indisoluble unión. Epistolario completo*, editores y traductores Marcelo Burello y Régula Rohland de Langbehn, Miño y Dávila Editores, Buenos Aires, 2014.

### **Volúmenes concretos utilizados**

**GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON:** *Weimarer Ausgabe (WA), I. Abteilung I, Werke in engerm Sinn, Bd.1. Gedichte 1*, Weimar, Hermann Böhlau, 1887a

-----: WA, I. Abteilung ... Bd.8: *Literatur. Goetz von Berlichingen. Egmont ...* 1889a.

-----: WA, I. Abteilung ... Bd.9: *Die Laune der Verliebten. Die Mitschuldigen. Die Geschwister. Die Wette. Romeo und Julia. Mahomet, Tancred ...* 1899.

-----: WA, I. Abteilung ... Bd. 10: *Iphigenie auf Tauris. Nausikaa. Torquato Tasso. Die natürliche Tochter ...*1889 b.

-----: WA, I. Abteilung ... Band 14, *Faust 1...*1887b.

-----: WA, I. Abteilung ... Band 15.1, *Faust 2...*1888.

-----: WA, I. Abteilung ... Bd. 18: *Die Aufgeregten. Das Mädchen von Oberkirch. Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten. Die guten Weiber. Novelle. Der Hausball. Reise der Söhne Megaprazons ...*1895.

-----: WA, I. Abteilung ... Bd.19.: *Die Leiden des jungen Werthers. Briefe aus der Schweiz ...*1899.

-----: WA, I. Abteilung... Bd.20.: *Die Wahlverwandtschaften...*1892.

-----: WA, I. Abteilung ... Bd. 27: *Dichtung und Wahrheit 2. Theil ...*1889 c.

-----: WA, I. Abteilung ... Bd. 29: *Dichtung und Wahrheit 4. Theil...* 1891.

-----: WA, I. Abteilung ... Bd. 31: *Italiänische Reise II...* 1904.

-----: WA, I. Abteilung ... Bd. 32: *Italiänische Reise III. Stundenmaß der Italiäner. Volksgesang...* 1906.

-----: WA, I. Abteilung ... Bd. 37: *Knabengedichte, Höllenfahrt Jesu Chtisti, Annette, usw. ...*1896a.

-----: WA, I. Abteilung ... Bd. 47: *Schriften zur Kunst 1788-1800 ...*1896b.

-----: WA, I. Abteilung... Bd. 42,2: *Literatur. Aus dem Nachlaß. Maximen und Reflexionen über Literatur und Ethik. Maximen und Reflexionen über Kunst, Natur und Wissenschaft. Vorarbeiten und Bruchstücke ...*1907.

-----: WA, II. Abteilung, *Naturwissenschaftliche Schriften , Bd. 1 Zur Farbenlehre Didaktischer Teil, ...*1890.

-----: *WA, II. Abteilung... Bd. 13: Nachträge zu Band 6 bis 12... 1904*

-----: *WA IV. Abteilung, Briefe, Bd. 1: Straßburg 1764-1771...1887c*

-----: *WA IV. Abteilung..., Bd 2: Frankfurt, Wetzlar, Schweiz 1771... 1887d*

-----: *WA, IV. Abteilung..., Bd. 5: Weimar 7. November 1780 – 30. Juni 1782 ...1889d.*

-----: *WA, IV. Abteilung..., Bd.16: 1802-1803... 1894.*

-----: *WA, IV. Abteilung..., Bd.23: Mai 1812- August 1813 ...1900.*

-----: *WA, IV. Abteilung..., Bd. 45: Juli 1829- März 1830 ... 1908.*

-----: *WA, IV. Abteilung..., Bd. 49: Juli 1831- März 1832 ...1909*

**GOETHE, JOHANN WOLFGANG:** *„Egmont“*, en *Dramatische Dichtungen II, Hamburger Ausgabe (HA) Band 4*, München, Beck, 1988.4

-----: *„Torquato Tasso“*, en *Dramatische Dichtungen III, HA Band 5... 1988.5*

-----: *„Wilhelm Meisters Wanderjahre“*, en *HA. Band 8, 1988.8*

-----: *„Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit“*, en *HA. Band 10 ...1988.10*

-----: *„Kunstschriften. Maximen und Reflexionen“*, en *HA, Band 12 ...1988.12*

-----: *„Naturphilosophische Schriften“*, en *HA Band 13...1988.13*

**GOETHE, JOHANN WOLFGANG:** *Sämtliche Werke (Frankfurter Ausgabe FA), Briefe, Tagebücher und Gespräche. Band 5. Dramen 1776-1790.* Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1988.

-----: *FA Band 7.1 Faust. Texte, ... 1994a*

-----: *FA Band 7.2 Faust. Kommentare* (von Albrecht Schöne),  
...1994b.

-----: *FA Band 10 Wilhelm Meister Wanderjahre*, ...1989.

-----: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens  
Münchner Ausgabe Italien und Weimar 1786-1790. 1.Teil. Abteilung I. Band 3.1.* (Hg.  
Norbert Miller und Hartmut Reinhardt), München, Carl Hanser Verlag, 1990.

-----: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens Münchner  
Ausgabe. Das erste Weimarer Jahrzehnt. Abteilung II. Band 29.,...*2011.

-----: *Klassische Dramen.* Frankfurt, Deutscher Klassiker  
Verlag, 2008.

-----: *Berliner Ausgabe. Poetische Werke. Band 1.* Berlin,  
Aufbau Verlag, 1960.

**SCHILLER, FRIEDRICH:** *Werke. Nationalausgabe (SNA), Band 2.1: Gedichte in der  
Reihenfolge ihres Erscheinens 1799-1805,* Weimar, Hermann Böhlau Nachfolger,  
1983

*SNA Band 3: Die Räuber*, ... 1953.

*SNA Band 4: Die Verschwörung von Fiesco zu Genua*, ... 1983.

*SNA Band 5: Kabale und Liebe, Kleine Dramen*, ...2000

*SNA Band 6: Don Karlos*, ... 1973

*SNA Band 7.1.: Don Karlos (Kommentar Lieselotte Blumenthal, Paul Böckmann  
und Gerhard Kluge)* ... 1974.

*SNA Band 8: Wallenstein* (Hg. Hermann Schneider y Lieselotte Blumenthal) ...  
1949.

*SNA Band 9, Maria Stuart. Jungfrau von Orleans...*1948.

*SNA Band 9.1, Maria Stuart. Kommentar* (Nikolas Immer) ...2010.

*SNA Band 10, Die Braut von Messina. Wilhelm Tell. Die Huldigung der Künste,*  
Band...1980.

*SNA Band 18: Historische Schriften. Zweiter Teil* ...1976

*SNA Band 20: Philosophischer Schriften Erster Teil* ... 1962a.

*SNA Band 21: Philosophischer Schriften Zweiter Teil* ...1963a.

SNA Band 22: *Vermischte Schriften...*1958.

SNA Band 23: *Briefwechsel. Schillers Briefe 1772-1785...*1969.

SNA Band 26: *Briefwechsel. Schillers Briefe 1.3.1790-17.5.1794...*1992.

SNA Band 28: *Briefwechsel. Schillers Briefe 1.7.1795-31.10.1796...*1969.

SNA Band 29: *Briefwechsel. Schillers Briefe, 1.11.1796-31.10.1798...*1977.

SNA Band 31: *Briefwechsel. Schillers Briefe* (Hg. Stefan Ormanns), 1.1.1801-31.12.1802...1985.

**SCHILLER FRIEDRICH:** *Sämtliche Werke Band 2* , München, Carl Hanser, 2004a.

-----: *Sämtliche Werke Band 4...* 1962a

-----: *Sämtliche Werke, Band 5 „Über naive und sentimentalische Dichtung“ „Vom Erhabenen“, „Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen“ „Über Egmont Trauerspiel von Goethe“...* 1962b.

-----: *Friedrich Schiller Werke und Briefe, Band 4 Wallenstein.* (Hg. Frithjof Stock), Frankfurt a.M., Deutscher Klassiker Verlag, 2000.

-----: *Friedrich Schiller Werke und Briefe, Band 8 Theoretische Schriften* (Hg. Rolf Peter Janz, Richard Brittnacher, Gerd Kleiner und Fabian Störner)... 1992b.

-----: *Sämtliche Gedichte.* (Hg. Georg Kuscheidt), Frankfurt a.M., Deutscher Klassiker Verlag, 2008.

-----: *Sämtliche Werke in zehn Bänden. Berliner Ausgabe, Band 4, Wallenstein. Maria Stuart. Die Jungfrau von Orleans.* (Hg. Jochen Golz), Berlin, Aufbau-Verlag, 2005.

-----: *Schiller als Philosoph. Eine Anthologie.* (Hg. Rüdiger Safranski), Frankfurt a. M., 2005.

-----: *Klassische Dramen. Maria Stuart. Die Jungfrau von Orleans, Die Braut von Messina, Wilhelm Tell,* (Hg. Mathias Luserke-Jaqui), Frankfurt a. M., Deutscher Klassiker Verlag, 2008.

-----: *„Die Verschwörung des Fiesco zu Genua“ en Dramen Band 1* (Hg. Herbert Kraft), Frankfurt am Main, Insel, 1982, pp.131-236.

-----: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen,* (Hg. Wolfgang Düsing), München, Carl Hanser Verlag, 1981.

-----: *Goethes Egmont für die Bühne bearbeitet.* Stuttgart/Augsburg, Cotta, 1857.

-----: *Wallenstein*, München, DTV, 2004b

## Secundaria

**ADORNO, THEODOR WIESENGRUND:** “¿Es jovial el arte?” *Notas sobre literatura*. Madrid, Akal, 2003, S. 579-586.

**ALT, PETER ANDRÉ:** „Machtspiele der Psychologie des politischen Dramas in Schillers Don Karlos“, en J. Holzhausen (Hg.), *Psyche-Seele-Anima*, Stuttgart/Leipzig, Teubner, 1998

-----: *Schiller. Leben – Werk – Zeit. Eine Biographie*, 2 tomos, Munich, C.H. Beck, 2000.

-----: «Ästhetische Revolution, schwieriger Staat, ferne Nation. Schiller und die Politik», en Jörg Robert (ed.), *Würzburger Schiller-Vorträge*, Würzburg: Königshausen und Neumann, 2007, pp.27-46.

**ÁLVAREZ-OSSORIO, ANTONIO:** “Corte y cortesanos en la monarquía de España”, en Amedeo Quondam y Giorgio Patrizzi (eds.) *Educare il corpo, educare le parole*, Roma, Bulzoni Editore, 1998, pp. 314-323.

**AMMERLAHN, HELLMUTH:** *Aufbau und Krise der Sin-Gestalt: Tasso und die Prinzessin im Kontext der Goetheschen Werke*. Bern, Peter Lang 1990.

**ANDEREGG, JOHANNES:** „‘...wenn ich dir es nicht mittheilen könnte’: zu Goethes Briefe an Charlotte von Stein auf der Reise Nach Rom“, en *Goethe Yearbook, Columbia S.C.*, vol 10, nº 1 (2000), Jan, pp.84-98.

**AOKI, ATSUKO:** «Die Abwesenheit des Protagonisten und sein Schattenbild in *Wallensteins Lager* von Schiller», *Convivium*, 2010, pp.197-211.

**ARNOLD, GÜNTER:** «Herder». En Bernd Witte et alii (Hg.), *Goethe-Handbuch 4.1 Personen. Sachen, Begriffe A-K*, Stuttgart/Weimar, Metzler, 2004, pp.481-486.

**ARISTÓTELES:** *Política*, Madrid, Gredos, 1988.

-----: *Poética*. Madrid, Istmo, 2002.

-----: *Ética a Nicómaco*, Madrid, Gredos, 2010.

-----: *Magna moralia*, Madrid, Gredos, 2011.

**ATKINS, STUART:** “Observations on Goethe’s Tasso”, *Carleton Germanic Papers 1* (1973), pp. 41-59.

-----: „Kommentar zu *Torquato Tasso*“, en Johann Wolfgang Goethe, *Dramatische Dichtungen III, Hamburger Ausgabe Band 5*, München, Beck, 1988, pp.496-568.

**BAHR, EHRHARD:** “Goethe’s Concept of *Volk* and his Disagreement with the Contemporary Discourse from Herder to Fichte”, Nicholas Vazsony (Hg.) *Searching for Common Ground. Diskurse zur deutschen Identität 1750-1871.*, Köln/ Weimar/ Wien, Böhlau. 2000

-----: «Schillers Ästhetik der Trauer», en Jeffrey L.High/ Nichols Martin/ Norbert Oellers (eds.), *Who is this Schiller now? Essays on his Reception and Significance*, Rochester (Nueva York): Camden House, 2011, 55-68.

**BARTHES, ROLAND:** *El placer del texto. Lección inaugural de la cátedra de semiología del Collège de France*, Madrid, Siglo XXI, 1982.

**BECK, FRIEDRICH:** „Die „deutsche Schrift“. Medium in fünf Jahrhunderten deutscher Geschichte“, *Archiv für Diplomatik*, 37 (1991), pp. 453-479.

**BEHRENS, JÜRGEN:** „Zur kommentierten Briefedition“, en Wolfgang Frühwald/ Herbert Kraft/ Walter Müller-Seidel (Eds.), *Probleme der Kommentierung. Kolloquien der deutschen Forschungsgemeinschaft, Frankfurt a.M. 12.-14. Oktober 1970 und 16.-18. März 1972*, Boppard, Deutsche Forschungsgemeinschaft, 1975, pp.183-198.

**BEISER, FRED:** *Schiller as Philosopher. A Re.Examination*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

**BEISNER, FRIEDRICH:** „Einige Bemerkungen über den Leseapparat zu Werken neuerer Dichter“ en *Orbis litterarum. Supplementum 2: Théories et Problèmes. Contributions à la méthodologie littéraire*, 1958, pp.5-20.

**BENJAMIN, WALTER:** „Goethes Wahlverwandtschaften“, en *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften I.1.*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974, pp. 123-201.

**BERGHAHN, KLAUS L.:** „Die Kunst Schiller zu sprechen. Ernst Bloch liest Fredrich Schiller. Ein Vortrag“, *Jahrbuch der deutschen Schiller Gesellschaft* 55 (2011): pp. 215-229.

**BERNHARDT, RÜDIGER:** *Erläuterungen zu Friedrich Schiller Don Carlos*, Hollfeld, Bange Verlag, 2006.

-----: *Erläuterungen zu Johann Wolfgang von Goethe: Faust II, Textanalyse und Interpretation*. Hollfeld: C. Bange Verlag, 2012.

**BERMANN, J.:** “History can restore naivety to the sentimental: Schiller’s letters on Wallenstein”, *Modern Language Rewiew*, 81, 2 (1986), pp.369-387.

**BIEDRZYNSKI, EFFI:** «Carl-August, Herzog von Sachsen-Weimar-Eisenach». En Bernd Witte et alii (Hg.) *Goethe- Handbuch. Band 4.1. Personen. Sachen, Begriffe A-K...*2004, pp.150-154.

**BINDER, WOLFGANG:** „Das offenbare Geheimnis. Goethes Symbolverständnis“, en Gaetano Benedetti/ Udo Rauchfleisch (Hg.), *Welt der Symbole. Internationale Aspekte des Symbolverständnisses*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1988, pp.146-163.

**BLOCH, PETER-ANDRÉ:** „Schillers Schauspiel Wilhelm Tell oder Die Begründung eines natürlichen Rechtsstaats als dramatisches Experiment“, en Georg Braungart/ Bernhard Greiner (Eds.), *Schillers Natur. Leben, Denken und literarisches Schaffen*, Hamburgo: Felix Meiner, 2005, pp.255-266.

**BLUMENTHAL, LIESELOTTE:** „Arkadien in Goethes Tasso“, *Goethe: Viermonatsschrift der Goethe-Gesellschaft: neue Folge des Jahrbuchs* 21 (1959), pp. 1-24.

**BODAS, LUCÍA:** “La problematización de la relación entre Kant y Schiller”, *Contextos kantianos. International Journal of Philosophy* 2 (2015), pp. 310-323.

**BÖHLER, MICHAEL:** „Schillers Bedeutung für Hegels Ästhetik“, *Modern Language Association*, 87(2), 1972, pp.182-191

-----: „Die Freundschaft von Schiller und Goethe als Literatursoziologisches Paradigma“. *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 5 (1980), pp. 33-67.

**BOGNER, RALF GEORG/ STEIGER, JOHANN ANSELM:** “Prinzipien der Edition von theologischen Texten der frühen Neuzeit. Mit einer Vorstellung und Begründung der Prinzipien für die geplanten Editionen von Werken Johann Gerhards” en *Editio* 12, 1998, pp-89-96.

**BOHM, ARND:** „Charlotte von Stein’s ‘Dido, ein Trauerspiel’“, en *Coloquia Germanica*, vol. 22, n° 1 (1989), pp.38-52.

**BOLLACHER, MARTIN:** «Spinoza». En Bernd Witte et alii (Hg.), *Goethe Handbuch 4.2 Personen, Sachen, Begriffe...*2004, pp. 999-1003.

**BORCHERT, ANGELA:** “Goethe’s Eulogy for Duchess Anna-Amalia: Remembering Classicism”, *Modern Language Studies* 31(1) (2001), pp.59-77.

**BORCHMEYER, DIETER:** «Altes Recht und Revolution: Schiller *Wilhelm Tell*» en Wolfgang Wittkowski (ed.), *Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung*, Tubinga: Max Niemeyer, 1982, pp. 69-113.

-----: (1988). «Deutungsaspekte» en Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. Band 5. Dramen 1776-1790*. Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1988, pp.1258-1266.

**BORCHMEYER, DIETER/ HUBER, PETER:** „Egmont Kommentarteil“. In Goethe, Johann Wolfgang: *Klassische Dramen*, Deutscher Klassiker Verlag: Frankfurt am Main 2008, pp.1235-1280.

**BOTANA, NATALIO R.:** *La tradición republicana. Alberdi, Sarmiento y las ideas políticas de su tiempo*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1984.

**BRESKY, D.:** «Schiller's Debt to Montesquieu and Adam Ferguson», *Comparative Literature*, Vol. 13, No. 3 (Summer 1961), pp. 239-253.

**BUCK, THEO:** «Dämonisches». En Bernd Witte et alii (Hg.), *Goethe Handbuch 4.1...2004*, pp. 179-181.

-----: *Goethes theatralische Sendung. Vom Urgötze zu Faust II*. Köln/Weimar/Wien, Böhlau, 2015.

**BÜCHELER, HEINRICH:** *Von Pappenheim zu Piccolomini: sechs Gestalten aus Wallensteins Lager*, Sigmaringen: Thorbecke, 1994.

**BÜRGER, JAN:** „Zeit des Lebens, Zeit der Künste. Wozu dienen Entstehungsgeschichten und biographischen Informationen bei der Edition poetischer Schriften?“ en Rüdiger Nutt-Kofoth/Bodo Plachta/H.T.M van Vliet y Hermann Zwerschina (eds.), *Text und Edition. Positionen und Perspektiven*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2000, pp.231-244.

**BURSCHELL, FRIEDRICH:** *Schiller*, Hamburg, Rowohlt, 1987.

**BURKE, PETER:** “El cortesano”, en Eugenio Garin (ed.), *El hombre del Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1990, pp. 133-162.

**CALVET, LOUIS- JEAN:** Roland Barthes. Una biografía. La desaparición del cuerpo en la escritura, Barcelona, Gedisa, 2001.

**CAMPÓO SCHELOTTO, DIANA:** “La danza y el lenguaje de la virtud en El Cortesano de Baldassare Castiglione”, *Annali di Storia moderna e contemporanea*, 2(2014), pp.9-30.

**CANSINOS ASSÉNS, RAFAEL:** “Prólogo a *La conjuración de Fiesco en Génova*” en Friedrich Schiller, *Teatro completo*, Madrid, Aguilar, 1973, pp. 155-158.

**CARDONA ZULETA, LUZ MARGARITA:** La noción republicana de virtud: de la virtud moral a la virtud cívica, en *Forum*, Nro. 2 julio-diciembre 2011, Revista del

Departamento de Ciencia Política, Universidad Nacional, Sede Medellín, pp.109-126.

**CARTLEDGE, PAUL:** "Deep plays: theatre as process in Greek Civil Life" en P.E. Eastlerling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp.3-35.

**CASTIGLIONE, BALTASAR:** *El cortesano*, Edición de Mario Pozzi, Madrid, Cátedra, 1994.

**CERSOWSKY, PAUL:** «Schillers Volkstück. *Wilhelm Tell*». En Jörg Robert (Hg.), *Würzburger Schiller-Vorträge [...]*, 2007, pp. 92-110.

**CONRADY, KARL-OTTO:** *Goethe. Leben und Werk*, Band 2, Königstein, Fischer, 1985.

**DAMM, SIGRID:** *Christiane y Goethe. Historia de una relación*. Madrid, Siglo XXI, 2000.

-----: *Sommerregen der Liebe. Goethe und Frau von Stein*. Berlin, Insel, 2017.

**DANN, OTTO:** *Nation und Nationalismus in Deutschland 1770-1990*. München, Beck, 1994.

**DE STAËL, MADAME:** *Alemania*, Buenos Aires, Espasa, 1947.

**DEVRIENT, EDUARD:** *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, Band I, Berlin, Henschel, 1967.

**DIETZSCH, STEFFEN:** «Kant». En Bernd Witte et alii (Hg.), *Goethe-Handbuch* 4.1...2004, pp. 594-596.

**DIETZSCH, STEFFEN/ DAHNKE, HANS-DIETRICH:** «Naturphilosophie». En Bernd Witte et alii (Hg) *Goethe-Handbuch* 4.2...2004, pp.778-800.

**DIEZMANN, ULRICH:** „Einleitung”. In Schiller, Friedrich: *Goethes Egmont für die Bühne bearbeitet*, Stuttgart/ Augsburg, Cotta 1857.

**DÜNTZER, HEINRICH:** *Übersichten und Erläuterungen zum Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, Stuttgart, Cotta, 1859.

**DURKHEIM, ÉMILE:** *Las formas elementales de la vida religiosa*, Buenos Aires, Schapire, 1968.

**DÜRRENMATT, FRIEDRICH:** *Dürrenmat Werkausgabe*, Band 24, Zürich, Verlag der Arche, 1980.

ECKERMANN, JOHANN PETER: *Gespräche mit Goethe*, Zurich/Munich, Artemis, 1948.

EHRlich, Lothar: „»Für eine deutsche Heldin ist auf der deutschen Bühne Kein Platz?« Einer Schleef und Schillers Maria Stuart“, en Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen, *Die Wahrheit hält Gericht. Schillers Helden heute*, Weimar, Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen, 2005, pp.186-174.

eiSSler, Kurt Robert: *Goethe: A Psychoanalytic Study*, Detroit, Wayne State University Press, 1963

ENGBERG-PEDERSEN, ANDERS: „Wallenstein´s Contingency Media“, *Romanticism* 24,3 (2018), pp.231-244.

ENGEL, EVA J.: “Schiller on the Nature of Evil“, *Publications of the English Goethe Society*, 37,1 (1967), pp. 31-56.

ERPENBECK, J.: «Urphänomen». En Bernd Witte et alii (Hg.), *Goethe-Handbuch* 4.2...2004, pp. 1080-1082.

ESTEVE MONTENEGRO, MARÍA LUISA/ SPRUTE, JÜRGEN: “Kant y Schiller: sobre el deber y la inclinación“. *Pensamiento* 64 (2008) núm.239, pp.129-142.

FARRELLY, DAN: *Between Myth and Reality. Goethe, Anna Amalia, Charlotte von Stein*. Newcastle-upon-Tyne, Cambridge Scholarly Publishing, 2010.

FICHTE, JOHANN GOTTLIEB: „Reden an die deutsche Nation“. En *Ausgewählte Werke in 6 Bände, Band 5*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2013, pp.365-610.

FIGAL, GÜNTER: „Wahrheit und Methode als ontologischer Entwurf. Der universale Aspekt der Hermeneutik“, en Günter Figal (ed)., *Hans-Georg Gadamer Wahrheit und Methode*, Berlin, Akademie-Verlag, 2007, pp.219-236.

FINK, GONTHIER-LOUIS: „Bild und Bedeutung des Volkes in Goethes Egmont“. En Gerhard Buhr (Hg.) *Das Subjekt der Dichtung: Festschrift für Gerhard Kaiser*. Würzburg, Königshausen und Neumann, 1990, pp. 223-242

FÖRSTER, JÜRGEN: «Stein, Charlotte von». En Bernd Witte et alii (Hg.) *Goethe-Handbuch. Band 4.2...2004*, pp.1008-1012.

FRICKE, GERHARD: *Der religiöse Sinn der Klassik Schillers*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968.

FRIEDENTHAL, RICHARD: *Goethe*, Munich, Piper, 2005

**FRÜHWALD, WOLFGANG:** „Form und Inhalte des Kommentars wissenschaftlicher Textausgaben“, en Wolfgang Frühwald/ Herbert Kraft/ Walter Müller-Seidel (Eds.), *op.cit.*, 1975, pp.13-32.

-----: „Über die Sprache Goethes“, en *Das Talent Deutsch zu schreiben. Goethe-Schiller-Thomas Mann*, Köln, DuMont Literatur und Kunst, 2005, pp.43-94.

**FUHRMANN, MANFRED:** „Kommentierte Klassiker? Über die Erklärungsbedürftigkeit der klassischen deutschen Literatur“, en Gottfried Honnefelder (Ed.), *Warum Klassiker? Ein Almanach zur Eröffnung der Bibliothek deutscher Klassiker*, Frankfurt a.M., Deutscher Klassiker Verlag, 1985, pp.37-57.

**GADAMER, HANS-GEORG:** *Wahrheit und methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1972.

**GALLE, HELMUT:** (2001) „Nackter Amor - grimmige Fama. Selbststilisierung und freie Sexualität in den Römischen Elegien Goethes“, *Pandaemonium Germanicum: Revista de Estudios Germanísticos* 5 (2001), pp.41-71.

**GALLE, ROHLAND:** «Tragödie/ Tragisch» en Karlheinz Barck (ed.), *Ästhetische Grundbegriffe, Band,6*, Stuttgart, Metzler, 2010, pp.152-157.

**GAMM, HANS-JOCHEN:** «Entsagung». En Bernd Witte et alii (Hg.), *Goethe Handbuch 4.1...2004*, pp.268-270.

**GARCÍA GARCÍA, JAVIER:** *A la libertad por la belleza. La propuesta filosófica de Friedrich Schiller*, Madrid, UNED, 2000.

**GARCÍA HOZ, ANTONIO,** *Goethe en Freud. Afinidades electivas*, tesis doctoral dirigida por Eustaquio Barjau Riu, leída en 1991, Madrid, Universidad Complutense-DOCTA, 2002.

**GARLAND, HENRY B.:** *Schiller revisited*, London, International Book Club, 1959.

**GENGLER, GISELA:** *Von der Dämonie zur Harmonie. Eine Gesamtinterpretation zu Goethes und Beethovens Egmont*, München, Wertverlag, 2014.

**GENTILI, CARLO/ GARELLI, GIANLUCCA:** *Lo trágico*, traductor Eric Jalain, Madrid, Antonio Machado, 2015.

**GERICK, HORST-JÜRGEN:** *Unterwegs zur Interpretation. Hinweise zu einer Theorie der Literatur in Auseinandersetzung mit Gadamer's ›Wahrheit und Methode‹*, Hürtgenwald, Guido Pressler Verlag, 1989.

**GERHARD, UTE.:** „Schiller in 19ten Jahrhundert.“ En Helmut Koopmann (Hg.) *Schiller-Handbuch*, Stuttgart, Alfred Kröner, 1998. S. 809-823

**GILLE, KLAUS F.:** „Goethe-Forschung (19. Jh.)“. En Bernd Witte et alii (Hg.), *Goethe- Handbuch 4.1.*, pp. 415-421.

**GIMBER, ARNO:** “Mito y mitología en el romanticismo alemán”. *Amaltea. Revista de mitocrítica*, 0, 2008, pp-13-24.

**GLASSEY, R.:** “The concept of freedom in Schiller’s Wallenstein”, *Journal of European Studies*, X (1980), pp. 256-266.

**GLOCKHAMMER, HEIDI:** “Fama and Amor: The Function of Eroticism in Goethe’s Römische Elegien” *Eighteenth- Century Studies* 19(2) (1985/86), pp.235-253.

**GODEL, RAINER:** „Schillers Wallenstein. Das drama der Entscheidungsfindung“. En André Rudolph/ Ernst Stöckmann (Hg.) *Aufklärung und Weimarer Klassik im Dialog*, Berlín, De Gruyter, 2009, pp.105-134.

**GOLZ, JOCHEN:** „Das »edle Bild der Menschheit« in wechselnder Gestalt. Schillers *Jungfrau von Orleans* und Brechts *Heilige Johanna der Schlachthöfe*, en *Die Wahrheit hält Gericht...*2005 pp.202-210.

-----: „Kommentar zu *Wallenstein*“ en Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke in zehn Bänden. Berliner Ausgabe*, Band 4 [...], 2005.2pp. 606-783.

**GÓMEZ SÁNCHEZ, CARLOS:** *Freud, crítico de la ilustración*, Barcelona, Crítica, 1998.

**GONZÁLEZ GARCÍA, EMILIO J.:** «Der Marquis von Posa, Abgeordneter der ganzen Menschheit», *Revista de Filología alemana* 9 (2001), pp. 85-102.

**GÓNZÁLEZ HERNÁNDEZ, AARÓN:** “El sentimiento y la razón. La crítica de Schiller a la moral kantiana”, *Laguna* 27 (2010), pp. 35-41.

**GOTHE, ROSALINDE:** «Hof». En Bernd Witte et alii (Hg.), *Goethe Handbuch 4.1...*2004, pp.491-494.

-----: «Sachsen-Weimar-Eisenach». En Bernd Witte et alii (Hg.) *Goethe-Handbuch. Band 4.2...*2004, pp. 930-934.

**GRYPHIUS, ANDREAS:** „Großmüttiger Rechts-Gelehrter Oder Sterbender Æmilius Paulus Papianus“ en *Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke*, Edición de Hugh Powell, Band 4, Tübingen, Niemeyer, 1964.

**GÜSE, ERNST-GERHARD:** „»Ist Schiller noch lebendig?« Die Wahrheit, die Helden und die Gegenwart“, en Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen, *Die Wahrheit hält Gericht. Schillers Helden heute*, Weimar, Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen, 2005, pp.10-15.

-----: „Helden im »Reich des Nichts« des Todes“ en *Die Wahrheit hält Gericht...*, 2005, pp.120-129

**GUTHKE, KARL SIEGFRIED:** *Schillers Dramen. Idealismus und Skepsis*, Tübinga/Basilea, Francke Verlag, 1994.

**HARRISON, R.B.:** «Gott ist über mir: Ruler and Reformer in the twofold Symmetry of Schiller's Don Carlos», *Modern Humanities Research Association*, 3 (1981), pp.598-611.

-----: «Wer die Wahl hat, hat die Qual. Philosophy and Poetry in Schiller's *Wallenstein*», *Publications of the English Goethe Society*, 65,1 (1993), pp.130-160.

**HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH:** *Hegel's Werke. Vollständige Ausgabe*, Band 17, Berlin, Duncker und Humblot, 1835.

-----: *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Akal, 2007.

**HEIDEGGER, MARTIN:** *Sein und Zeit. Gesamtausgabe, I Abteilung, Band 2*, Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann, 1977.

**HELBLING, CARL:** „Arbeit an der Gottfried Keller-Ausgabe (1945)“, en Rüdiger Nutt-Kofoth (ed.), *Dokumente zur Geschichte der neugermanistischen Edition*. Tübingen, Niemeyer, 2005, pp.147-149.

**HIEBLER, HEINZ:** „Goethe und wir. Zur Goethe Rezeption Hugo von Hofmannstahls“. *Germanistische Mitteilungen. Zeitschrift für deutsche Sprache, Literatur und Kultur (Brüssel) Herausgegeben vom Belgischen Germanisten und Deutschelehrer Verband* (64) 2006, pp.29-50.

**HILB, CLAUDIA:** “Maquiavelo, la república y la virtud”. En: Varnagy, Tomás (compilador). *Fortuna y virtud en la república democrática. Escritos sobre Maquiavelo*. Buenos Aires, FLACSO, 2000.

**HINDERER, WALTER:** „Wallenstein“, en Walter Hinderer (ed.), *Schillers Dramen. Neue Interpretationen*, Stuttgart, Reclam, 1979, pp.126-173.

-----: „Torquato Tasso“ en Walter Hinderer (ed.), *Goethes Dramen. Neue Interpretationen*, Stuttgart, Reclam, 1980, pp. 169-196.

-----: «Torquato Tasso». En Bernd Witte et alii (Hg.), *Goethe Handbuch 2. Dramen...* 2004, pp. 229-257.

-----: „Die exzentrische Bahn“, en *Schiller und kein Ende. Metamorphosen und kreative Aneinungen*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2009, pp. 59-180.

**HOFMANN, MICHAEL:** *Schiller. Epoche-Werke.-Wirkung*, München, Beck, 2003.

**HOFMANN, MICHAEL:** „Wirkung“ En Matthias Luserke-Jaqui (Hg), *Schiller-Handbuch*, Stuttgart/Weimar, Metzler, 2011, S. 561-581.

**HOFMANNSTAHL, HUGO VON:** „Unterhaltungen über den Tasso von Goethe“ en *Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe*, Bd. 7 S. Frankfurt/M, Fischer, 1979, pp.519-531.

**HUGHES, SAMUEL:** “Schiller and the pleasure of tragedy”, *British Journal of Aesthetics*, 55 (4), 2015, pp.417-432.

**HUSSERL, EDMUND:** *Die Krisis der Europäischen wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*, en *Husserliana. Edmund Husserl Gesammelte Werke*, Band VI, Haag, Martinus Nijhoff, 1962.

**IMMER, NIKOLAS:** „Der politische Held auf Abwegen. Schillers Fiesko und Dürrenmatts Romulus“, en *Die Wahrheit hält Gericht...*, 2005, pp.66-73.

-----: Erläuterungen en SNA 9.1, 2010, pp.397-434.

**INGARDEN, ROMAN:** *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen, Max Niemeyer, 1965.

-----: *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, en *Gesammelte Werke*, Band 13, Tübingen, Max Niemeyer, 1977.

**ISER, WOLFGANG:** *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, München, Wilhelm Fink, 1972.

**JÄGER, MICHAEL:** *Fausts Kolonie. Goethes kritische Phänomenologie der Moderne*. Würzburg, Königshausen und Neumann, 2004.

-----: *Wanderers Verstummen, Goethes Schweigen, Fausts Tragödie*. Würzburg, Königshausen und Neumann, 2014.

**JAMISON, R. L.:** “Politic and Nature in Schiller’s Fiesco and Wilhelm Tell”. En Wittkowski W. (ed.), *Friedrich Schiller: Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung*, Tübingen, Max Niemeyer 1982.

**JANZ, ROLF-PETER:** „Die Verschwörung des Fiesco zu Genua“, en Walter Hinderer, *Schillers Dramen. Neue Interpretationen*, Stuttgart, Reclam, 1979, pp.37-57.

----- (ed.): „Kommentar“, en *Friedrich Schiller Theoretische Schriften*, Frankfurt a. M., Deutscher Klassiker Verlag, 1992.

-----: «Great Emotions- Great Criminals?: Schiller’s Don Carlos», en Steven D. Martinson (ed.), *A Companion to the Works of Friedrich Schiller*, Rochester (New York), Camden House, 2005.

**JAUß, HANS ROBERT:** „Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft“, en *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1970, pp.144-207.

-----: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a.M. Suhrkamp, 1982.

**JEBING, BENEDIKT (HG.):** «Stein, Charlotte Ernestine, Freifrau von», en *Goethe-Lexikon*, Stuttgart/Weimar, Metzler, 1999, pp. 464-465.

**JIRKU, BRIGITTE E.:** „Der selbe Stern, der nur verschieden widerscheint aus verschiedenen Spiegeln: Schiller und die Schwestern Lengefeld“, *Monatshefte* 97(3) (2005), 417-429.

**JOHN, DAVID G.:** *Images of Goethe through Schiller's Egmont*. Montreal, McGill University Press, 1998.

**JOHN, JOHANNES:** «Liebe». En Bernd Witte et alii (Hg.) *Goethe-Handbuch. Band 4.2...*2004, pp.663-666.

-----: «Saint-Simonismus». En Bernd Witte et alii (Hg.) *Goethe-Handbuch. Band 4.2...*2004 pp.934-936.

**JOHNSTON, OTTO W.:** „Schillers politische Welt“ en en Helmut Koopmann (ed.) *Schiller-Handbuch*, Stuttgart, Alfred Kröner, 2011, pp.44-69.

**KAMEN, HENRY:** *Golden Age Spain*. New York, Palgrave/McMillan, New York 2005.

**KANT, IMMANUEL:** *Crítica de la razón práctica*, Salamanca, Sígueme, 1994.

-----: *Crítica del discernimiento*, Madrid, Alianza, 2012.

**KANZOG, KLAUS:** *Prolegomena zu einer historisch-kritischen Ausgabe der Werke Heinrich von Kleists. Theorie und Praxis einer modernen Klassiker-Edition*, München Carl Hanser Verlag, 1970.

**KÁSKIEWICZ, KINGA:** „Friedrich Schillers Verständnis einer schönen Seele als Kritik Kantischer Ethikspflicht“, en *Studia Philosophica Kantiana*, n° 1 (2015), pp. 50-59.

**KAUFMANN, WALTER:** *Tragedy and Philosophy*, Nueva York, Anchor Books, 1969.

**KEETON, KENNETH:** „Charlotte, Goethe und Freiherr von Stein“, en *Monatshefte*, vol 51, n° 1, Jan. (1959), pp.25-30.

**KIMURA, NAOJI:** *Goethes Wortgebrauch zur Dichtungstheorie im Briefwechsel mit Schiller und in den Gesprächen mit Eckermann*, München, Max Hueber Verlag, 1965.

**KLAUSS, JOCHEN:** „Schillers Räuber. Vom »Sonnenwirthle« bis zu Katharina Blumenschläger. Zur Geschichte des literarischen Selbsthelfertums“, en *Die Wahrheit hält Gericht...*, 2005, pp.32-39.

**KNOBLOCH, HANS-JÖRG:** «Wilhelm Tell», en Helmut Koopmann (ed.), *Schiller-Handbuch*, Stuttgart, Alfred Kröner, 2011, 515-543.

**KOCH, HERBERT/ STAUBWASSER DE MOHORN, GABRIELE:** *Schiller y España*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación 1978.

**KOMMERELL, MAX:** *Geist und Buchstabe der Dichtung*, Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann, 1944

**KOOPMANN, HELMUT:** «Don Carlos», en Walter Hinderer (ed.), *Schillers Dramen. Neue Interpretationen*, Stuttgart, Reclam, 1979, pp.87-108.

-----: *Goethe und Frau von Stein. Geschichte einer Liebe*. München, DTV, 2004.

-----: «Schriften von Schiller und Goethe», en Helmut Koopman (ed.), *Schiller-Handbuch*, Stuttgart, Kröner, 2011, pp.680-694.

**KOSSMANN, E.H. / MELLINCK, A.F (EDS.):** *Texts concerning the Revolt of the Netherlands*. Cambridge, Cambridge University Press, 1974.

**KRAFT, HERBERT:** *Die Geschichtlichkeit literarischer Texte. Eine Theorie der Edition*, Bebenhausen, Lothar Rotsch, 1973.

-----: „Erläuterungen“ en *Schillers Werke NA 5N*, 2000, pp.396-494.

-----: *Editionsphilologie*, Frankfurt a.M/ Berlin, Peter Lang, 2001.

**KRIEGER, LEONARD:** *Ranke. The Meaning of History*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1977.

**KRIMMER, E.:** „Transcendental Soldiers: Warfare in Schiller’s Wallenstein and Die Jungfrau von Orleans“, *Eighteen-Century Fiction*, 19,1 (2006), pp.99-121.

**LANGE, VICTOR:** „Faust. Der Tragödie zweiter Teil“. En Walter Hinderer (Hg.) *Goethes Dramen Neue Interpretationen*, Stuttgart, Reclam, 1980, pp. 281-312.

**LEE, CHARLOTTE:** *The Very Late Goethe. Self-Consciousness and the Art of Ageing*. London, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, 2014.

**LEE-KLUGE, CORA:** "Through the Biographical Lens: Schiller and the Ladies", *Monatshefte* 97(3), (2005) pp.450-460.

**LESKY, ALBIN:** *La tragedia griega*, Barcelona, Labor, 1966.

**LEUCHSNER, ULRIKE:** „Gefühlslagen. Ein Versuch über die Liebe in ständischen Zeitalter anhand zweier Briefwechsel“ en Elke Richter/ Alexander Rosenbaum, *Charlotte von Stein: Schriftstellerin, Freundin und Mentorin*, Berlin, De Gruyter, 2018, pp. 163-176.

**LÜTZELER, PAUL MICHAEL:** „Die große Linie zu einem Brutuskopfe: Republikanismus und Cäsarismus in Schillers Fiesco“, *Monatshefte* 70, n°1 (Frühling 1978), pp.15-28.

**LUKÁCS, GEORG:** *Goethe and His Age*. New York, Grosset & Dunlop, 1969.

**LUSERKE-JAQUI, MATTHIAS:** „Kommentar zu Wilhelm Tell“ en Friedrich Schiller, *Klassische Dramen* [...] 2008, pp.735-850.

**LUSERQUE-JAQUI, MATTHIAS (ED.):** *Schiller- Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*, Weimar-Stuttgart, Metzler, 2011.

**MANDELKOW, KARL ROBERT (HG.):** *Goethe im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Goethes in Deutschland*, München, Beck, 1975.

**MANDELKOW, KARL ROBERT (HG.):** *Goethe in Deutschland. Rezeptionsgeschichte eines Klassikers*, Band I, München, C.H. Beck, 1980-1989.

**MANDELKOW, KARL-ROBERT:** «Goethe-Forschung (20. Jh.)» En Bernd Witte et alii (Hg.) *Goethe-Handbuch* 4.1., pp. 421-429.

**MANN, GOLO:** *Wallenstein. Sein Leben erzählt*, Frankfurt am Main, Fischer, 1971.

**MAQUIAVELO, NICOLÁS:** *Discursos sobre la Primera década de Tito Livio*, Madrid, Alianza, 1987.

**MARCUSE, HERBERT:** *Eros y civilización*, Barcelona, Seix y Barral, 1976.

**MARLEYN, R.:** "Wallenstein and the structure of Schiller's tragedies", *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 32,3 (1957), pp. 186-199.

**MARTENS, GUNTER:** „Textdynamik und Edition. Überlegungen zur Bedeutung und Darstellungen variierender Textstufen“ en Gunter Martens/Hans Zeller (eds.), *Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation*, München, 1971, Beck, pp.165-201.

**MARTIN, NICOLAS:** "The Reluctant Recruit? Schiller in the Trenches, 1914-1918". En Jeffrey L.High/ Nicholas Martin/ Norbert Oellers (eds.) *Who is this Schiller now?*, London, Boydell & Brewer/ Camden House, 2011, pp. 351-366.

**MARX, KARL:** „Die deutsche Ideologie“, en Karl Marx/Friedrich Engels, *Werke*, Band 3, Berlin/DDR, Dietz Verlag, 1969, pp. 5-530.

**MATHIJSEN, MARITA:** „Die sieben Todsünden‘ des Kommentars“ en Rüdiger Nutt-Kofoth et alii (Hg.), *op.cit.*, 2000, pp.245-262.

**MAURER, DORIS:** *Charlotte von Stein*. Frankfurt, Insel, 1997

**MCGRATH, ALLISTER:** *Der Weg der christlichen Theologie. Eine Einführung*. München, Beck, 1997.

**MCKAY, G.W.:** "Three Scenes from Wilhelm Tell". En P.F. Ganz (ed.), *The Discontinuous Tradition: studies in German Literature in Honour of Ernst Ludwig Stahl*, Oxford, Oxford University Press, 1971, pp. 99-122.

**MOLAND, LYDIA L.:** "An unrelieved Heart. Hegel Tragedy and Schiller's Wallenstein", *New German Critique*, 113, 38,2 (2011), pp.1-23.

**MORENO ESPINOSA, GERARDO:** *Don Carlos, el príncipe de la leyenda negra*, Madrid, Marcial Pons, 2013.

**MORTIMER, GEOFF:** *Wallenstein. The Enigma of the Thirty Years War*, New York, Palgrave McMillan, 2010.

**MOUTOUX, E.:** "Wallenstein: Guilty and Innocent", *The Germanic Review* 57,1 (1982), pp.23-27.

**MÜLLER, K.-D.:** „Das Elend der Dichterexistenz Goethes Torquato Tasso“, *Goethe-Jahrbuch* 124 (2007), pp. 198-214.

**MÜLLER-SEIDEL, WALTER:** „Schiller, Klassik und Modernität“ en *Bayerische Akademie der Schönen Künste. Jahrbuch* (10), 1996, pp.73-99.

-----: Friedrich Schiller und die Politik. Nicht das GröÙe nur das Menschliche geschieht, Munich, C.H. Beck, 2009.

**NAPOLI, SANTIAGO JUAN:** "El proyecto formativo de las *Briefe über Don Carlos*", *Revista de Filología alemana* 25 (2017), pp. 9-23.

**NAUMANN-BEYER, WALTRAUD:** «Fichte, Johann Gottlieb 1762-1814». En Bernd Witte et alii (Hg.) *Goethe-Handbuch. Band 4.1...2004*, pp. 290-292.

-----: «Sexualität». En Bernd Witte et alii (Hg.) *Goethe-Handbuch. Band 4.2...* 2004, pp. 978-982.

**NAVARRO CORDÓN, JUAN MANUEL:** "Estudio preliminar". En Friedrich Schiller, *Escritos sobre estética*, Madrid, Tecnos, 1991. pp.IX-LIV.

**NEIS, EDGAR:** *Erläuterungen zu Friedrich Schiller Wallenstein Lager. Die Piccolomini*, Hollfeld: C. Bange Verlag, 1988.

**NIETZSCHE, FRIEDRICH:** *Nachgelassene Fragmente*, Nr. 11 [163]. En F. N. Giorgio Colli und Mazzino Montinari (Hg.), *Kritische Studienausgabe Band 9*. München, DTV/ De Gruyter, 1980.

**NIEWIERA, B.:** *Geschichtsdichtung, Geschichtsdeutung und historische Wahrheit. Schillers Wallenstein- ein Lehrbuch der Geschichte?*, Duisburg, Universität Duisburg-Essen, 2013

**NOLTENIUS, RAINER:** *Dichterfeiern in Deutschland. Rezeptiongeschichte als Sozialgeschichte am Beispiel der Schiller- und Freiligrath- Feiern*. München, Fink, 1984.

**NUTT-KOFOTH, RÜDIGER:** „Schreiben und Lesen. Für eine produktions- und rezeptionsorientierte Präsentation des Werktextes in der Edition“. En Rüdiger Nutt-Kofoth et alii (eds.), *op.cit.*, 2000, pp.165-202.

**OELLERS, NORBERT:** "Probleme der Briefkommentierung am Beispiel der Korrespondenz Schillers: Mit besonderen Berücksichtigung des Briefwechsels zwischen Schiller und Goethe", en Wolfgang Frühwald (ed.), *Probleme der Brief-Edition, Kolloquium der deutschen Forschungsgemeinschaft. Schloß Tutzing am Starnberger See*, Bonn/ Bad-Godesberg, Deutsche Forschungsgemeinschaft, 1/1997, pp.105-123.

-----: «Schiller, Friedrich». En Bernd Witte et alii (Hg.), *Goethe Handbuch 4.2...*2004, pp.944-950.

-----: „Goethes Anteil an Schillers Wallenstein“, *Goethe-Jahrbuch* 122 (2005), pp. 107-116.

-----: „Zur Geschichte des Briefwechsels zwischen Schiller und Goethe“ en Bernhard Fischer/ Norbert Oellers (eds.), *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, en *Beihefte zur Zeitschrift für Deutsche Philologie*, Band 14, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2011, pp.23-34.

-----: „Wallenstein“, en Matthias Luserke-Jaqui, *Schiller-Handbuch...*2011, pp.113-153.

**OELLERS, NORBERT (HG.):** *Schiller Zeitgenosse aller Epochen. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Schiller in Deutschland*, 3 Tomos, Frankfurt a.M., Athenäum, 1970.

**OTT, ULRICH:** „Dichterwerkstatt oder Ehrengrab? Zum Problem der historisch-kritischen Ausgaben. Eine Diskussion“. *Jarhbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 33, 1989, pp. 3-6.

**OTTO, RUDOLF:** *Lo santo. Lo racional e irracional en la idea de Dios*, Madrid, Alianza, 1980.

**PARKER, GEOFFREY:** *Imprudent King. A new Life of Philip II*. New Haven/London, Yale University Press, 2014.

**PERELS, CHRISTOPH:** *Goethe in seiner Epoche (zwölf Versuche)*, Berlin, De Gruyter, 1998.

**PETRUS, KLAUS:** „Schiller über das Erhabene“, *Zeitschrift für philosophische Forschung*, 47(1), (1993), pp.23-40.

**PETZOLD, BARTHOLD:** „Erläuterungen“. En *Friedrich Schiller. Sämtliche Werke. Philosophische Schriften*, Berlin, Aufbau Verlag, 2005, pp.748-1023.

**PHELPS, R. H.:** “Schiller’s Fiesco- A Republican Tragedy?”, *PMLA* 89, n° 3 (mayo 1974), pp. 442-453.

**POCOCK, JOHN G. A.:** *El momento Maquiavelo. El pensamiento florentino y la tradición republicana atlántica*, Madrid: Tecnos, 1975.

**PUGH, DAVID V.:** “Goethe the dramatist”. En Lesley Sharpe (ed.): *The Cambridge Companion to Goethe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp.66-83.

**QUONDAM, AMEDEO:** “La forma del vivere: Schede per l’analisi del discorso cortigiano” en A.Proserpi (ed.), *La Corte e il Cortegiano II. Un modelo europeo*, Roma, Bulzoni, 1980.

**RANKE, LEOPOLD VON:** „Über die Epochen der neueren Geschichte“ en *Geschichte und Politik- Ausgewählte Aufsätze und Meisterschriften*, Stuttgart, H. Hofman, 1940.

**RECK, HARMUT:** „Von Verschwindem der Helden im modernen Gesellschaft System. Zu Schillers Don Carlos“. En *Die Wahrheit hält Gericht...*, 2005, pp.92-101.

**REED, TERENCE JAMES:** „Schillers Leben und Persönlichkeit“, en Helmut Koopmann (ed.), *Schiller-Handbuch*, Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 2011, pp.1-23.

**REINHARDT, HARTMUT:** „Egmont“. En Walter Hinderer (Hg.), *Goethes Dramen. Neue Interpretationen*. Stuttgart, Reclam 1980, pp.122-143.

-----: „Tasso“. En Johann Wolfgang Goethe *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens Münchner Ausgabe Italien und Weimar 1786-1790*. 1.Teil. Abteilung I. Band 3.1., München, Carl Hanser Verlag, 1990, pp. 907-987.

-----: „Wallenstein“. En Helmut Koopmann (Hg.), *Schiller-Handbuch [...]* 2011, pp. 416-437.

**RICCI, MARÍA TERESA:** “La corteggiania y la cortesana filosofía: B. Castiglione y B. Gracián”. *Revista de humanidades de Valparaíso*, año 3, 1er semestre, nº5, 2015, pp.99-110.

**RIEDEL, WOLFGANG:** “Religion and Violence in Schiller’s Late Tragedies”. En Jeffrey L.High/ Nicholas Martin/ Norbert Oellers (eds.) *Who is this Schiller now?* [...] 2011, pp. 247-270.

**RITZER, MONIKA:** „Schillers dramatischer Stil“. En Helmut Koopmann (ed.) *Schiller-Handbuch*, Stuttgart, Alfred Kröner, 2011, pp. 240-269.

**ROBERT, J.:** „Die Kunst o Mensch hast du allein. Kunstreligion und Autonomie in Schillers Gedicht Die Künstler“. En Von Amon, F./ Rémi, C. / Stiening, G. (eds.): *Literatur und praktische Vernunft*. Berlín y Boston, De Gruyter 2016, pp. 393-412.

**ROCKS, CAROLIN:** *Heldentaten und Heldenträume, Zur Analytik des politischen im Drama um 1800 (Goethe, Schiller, Kleist)*, Berlin, De Gruyter, 2020.

**ROSE CLANCE, PAULINE/ IMES, SUSANNE:** “The Imposter Phenomenon in High Achieving Women: Dynamics and Therapeutic Intervention”, *Psychotherapy Theory, Research and Practice*, vol. 15, nº3 (1978), pp.1-8.

**RUDELIC-FERNÁNDEZ, DANA:** «Saint Real’s Don Carlos: Tragic End or narrative denouement?», *Romanische Forschungen*, 107, 1/2 (1997).

**RUKSER, UDO:** *Goethe en el mundo hispánico*. Madrid, Fondo de Cultura Económica,1997.

**SAFRANSKI, RÜDIGER:** *Schiller o la invención del idealismo alemán*, Barcelona, Tusquets, 2006.

-----: *Goethe y Schiller. Historia de una amistad*, Barcelona, Tusquets, 2011.

**SALMERÓN, MIGUEL:** “Evangelium der Freiheit und Rechte der Natur: notas sobre lo trágico en Schiller y Goethe”, *Philosophical Readings*, IX (2), 2017, pp. 126-131.

**SÁNCHEZ-MADRID, NURIA:** «La ambivalencia del vínculo: construcción de la subjetividad y genealogía del poder en el teatro de Schiller», *Philosophical Readings* IX 2 (2017), pp.95-104.

**SANDKAULEN, BIRGIT:** „Schönheit und Freiheit. Schillers politische Philosophie“. En: Klaus Manger, Gottfried Willems (Hg.): *Schiller im Gespräch der Wissenschaften*. Heidelberg, Winter Verlag, 2005, pp. 37-55.

**SAUER, PAUL LUDWIG:** *Spurensuche an Grenzen, Literarische Streifzüge als anthropologischer Diskurs*, Vechta, Geest Verlag, 2014.

**SAUTERMEISTER, GERT:** (2011) „Die Räuber. Ein Schauspiel (1781)“ en Matthias Luserque-Jaqui (ed.) *op.cit.*, 2011, pp.1-45.

**SCHAUM, KONRAD:** „Goethe und das Problem des Tragischen“, *Monatsheft*, 53(3), 1961, pp. 123-130.

-----: *Sinn und Gestalt von Goethes Egmont*. Tübingen, Universitätsverlag Winter, 2012.

**SCHEIBE, SIEGFRIED:** „Zum Verhältnis der Edition/Textologie zu den Gesellschaftswissenschaften. Mit einem Anhang: 25 Thesen zur Textologie“, en: *Weimarer Beiträge* 33, 1987, Heft 1, S. 158-166.

-----: „Von der Erfordernissen und der Zwecken der Textologie“ en *Vom Umgang mit Editionen*, Berlin, Akademie-Verlag, 1988, pp. 13-30.

**SCHILLER, FRIEDRICH/ KÖRNER, CHRISTIAN GOTTFRIED:** *Briefwechsel zwischen Schiller und Körner*, Band 2. (Hg. Ludwig Geiger), Stuttgart/Berlin, J.G. Cotta, 1892

**SCHMID, IRMTRAUT:** «Amtliche Tätigkeit». En Bernd Witte et alii (Hg.), *Goethe Handbuch* 4.1...2004, pp. 33-46.

**SCHMIDT, ERICH:** *Charakteristika*. Berlin, Weidmann, 1886.

**SCHMIDT, JOCHEN:** „Die Kommentierung von Studienausgaben. Aufgaben und Probleme“ en Wolfgang Früwald/ Herbert Kraft/ Walter Müller-Seidel (eds.), *Op.cit.*, 1975, pp. 75-89.

-----: „Jupiter Pluvius, Lord Chesterfield und Karl Eibl“, *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 29, 1985, pp.520-531.

**SCHNEIDER, ANNETTE-JOHANNA:** *Idylle und Tragik im Spätwerk Goethes*. Frankfurt am Main, Peter Lang, 2009.

**SCHNEIDER, HERMANN:** „Einführung in das Drama“. En Friedrich Schiller, *Nationalausgabe. Achter Band Wallenstein*, Weimar, Hermann Böhlaus Nachfolger 1948.

**SCHNEIDER, WERNER:** «Der Zwinger zur Freiheit und das deutsche Urvolk: J.G. Fichtes philosophische Absolutismus». En Ulrich Hermann (Hg.) *Volk-Nation-Vaterland*. Hamburg, Felix-Meiner-Verlag, 1996, pp. 233-243.

**SCHOLZ, GUNTHER:** *Philosophie des Meeres*. Hamburg, Mareverlag, 2016.

**SCHOTELIUS, SASKIA:** *Fatum, Fluch und Ironie. Zur Idee des Schicksals in der Literatur del Aufklärung bis zu Romantik*, Frankfurt am Main/ Berlin, Peter Lang, 1995.

**SCHULZ, GERHARD:** «Chaos und Ordnung in Goethes Verständnis von Kunst und Geschichte», *Goethe Jahrbuch* 110 (1993), pp.173-183.

**SEELE, ASTRID:** *Frauen um Goethe*, Hamburg, Rowohlt, 1977.

**SEIDEL, SIEGFRIED:** „Anmerkungen über *Die Braut von Messina*“, *SNA* 10, 1980, pp. 299-364.

**SEIFERT, SIEGFRIED:** «Anna-Amalia, Herzogin von Sachsen-Weimar- Eisenach». En Bernd Witte et alii (Hg.), *Goethe- Handbuch. Band 4.1...2004*, pp. 48-50.

**SENGLE, FRIEDRICH:** *Das Genie und sein Fürst. Die Geschichte der Lebensgemeinschaft Goethe mit dem Herzog Carl August*. Stuttgart/Weimar, Metzler, 1993.

**SHAKESPEARE, WILLIAM:** *The Complete Works of William Shakespeare*, Ware (Hertfordshire), Wordsworth Editions, 1966.

**SHARPE, LESLEY:** “Schiller and Goethe’s *Egmont*”, *The Modern Language Review*, 77(3), 1982, pp.629-645.

-----: «Literature as historical evidence: Schiller’s *Don Carlos*», *German History* 4 (1987), pp. 16-22.

-----: *Friedrich Schiller. Drama, Thought and Politics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

-----: “Goethe and the Weimar Theatre”. In Sharpe, Lesley (ed.): *The Cambridge Companion to Goethe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp.116-128.

-----: “A National Repertoire; Schiller and the Theatre of his Day”, en Nicholas Martin (ed.), *Schiller. National Poet-Poet of Nations*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2006, pp. 35-52.

**SKINNER, QUENTIN:** *Los fundamentos del pensamiento político moderno I. El Renacimiento*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

-----: "Acerca de la justicia, el bien común y la prioridad de la libertad", en *La política*, 1, 1996, pp. 146-147.

**SÓFOCLES:** "Edipo rey", en *Tragedias*, volumen 1, Edición y traducción de Ignacio Errandonea, Barcelona, Alma Mater, 1965.

-----: "Antígona", en *Tragedias*, volumen 2, Edición y traducción de Ignacio Errandonea, Barcelona, Alma Mater, 1965.

**SPRANGER, EDUARD:** *Goethe. Seine geistige Welt*, Tübingen, Wunderlich, 1967.

**STAËL, MADAME DE:** *Alemania*. Buenos Aires/México, Espasa Calpe, 1947.

**STAIGER, EMIL:** „Einführung“, Johann Wolfgang Goethe/ Friedrich Schiller, *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, Insel, Frankfurt am Main, 1977, pp.5-22.

**STAMMEN, THEO:** «Patriotismus». En Bernd Witte et alii (Hg.) *Goethe-Handbuch. Band 4.2...*2004, pp. 839-841.

**STEINHAGEN, HARALD:** «Schillers Wallenstein und die französische Revolution», *Zeitschrift für deutsche Philologie (Sonderheft)* 109 (1990), pp. 77-98.

**STOCK, FRITHJOF:** „Kommentar“ Friedrich Schiller, *Wallenstein*, Frankfurt a. M., Deutscher Klassiker Verlag, 2000, pp. 545-979.

**STÜBEN, JENS:** „Edition und Interpretation“. En Rüdiger Nutt-Kofoth et alii (eds.), *op.cit.*, 2000, pp.263-302.

**TAUBER, ALFRED I.:** *Freud, el filósofo reticente*, Madrid, Avarigani, 2014.

**TEZKY, CHRISTINA:** „Aufstand gegen die Tyrannei. *Wilhelm Tell*“. En *Die Wahrheit hält Gericht...*, 2005, pp.234-240.

**TIMPANARO, SEBASTIANO:** *Die Entstehung der Lachmannschen Methode*, Hamburg, Helmut Buske Verlag, 1971.

**TITSWORTH, PAUL EMERSON:** "The Attitude of Goethe and Schiller toward the French Classic Drama", *The Journal of English and Germanic Philology*, 11(4), 1912, pp.509-564.

**TRACY, JAMES D.:** *Holland under Habsburg Rule, 1506–1566: The Formation of a Body Politic*. Berkeley, University of California Press, 1990.

**TRAPPEN, STEFAN:** *Gattungspoetik. Studien zur Poetik des 16. Bis 19. Jahrhunderts und zur Geschichte der triadischen Gattungslehre*, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter, 2001.

**UEDING, GERT:** „Wilhelm Tell“. En Walter Hinderer (ed.), *Schillers Dramen. Neue Interpretationen*, Stuttgart, Reclam, 1992, pp. 385-422.

**VAN GELDEREN, MARTIN:** *The Political Thought of the Dutch Revolt, 1555– 1590*. Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

**VIERHAUS, RUDOLF:** «Absolutismus». En Bernd Witte et alii (Hg.) *Goethe-Handbuch. Band 4.1...*2004, pp. 5-7.

**VILLACAÑAS, JOSÉ LUIS:** “Otro final para Wallenstein”, *Ideas y valores*, 133 (2007), pp.113-131.

**VON AMON, FRIEDER/ RÉMI, CORNELIA/ STIENING, GIDEON (HG.):** *Literatur und praktische Vernunft*, Berlin/ Boston, De Gruyter, 2016.

**VON ENGELHARDT, WOLF:** „Goethe und Alexander von Humboldt, Bau und Geschichte der Erde“. *HiN Internationale Zeitschrift für Humboldt Studien II* (3) (2001), pp. 21-32.

**WAGNER, MARTIN:** „Zeit, Geschichte und Ästhetik im Wallenstein-Prolog“, *Orbis Litterarum*, 67, 5 (2012), pp.366-386.

**WALTER, HAROLD A.:** „Die Stellungnahme Schillers zu Goethes Egmont“. *The German Quarterly* 32 (4), 1959, pp. 330-340.

**WEBER, MAX:** „Politik als Beruf“, en Weber, M., *Gesammelte Politische Schriften*. Ed. J. Winckelmann, Tübingen, Mohr Siebeck 1988.

-----: *Wirtschaft und Gesellschaft. Die Wirtschaft und die gesellschaftlichen Ordnungen und Mächte. Nachlaß, Teilband 4 Herrschaft*, (Ed. Edith Hanke) Tubinga: J.C.B.Mohr (Paul Siebeck), 2005.

**WEHNER, J.-M.:** *Wallenstein*, Murnau, Sebastian Lux, 1950

**WELLS, G.A.:** “Schiller on tragedy and comedy”, *German Life and Letters*, 21(3), (1968), pp. 185-188.

**WENTZLAFF-EGGEBERT, FRIEDRICH WILHELM:** *Schillers Weg zu Goethe*, Berlin, De Gruyter, 1963.

**WERNER, BERND:** „Friedrich Schiller und die Medizin, Der Mensch als innigste Mischung von Körper und Seele“, *Deutsches Ärzteblatt*, 109 (18), 2012, pp. 913-924.

**WERNER, CHARLOTTE MARLO:** *Goethes Herzogin Anna Amalia: Fürstin zwischen Rokoko und Revolution*, Düsseldorf, Droste 1996.

**WIESE, BENNO VON:** *Friedrich Schiller*, Stuttgart, Metzler 1959.

-----: „Anmerkungen zu Notizen aus Schillers Nachlaß“, en Friedrich Schiller, *Werke. Nationalausgabe*, Band 21.2..., 1963, pp.389-396.

**WIESE, BENNO VON/ BLUMENTHAL, LIESELOTTE:** „Einführung“ en SNA 9, pp.323-338.

**WINDFUHR, MANFRED:** „Die neugermanistische Edition“ en *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Band 31, Ausgabe 3, 09/1957, pp. 425-442.

**WITTGENSTEIN, LUDWIG:** *Tractatus Logico-Philosophicus*, Londres, Kegan Paul, 1922.

**WITTKOWSKI, GEORG:** *Textkritik und Editions kritik neuerer Schriftwerke. Ein methodologischer Versuch*, Leipzig, Hermann Haessel Verlag, 1924.

**WOLIN, SHELDON S.:** *Política y perspectiva. Continuidad y cambio en el pensamiento gpolítico occidental*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1993.

**WULF, ANDREA:** *Magníficos rebeldes. Los primeros románticos y la invención del yo*, Madrid, Taurus, 2022.

**YANNUZZI, MARÍA DE LOS ÁNGELES:** “La virtud republicana”. *Postdata*, 6. Buenos Aires, 2000, pp.49-74.

**ZASTRAU, ALFRED (HG.):** *Goethe-Handbuch. Goethe, seine Welt und seine Zeit in Werk und Wirkung*, tomo 1, Stuttgart, Metzler, 1961.

**ZELLER, HANS:** „Befund und Deutung. Interpretation und Dokumentation als Ziel und Methode der Edition“, en Rüdiger Nutt-Kofoth (ed.), *Texte und Varianten...*, 2000, pp.45-89.

## Webgrafía

**BRETH, ANDREA:** „»Ich kann von dem Burschen nicht lassen«. Ein Gespräch mit der Theaterregisseurin Andrea Breth über den Dramatiker Schiller“ en “Die Viertel- und Achtelautoren der modernen Bühne und die Geistesleere des Unterhaltungsbetriebs” en *Die Zeit*, nº2, 5, enero 2005, [https://www.zeit.de/2005/02/Interview\\_Breth](https://www.zeit.de/2005/02/Interview_Breth) (última visita 6 de mayo de 2021)

**GODÍNEZ ALDRETE, ABRAHAM:** “El ejercicio de la Modernidad: la influencia del romanticismo alemán en la concepción inconsciente de la teoría psicoanalítica”. *Sincronía*, <https://www.redalyc.org/journal/5138/513852524009/html/> (última visita 12 de septiembre de 2023).

**GÓMEZ, JESÚS:** “La variedad del diálogo cortesano en la Europa renacentista”, en *librosdelacorte.es* 2, 2010, pp. 4-8.  
En: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/6099> (última visita 4 de septiembre de 2019).

**GRANDE, ALFREDO:** “Estructuras psicopatológicas. Neurosis, psicosis, perversiones”, Cátedra. Psicología médica, [Estructuras Psicopatológicas Neurosis Psicosis Perversiones | PDF | Psicosis | Neurosis \(scribd.com\)](#) (última visita 12 de septiembre de 2023).

**SCHILLER, FRIEDRICH:** „Schiller Briefe an Immanuel Kant. Friedrich Schiller Archiv” [Schiller - Briefe an Immanuel Kant - Friedrich Schiller Archiv \(friedrich-schiller-archiv.de\)](#) (última visita 11 de octubre de 2023).

**VERMOREL MADELEINE:** [Schiller and Psychoanalysis | Encyclopedia.com](#) (última visita 12 de septiembre de 2023).

[https://ores.klassik-stiftung.de/ords/f?p=401:2::::P2\\_ID:70153](https://ores.klassik-stiftung.de/ords/f?p=401:2::::P2_ID:70153) (última visita, 4 de mayo de 2021)

[https://ores.klassik-stiftung.de/ords/f?p=401:2:13922666693922::NO:RP:P2\\_ID,P2\\_ANSICHT,P2\\_QUELL E:70152,1,70](https://ores.klassik-stiftung.de/ords/f?p=401:2:13922666693922::NO:RP:P2_ID,P2_ANSICHT,P2_QUELL E:70152,1,70) (última visita 4 de mayo de 2021).

[https://ores.klassik-stiftung.de/ords/f?p=401:2:4713872728248::::p2\\_ansicht:1](https://ores.klassik-stiftung.de/ords/f?p=401:2:4713872728248::::p2_ansicht:1) (última visita, 4 de mayo de 2021).

[https://ores.klassik-stiftung.de/ords/f?p=401:2:13922666693922::NO:RP:P2\\_ID,P2\\_ANSICHT,P2\\_QUELL E:70151,1,70](https://ores.klassik-stiftung.de/ords/f?p=401:2:13922666693922::NO:RP:P2_ID,P2_ANSICHT,P2_QUELL E:70151,1,70) (última visita 4 de mayo de 2021).