

Artículos

Lo bello y lo sublime en el *Wallenstein* de Schiller*

[The Beautiful and the Sublime in Schiller's *Wallenstein*]

GONZALO MARTÍNEZ LICEA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México
gonzalomartinez@filos.unam.mx

Resumen: Planteo una lectura del *Wallenstein* de Friedrich Schiller como una puesta en escena (*Darstellung*) de las categorías de lo bello y lo sublime, así como de otras categorías poéticas derivadas, como lo ingenuo y lo sentimental, el idilio y la elegía o la sátira patética y la festiva. Este ejercicio artístico también le permite a Schiller experimentar y desarrollar sus propias ideas estéticas y poéticas y, de este modo, se desarrolla un auténtico diálogo entre el arte y la filosofía en la obra de uno de los clásicos alemanes de la modernidad. Una de las conclusiones es que con el *Wallenstein* se clausura una comprensión idealista del mundo, pues, como señala Villacañas a través de Hegel, no tiene final de teodicea.

Palabras clave: teatro alemán; drama histórico; estética del siglo XVIII; idilio; elegía

Abstract: I propose a reading of Friedrich Schiller's *Wallenstein* as a staging (*Darstellung*) of the categories of the beautiful and the sublime, as well as other derived poetic categories, such as the naive and the sentimental, idyll and elegy or pathetic and festive satire. This artistic exercise allows Schiller to experiment and develop his own aesthetic and poetic ideas. In this way, there is an authentic dialogue between art and philosophy within the work of one of the German classics of modernity. One conclusion is that *Wallenstein* brings to an end an idealistic understanding of the world, since, as Villacañas expresses via Hegel, it does not end as a theodicy.

Keywords: German theater; historical drama; 18th century aesthetics; idyll; elegy

Introducción

Sólo en raras ocasiones un gran literato ha accedido con éxito al mundo filosófico. Y con menor frecuencia aún se ha visto que, en tales casos, su

* Agradezco a los dictaminadores anónimos cuyos comentarios y sugerencias me dieron la oportunidad de mejorar notablemente el presente artículo, sobre todo en lo que respecta a la discusión filosófica en torno a los conceptos de lo bello y lo sublime en Schiller.

producción en ambos dominios llegue a influenciarse mutuamente a lo largo de su evolución intelectual en un nivel tal que la filosofía y la literatura entablen un auténtico diálogo. Uno de estos sucesos afortunados es el de Friedrich Schiller (1759–1805). Más conocido como uno de los máximos representantes de la literatura alemana junto con su amigo Johann Wolfgang von Goethe, la reputación de Schiller como filósofo es menos popular fuera del ámbito de la germanística. Sin embargo, en la actualidad las obras sobre el pensamiento filosófico de nuestro autor van en aumento y han contribuido a consolidar la relevancia e influencia de Schiller en la estética, la política y la pedagogía.

La metodología acostumbrada de los especialistas que estudian los textos filosóficos de Schiller tiende a privilegiar los escritos sobre estética, mientras que pocas veces pone de relieve su relación con la obra dramática. En cambio, quienes estudian su obra literaria no suelen hacer suficiente énfasis en la filosofía. Pienso que este proceder es válido y necesario para clarificar los límites entre filosofía y literatura y profundizar con mayor precisión en estos campos. No obstante, en el presente escrito deseo realizar una lectura que se ubique en un punto intermedio en el que lo filosófico ilumine la literatura y la literatura abone a la filosofía. Este proceder está más que justificado en un autor como Schiller en quien la historia, la poesía, el drama, la filosofía e incluso la medicina (no debe olvidarse que Schiller se formó como médico en la escuela militar de Karl Eugen) llegan a confluír muchas veces tanto en contenido como en forma.¹

Lo anterior es más evidente en el periodo de madurez de Schiller, cuando ya se ha consagrado como dramaturgo, historiador y filósofo. Una de las obras dramáticas correspondientes a esta etapa es *Wallenstein*, una propuesta difícil tanto por su densidad intelectual como por su forma y extensión. En ella se expresa un autor versado en la historia de la guerra de los Treinta Años y en la filosofía kantiana, por lo que es de esperar que se planteen problemas teóricos interesantes.

Dado que *Wallenstein* es una obra que puede enfocarse desde distintas perspectivas, deseo limitar mi examen a una cuestión: planteo una lectura de la obra como una puesta en escena de las categorías de

¹ Por ello no puedo estar más de acuerdo con lo que afirma Acosta 2008 (p. 156): “Pero creo que así como los dramas enriquecerán las reflexiones schillerianas, también los textos filosóficos enriquecerán y transformarán la mirada artística y los propósitos del Schiller dramaturgo. Sostengo que tan profundos como pueden ser los conflictos y la conciencia de los matices en la puesta en escena de los dramas schillerianos, así también aparecen, incluso muchas veces anticipados, en sus reflexiones filosóficas.”

lo bello y lo sublime. Pero, en sentido inverso, también propongo que este ejercicio artístico le permite a Schiller experimentar y desarrollar sus ideas estéticas y poéticas. Estas últimas se refieren a los géneros poéticos expuestos por el autor en *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, tales como el idilio y la elegía. A este respecto, sigo de cerca las aportaciones en Villacañas Berlanga 1993, donde se entiende el drama clásico alemán, y el *Wallenstein* en particular, como una clausura del optimismo histórico burgués. Sin embargo, en este artículo me centro en las conexiones entre la obra filosófica y la dramática a la vez que incluyo en mi interpretación aspectos de los personajes principales que a veces no aparecen en la bibliografía especializada.

Comenzaré con dos apartados de carácter introductorio. En ellos ubico el *Wallenstein* dentro del conjunto de la obra poética, histórica y filosófica de Schiller; después ofrezco una noticia histórica sucinta del momento de la guerra de los Treinta Años y, por último, sintetizo el argumento de la obra para pasar a la discusión teórica. Los siguientes tres apartados constituyen propiamente el centro del artículo, ya que ahí comento la filosofía de lo bello y lo sublime de Schiller y luego explico cómo estos conceptos aparecen en el drama en forma de personajes y situaciones.

1. *El Wallenstein como obra poética, histórica y filosófica*

Cuando Schiller planeó y redactó su *Wallenstein* en 1796, ya contaba con una sólida carrera intelectual. Como dramaturgo ya había estrenado *Los bandidos* (1782), *Fiesco* (1783), *Intriga y amor* (1784) y *Don Carlos* (1787). En poesía había escrito dos de sus trabajos más logrados: *Los dioses de Grecia* (1788) y *Los artistas* (1789), unas de las perlas de lo que se considera poesía filosófica o, dicho de modo más poético, *Gedankenlyrik* (lírica de pensamiento). En materia histórica se había consagrado con su *Historia del levantamiento de los Países Bajos del gobierno español* (1788) y la *Historia de la guerra de los Treinta Años* (1791 y 1793). Finalmente, sus indagaciones filosóficas lo habían conducido a cuestionarse sobre temas relativos a su propia actividad poética, tales como el papel del arte en la cultura y la sociedad modernas, la naturaleza de los sentimientos suscitados en la tragedia, la diferencia entre la literatura antigua y moderna o la definición de lo bello y lo sublime. La cosecha de este periodo filosófico la constituyen algunos tratados breves: *Sobre el arte trágico* o *Sobre la razón del deleite en los temas trágicos* (ambos publicados en 1792). O bien, escritos de mayor envergadura e influencia en la estética idealista y romántica: *Sobre lo patético* (1793),

Kallias (correspondencia terminada en 1793 pero que no se publicó en vida de Schiller), *Sobre la gracia y la dignidad* (1793), *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795), *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental* (1795) y *Sobre lo sublime* (1801).²

Ya habían transcurrido diez años desde que Schiller compusiera una obra de teatro, así que *Wallenstein* significaba también la vuelta del dramaturgo, en las postrimerías del siglo XVIII, con una idea trágica madurada en el estudio de otras disciplinas. Pero, aunque durante todo ese periodo su producción fue muy prolífica, parece que nada le había costado tanta energía, frustración y esfuerzo mental como este trabajo. El 18 de noviembre de 1796 escribe a Goethe: “debo tratar un tema muy reacio, al que sólo he de vencer mediante una heroica porfía”; el 1 de diciembre de 1797: “casi me asusta cómo se me agranda el *Wallenstein*, especialmente ahora, porque los yambos, aunque abrevian la expresión, sostienen una holgura poética que a uno lo lleva a amplificar”; y siete días más tarde: “seguiré con el todo lo que pueda, pero el interés patológico de la naturaleza en este trabajo poético es muy desgastante para mí” (Burello y Rohland de Langbehn 2014).

Al seguir la evolución del trabajo, da la impresión de que Schiller intenta condensar en esta pieza el núcleo de todas las inquietudes que antes había tratado por separado. En primer lugar, está la idea fija de un tema histórico. En segundo lugar, la decisión de darle una forma trágica, aunque adaptada para un público moderno, con una sensibilidad y formación del todo diferente al público antiguo. De acuerdo con el espíritu ilustrado de su tiempo, Schiller estaba convencido de que el teatro tenía la misión de educar al público burgués en un conjunto de temas, conceptos y sentimientos propios de la vida política moderna (Schiller 2005, pp. 82–97; Villacañas Berlanga 1993, p. 237). ¿Qué mejor manera de formar al hombre y al ciudadano en y para la libertad que haciéndolo experimentar patéticamente el drama de la historia? Y, en tercer lugar, en esta pieza aparecen plasmadas, en distintos niveles, las ideas estéticas que acababa de confiar a sus tratados filosóficos. *Wallenstein*, como el personaje trágico de la obra, claramente porta los rasgos de lo sublime, mientras que Max y Tekla se relacionan con los de lo bello.³ A

² Pinna 2006 (versión electrónica) sostiene que *Sobre lo sublime* fue compuesto “con toda probabilidad después de 1795”.

³ Una tesis similar puede verse en Villacañas Berlanga 1993, aunque el filósofo español se propone ahí el objetivo mucho más ambicioso de estudiar la relación del drama alemán con los ideales burgueses. Por esta razón, en última instancia no le interesa tanto identificar ciertos personajes y situaciones con categorías estéticas, y por ello nunca formula directamente la tesis tal como yo la planteo. Eso sí, identifica

través de ellos, Schiller explora numerosas facetas de estas categorías, como se verá a lo largo del presente artículo.

Antes de ofrecer al lector una breve noticia sobre lo que fue la guerra de los Treinta Años y el resumen del argumento de *Wallenstein*, me gustaría detenerme en la cuestión del drama histórico. ¿Por qué habría que tomar necesariamente a la historia como materia dramática si el propio Schiller parecía encontrar esa labor ardua y forzada? Si consideramos los antecedentes de *Don Carlos* y *La conjuración de Fiesco*, se entiende cierta disposición a trabajar con la materia histórica. Pero, además, la práctica como historiador y profesor le hizo apreciar con más claridad lo intrincado de los hechos humanos en el tiempo y es muy posible que su lectura de Kant le haya permitido modificar su comprensión teleológica optimista de la historia (Safranski 2011, pp. 267–274). Ahora sabe que el juicio opera según fines y que nuestro conocimiento de la naturaleza está mediado por esa imposición de fines desde nosotros hacia las cosas. Pero cuando el filósofo se aplica a la historia descubre que en este ámbito los hechos no se dejan aprehender de la misma forma. Ahí donde todo parecía preparar un desenlace magistral, la realidad impone la ruina para la grandeza, la belleza y los ideales. La dinámica de los sucesos políticos no se deja reducir a leyes imperecederas, pues está sujeta a la lucha de las voluntades, ambiciones, intrigas y al final todo parece decidirlo el capricho de la fortuna (Schiller 1991, p. 230; Hinnant 2002, pp. 132–133). ¿Qué le queda esperar al hombre ante un panorama tan consternador? La evidencia textual indica que Schiller reconoció esta naturaleza dramática de ciertos sucesos históricos, es decir, de situaciones en las que un héroe se ve envuelto en la trama de la historia, se debate para afirmarse, pero finalmente sucumbe. El *Wallenstein* histórico le permitía transmitir esta tragedia al público burgués.

Por otro lado, al basarse en hechos históricos el teatro aportaba una dosis de realismo a la trama y a los personajes. Si para los griegos las fuentes de la tragedia habían sido los mitos y las leyendas, para el hombre moderno la historia debe cumplir esa función sin perder ni un ápice del sentimiento de lo patético. En opinión de Wilhelm Dilthey, la realización de esta hazaña se debe justamente a Schiller con el *Wallenstein*; éste sería el primer drama histórico porque sólo en él se logra presentar un todo en el que el conocimiento detallado del pasado permite hacer comprensibles, partiendo de situaciones históricas, “el carácter y

a Max como el “alma bella” de la obra (pp. 312 y ss.) y juzga que *Wallenstein* “quizás sea el personaje más trágico de Schiller” (p. 291).

el destino de las figuras de la historia” (Dilthey 1984, p. XVII). En otras palabras, Schiller construye un drama en el que no es necesario apelar a elementos míticos o legendarios para echar a andar el mecanismo de la tragedia, sino que todo cobra sentido por las situaciones y caracteres históricos mismos configurados por el libre proceso de elaboración artística, pues, en efecto, no se trata tampoco de subordinar la verdad poética a la verdad histórica. En *Sobre lo patético*, un texto tardío, Schiller explica lo siguiente:

La poesía no debe seguir su camino a través de la fría región de la memoria, no debe convertir nunca la erudición en su intérprete ni el provecho propio en su abogado. Debe tocar al corazón, porque fluye del corazón, y no debe dirigirse al ciudadano en el hombre, sino al hombre en el ciudadano. (Schiller 1991, p. 93)

La autonomía del juego estético del artista desvela verdades que la realidad no puede exponer por sí misma. Al contrario, el drama histórico tiene ahora la capacidad de hacer patente la presencia de lo trágico en la vida del hombre sin necesidad de recurrir a mecanismos extraordinarios o trascendentes. Schopenhauer aplaudió en el *Wallenstein* precisamente esa cualidad:

Yo prefiero con mucho este último tipo [de recurso para llegar al infortunio en la tragedia] a los otros dos, pues nos muestra el mayor infortunio no como una excepción, no como algo debido a raras circunstancias o a un carácter monstruoso, sino como algo que se desprende fácilmente por sí mismo del hacer y de los caracteres humanos, como algo casi consustancial a ellos y que se cierne sobre nosotros a cada paso [...] este último género nos muestra que esos poderes destructores de la felicidad y de la vida nos acechan a cada instante en nuestro camino, pues el mayor sufrimiento puede verse acarreado por entrelazamientos que pueden afectar también a nuestro destino y por acciones que quizá nosotros fuéramos capaces de cometer sin quejarnos sobre su injusticia; entonces nos estremecemos y nos sentimos en medio del infierno. (Schopenhauer 2003, § 51, pp. 300–301)

Una impresión contraria causó la obra en el joven Hegel, quien después de leerla concluyó su breve pero denso comentario con las siguientes palabras: “No es un final de teodicea ¡Esto no es trágico, sino espantoso! Desgarra el corazón [...] imposible salir aliviado de este espectáculo!” (Hegel 1978, pp. 435–436). A su juicio, Schiller se había rehusado a conceder al público o lector el alivio de la manifestación de una razón optimista en el curso de la historia. Ahora veremos a qué se refería Hegel.

2. *La guerra de los Treinta Años y el argumento de Wallenstein*

Como no podía ser de otra manera, el *Wallenstein* se extendió de manera extraordinaria por más que Schiller trató de economizar sus recursos. Al final, el grueso de la obra podía compararse con el de una noveleta. Por consejo de Goethe, quedó dividida en tres partes:

1. “El campamento de Wallenstein” (*Wallensteins Lager*): un acto de once escenas;
2. “Los Piccolomini” (*Die Piccolomini*): cinco actos de cinco, siete, nueve, siete y tres escenas respectivamente;
3. “La muerte de Wallenstein” (*Wallensteins Tod*): cinco actos de siete, siete, veintitrés, catorce y once escenas respectivamente.

La tragedia propiamente se condensa en la última parte; las dos primeras montan la escena histórico-política y dramática para comprender el asunto. “El campamento de Wallenstein” tiene la función de sensibilizar al espectador o lector con respecto al ambiente de las consecuencias de la guerra, así como de proyectar la sombra de Wallenstein. “Los Piccolomini” nos introduce en las casas consistoriales del duque, en Bohemia, donde se desarrollan las principales líneas argumentales de la caída del héroe. Por último, “La muerte de Wallenstein” desarrolla con velocidad creciente el desenlace fatal.

En líneas generales, el drama se ubica en el decimosexto año de la guerra de los Treinta Años, conflicto bélico del siglo XVII (1618–1648) que enfrentó a las principales potencias europeas por motivos religiosos, entre otros. Muchos de los Estados del Sacro Imperio Romano defendían la fe católica frente a los reformistas (por ejemplo, el reino de Dinamarca, el Imperio sueco y varios ducados “alemanes”). Al enfrentarse a los daneses, el emperador Fernando II de Habsburgo recurrió al talento militar de un duque de Bohemia, Albrecht von Wallenstein, quien proporcionó una ventaja a la corona del Sacro Imperio. Pero en 1630 Fernando lo depuso en la Dieta de Regensburg a raíz de ciertos rumores que corrían en la corte de Austria según los cuales el duque intentaba apoderarse de Alemania. Dos años más tarde, el emperador volvió a solicitar la ayuda de Wallenstein tras las derrotas sufridas por la Liga Católica. Pero, de nuevo, en 1633 volvieron a caer sospechas sobre el duque, cuyo poderío militar crecía a una velocidad inusitada. Esta vez se rumoraba que Wallenstein pretendía pactar con los enemigos suecos y cerrar una paz que beneficiaría a los protestantes. No hay evidencia histórica suficiente que sustente estas sospechas, pero

bastaron para que Fernando buscara deponer por segunda ocasión a su caudillo y confiscara sus bienes y territorios. Se produjo entonces una situación compleja en el ejército, que vacilaba entre serle fiel a su general o al emperador. Wallenstein fue perdiendo poco a poco algunos regimientos hasta que unos enviados del emperador lo asesinaron en sus habitaciones en Pilsen, Bohemia.⁴

Ésa es la historia. Ahora veamos el teatro.

Para efectos del presente trabajo, sólo es necesario saber que la tragedia de Schiller se centra en los últimos días de Wallenstein, quien hace frente al dilema de aliarse con los suecos para convertirse en príncipe o permanecer fiel al Imperio y volver a ser relegado de la corte. Como es de esperarse, alrededor del vacilante duque otros personajes cercanos tejen intrigas y rumores que sigilosamente echan a andar la trama. Octavio Piccolomini, hombre de confianza del duque, actúa en secreto en favor del emperador y se convierte en el principal artífice (aunque indirecto) del asesinato de Wallenstein. En medio del conflicto se encuentra la pareja de enamorados de Max y Tekla, hijos, respectivamente, de Octavio y Wallenstein. Además, Max quiere al duque como si fuera su propio padre y, al mismo tiempo, lo admira como estadista genial pero leal al imperio. Una de las escenas más trágicas se presenta cuando Max conoce tanto las intenciones de su padre como de Wallenstein, y se ve obligado a elegir un bando. Finalmente, Max, sabiendo que no puede salir airoso cualquiera que sea su elección, elige morir con su tropa peleando contra los suecos. No mucho después, Tekla desaparece en pos de la tumba de su amado y Wallenstein, ignorante de su ruina, es asesinado mientras duerme.

No hay teodicea, no hay promesa de un imperio alemán. Sólo el sepulcro que devora lo bello y lo sublime.

3. Filosofía de lo bello y lo sublime

Volvamos a los conceptos. Ya mencioné que el pensamiento filosófico de Schiller había llegado a su madurez al comenzar el *Wallenstein*. Su último texto importante sobre estética, *Sobre lo sublime*, apareció en 1801, dos años después que su obra de teatro, pero, como ya señalé antes, lo más probable es que las ideas contenidas allí surgieran poco antes o durante la escritura de *Wallenstein*. Esta información sugiere con fuerza una relación entre su producción artística y filosófica.

⁴ Al respecto puede consultarse Mortimer 2010.

En la actualidad hay un acuerdo sobre el hecho de que Schiller experimentó una intensa evolución en sus ideas sobre lo bello y lo sublime. Estas dos categorías estéticas son el corazón de las distintas opiniones del poeta alemán acerca del arte (con un énfasis en la tragedia), la política y la moral (Sharpe 1991, pp. 118–169). En el transcurso de la década de 1790 Schiller pasó de una estética deudora del movimiento dieciochesco del *Sturm und Drang* (tormenta y empuje) a una concepción que, desde la meditación sobre el kantismo y la filosofía estética y moral inglesa, abría las puertas al idealismo y preludiaba el romanticismo (Beiser 2005, pp. 1 y 2). Especialmente a través de su obra y la de Goethe, se recupera en forma creativa la situación filosófica de habla alemana, como argumenta Franzini, “a distintos niveles, desde los límites extremos de la sublimidad y del genio hasta la exigencia de la armonía clásica, al mismo tiempo histórica, ética y estética” (Franzini 2000, pp. 223–224).

Lo primero es la belleza. Como se sabe, una preocupación próxima a la obsesión entre los autores alemanes de este periodo fue el de la relación entre el arte y la vida. Goethe noveló su vida en *Poesía y verdad*; Hölderlin fue al extremo y encarnó trágicamente este vínculo (Safranski 2009, pp. 147–154). Uno de los precursores más importantes de esta tendencia fue J.J. Winckelmann, pues desde una perspectiva histórica quiso dar sentido al fenómeno del arte bello en su relación con la vida del griego antiguo. Dice el historiador del arte:

El buen gusto, que se extiende cada vez más a lo largo del mundo, comenzó a formarse por vez primera bajo el cielo griego. Todas las invenciones de pueblos extranjeros confluyeron en Grecia, por así decirlo, tan solo como las primeras semillas, y adoptaron otra naturaleza y otra figura en el país que —se dice— Minerva, frente a los otros, dio a los griegos como morada por el clima moderado de las estaciones que aquí encontró, como el país que habría de producir sabias cabezas. (Winckelmann 2008, p. 77)

De modo análogo, Schiller encuentra en la belleza una de las claves para comprender al sujeto moderno como hombre (*Mensch*) y ciudadano dentro del Estado. Este paso lo desarrolla en las *Cartas sobre la educación estética del hombre*, publicadas por entregas entre septiembre de 1794 y junio de 1795 en *Die Horen*, revista editada por él mismo. En esta obra, como afirma Billings 2014 (p. 88), “la teoría de la educación estética de Schiller es el enlace más importante entre la estética kantiana y la filosofía idealista del arte y es una importante influencia en Schelling, A.W. Schlegel, Hegel y Hölderlin.” Esto es así, en parte porque Schiller funge como mediador entre la tercera *Crítica* kantiana-

na y el romanticismo temprano, pues hace del concepto kantiano de belleza no sólo un mediador entre la sensibilidad y la razón, sino que le proporciona, a través del arte, un papel unificador de la existencia (Billings 2014, p. 88). Además, más que Kant o Hegel, Schiller “formula el problema global de la experiencia estética con una clara visión de su relación con el problema general del desarrollo humano, la crítica social y la relevancia política” (Ross 2017, p. 31).

En las *Cartas* el arte bello (o estético, como también lo llama Schiller) aparece como un recurso palingenésico para resolver los problemas históricos y metafísicos de la humanidad moderna (Gennari 1997, p. 124). Se parte del diagnóstico de que el sujeto moderno ha perdido la unidad y libertad características del pueblo griego. A nivel cultural, individual y político, el hombre moderno es incapaz de competir con los griegos, aunque los aventaje en profundidad de conocimientos debido a la especialización de las ciencias. El individuo moderno vive una vida fragmentada sin una verdadera relación con los demás ni con los objetos que le rodean: “no oyendo más que el sonido monótono de la rueda que hace funcionar, no desarrolla la armonía que lleva dentro de sí, y en lugar de imprimir a su naturaleza el carácter propio de la humanidad, el hombre se convierte en un reflejo de su oficio, de su ciencia” (Schiller 1990, p. 149). Alienado de sí mismo, este hombre ya no sabe cómo experimentar la libertad ni la belleza, pues ambas son distintas caras de una misma moneda.

Esto podría comprobarse en la realidad. El fracaso, para él, de la Revolución francesa consistió en que los hombres no estaban listos en su interior para la libertad a la que se abrieron paso a través de la violencia. Siguiendo en este sentido los pasos de Kant, Schiller desconfía de la eficacia de las revoluciones para fundar un nuevo orden en la senda del progreso. Y, fiel a una línea de pensamiento muy arraigada entre los autores de habla alemana (por ejemplo, Humboldt, Fichte o Herder), confía más en el lento proceso de transformación a través de la educación.

Sin embargo, no se trata ya de una educación a través de reglas morales ni menos aún de una excesivamente racionalista; la belleza, y sólo la belleza, puede volver a unir el sentimiento con el entendimiento. Éste es el proyecto de educación estética: “porque es a través de la belleza como se llega a la libertad” (Schiller 1990, p. 121); es decir, sólo el arte bello es capaz de educar verdaderamente al hombre moderno y otorgarle la oportunidad de reconstruir de manera continua su unidad perdida. Esta solución pretende abarcar de una vez la naturaleza del hombre (la belleza como “condición necesaria de la humanidad”); Schi-

ller 1990, p. 191), pasando por una revisión de aspectos histórico-culturales (la teoría del juego y la evolución de las artes en la cultura) hasta llegar a un horizonte político gracias al cual ahora sí serían posibles una comunidad y un Estado (*Staat*) en armonía.

La realidad completa del hombre se engloba en esta autocrítica de la Ilustración realizada desde una racionalidad que, según afirma Ulrichs 2010 (p. 128), “trabaja en la superación de sus propias parcialidades”. De ahí que para Schiller ahora no sea suficiente con apelar a la razón y la moralidad, sino que sea preciso incluir también el papel decisivo de la sensibilidad en la conformación de la subjetividad y el terreno político. En última instancia, nuestro autor se da cuenta de que no se necesita que el Estado estético medie para la consecución del Estado moral, sino que éste se encuentra ya incluido en aquél, de manera que la nobleza de carácter hace superflua toda constricción moral (Sharpe 1991, p. 154; Acosta 2010, p. 67). Como escribe Simón Marchán,

el arte se revela como un medio o instrumento para la futura realización social de lo bello. Si se concibe lo bello, o como diríamos hoy, lo estético sin más como un ideal político y su realización social como la satisfacción suprema, el arte reclama también un carácter político como anticipación módica de la realización social de lo estético, ya sea en la república estética o en la vida social. (Marchán Fiz 2006, p. 210)

Nuevas ideas de bella humanidad y bella comunidad surgen de estas reflexiones del Schiller maduro. “La creencia más básica de Schiller era que una naturaleza equilibrada en sus deseos, hacía al hombre más sociable” (Villacañas Berlanga 2001, p. 107). Probablemente lo más notable de estas nociones sea que no supongan una reconciliación de carácter ingenuo en la que se expulse de un plumazo todo conflicto y escisión —algo razonable de pensar dado el entusiasmo desbordante de algunos párrafos de las *Cartas*—. Más bien, al contrario, lo humano se concibe en un perpetuo y tenso equilibrio, tanto a nivel individual como en las relaciones con los demás. No se da jamás, “en polémica con Winckelmann, un estado de inmóvil fusión” (Franzini 2000, p. 228).

La crítica más reciente ha sabido ser más justa y generosa con las teorizaciones sobre el concepto de belleza de Schiller. Muchos de los más importantes comentaristas reconocen, por ejemplo, la originalidad de Schiller ante Kant, su principal fuente, así como su gran influencia sobre los pensadores de la *Frühromantik* (Bowie 2003, p. 47; Beiser 2005, p. 140; Ross 2017; Safranski 2011). Aunque es imposible siquiera enumerar las distintas facetas del concepto schilleriano en este apartado, puedo destacar dos asuntos. Primero, que aquí la belleza no se limita,

como en Kant, al punto de vista de la subjetividad, sino que adquiere cierta objetividad al presentarse desde un ángulo más “antropológico” (Beiser 2005, p. 140), histórico y social. Un ejemplo notable de esto es la teoría del juego de Schiller que, basada en la idea de “juego libre” de la imaginación y el entendimiento de Kant (KU, § 9 B28), concretiza la belleza, por decirlo así, como fenómeno en ciertas acciones que contribuyen al despliegue armónico y equilibrado de la doble naturaleza sensible-racional del hombre (“El juego es la *puesta en práctica de la libertad*”; Feijóo 1990, p. LXVI). De ahí la tesis de que “el hombre *sólo debe jugar con la belleza, y debe jugar sólo con la belleza*” (Schiller 1990, p. 241).

Relacionado en forma directa con el anterior, el segundo detalle es que la belleza puede establecer un vínculo más claro con la ética, vínculo que Kant sólo sugirió cautelosamente, por ejemplo, en el § 59 de la *Crítica del juicio*, según el cual la belleza es “símbolo de la moralidad”. Schiller da un paso más y trata de justificar que la experiencia estética de la belleza convierte al hombre en un ser moral sin necesidad de apelar a la ley moral. Esto se fundamenta en su distinción entre la libertad de la razón y la “libertad estética” (Schiller 1990, p. 305). La primera es la libertad kantiana como autonomía moral; la segunda involucra a la naturaleza humana completa al incluir también a la sensibilidad. Sin decirlo de manera abierta, Schiller critica a Kant y pretende completarlo al introducir la belleza como la base de la libertad (Beiser 2005, p. 153). De esta suerte, la belleza trasciende la posición kantiana cuidadosamente delimitada a la subjetividad y a la contemplación de la naturaleza y las bellas artes, a una en la que funge además como concepto clave para la unidad y el equilibrio de la persona y la cultura.

Pero en todo esto todavía no figura lo sublime. La evolución del pensamiento schilleriano en torno a esta categoría es sumamente compleja. Como lo muestra el excelente trabajo de Acosta 2008, el problema de lo sublime en Schiller se liga con el de la tragedia, y este último además se aborda desde distintos puntos de vista: los problemas morales y políticos, los géneros literarios, el sentimiento de lo patético o los temas y personajes representados.

Sobre este asunto contamos primero con un par de textos tempranos muy próximos a Kant, a saber, *Sobre el arte trágico* y *Sobre el fundamento del deleite ante los objetos trágicos*, ambos de 1792. En ellos lo sublime se tematiza todavía desde las ideas kantianas en la *Crítica del juicio*. Recordemos que en la “Analítica de lo sublime” esta categoría estética no aparece como una propiedad de los objetos ni se limita al ámbito de la sensibilidad; en contraste con otros comentaristas ingleses y alemanes del siglo XVIII, Kant comprende lo sublime no como una re-

acción emocional ante determinados objetos, sino como una “respuesta de los límites de nuestra imaginación y el poder de nuestra razón teórica y práctica” (Guyer 2012, p. 102). El remate de la argumentación kantiana —que llega con lo sublime dinámico— consiste en que, ante la inconmensurabilidad de la naturaleza, se revela en nosotros nuestra superioridad frente a esa misma naturaleza externa (y también nuestra propia naturaleza interna) en virtud de nuestra independencia y autonomía como seres racionales capaces de regirse por la ley moral que nos imponemos a nosotros mismos (KU, § 28 B104–109). La experiencia de lo sublime acaece por la colisión del poder (*Macht*) de la naturaleza con nuestra fuerza (*Kraft*) para resistir. Cuanto más intensa es esta experiencia, tanto más notable es la distancia entre la naturaleza (la temible de fuera, pero también la que teme en nuestro ánimo, es decir, nuestros instintos e inclinaciones para huir y preservarnos) y nuestra voluntad para no dejarnos dominar. No es sorprendente que se haya encontrado aquí un concepto de moralidad definido como “subjetividad heroica” (Doran 2015, p. 248).

Es precisamente esta cualidad heroica de la filosofía kantiana de lo sublime la que inspira a Schiller y le ofrece las herramientas para teorizar sobre el arte trágico ya desde los dos primeros ensayos mencionados.⁵ En éstos el placer que se obtiene al contemplar una tragedia está mediado por el juicio moral y el sentimiento optimista de superioridad moral ante la naturaleza. Hay una fe desmedida en el triunfo de la libertad inspirado por la visión de un héroe que sufre sin traicionar los mandatos de la razón práctica. “La experiencia del poder vencedor de la ley ética, que tenemos ante este espectáculo, es un bien tan alto y esencial, que incluso deberíamos intentar reconciliarnos con el mal al que se la debemos” (Schiller 2008b, p. 173).

Sin embargo, en esta época Schiller ya ha descubierto algo esencial, a saber, que la tragedia es un arte que sólo alcanza su perfección en la modernidad, pues el hombre moderno padece la escisión de su doble naturaleza y antes que someterse al destino, como el griego, le hace frente. “Si nosotros los modernosuviésemos efectivamente que renunciar a restablecer el arte griego, para no decir superarlo, sólo la tragedia debería exceptuarse. Sólo a ella quizá le resarce nuestra cultura científica el robo que le cometió al arte en general” (Schiller 2008a, p. 195). La tragedia, sus personajes y situaciones, así como el sentimiento de lo sublime que se produce en el espectador, son elementos propios de la modernidad. Como de manera acertada escribe Acosta:

⁵ Sin embargo, hay que decir que este gesto de pensar el arte como sublime es propio de Schiller, pues Kant lo limita a la naturaleza (Hofmann 2003, p. 126).

Sólo un moderno encuentra insatisfactorio “abandonarse” al destino; sólo un moderno entiende la necesidad del conflicto, de la lucha, como condición para su libertad. *Sólo un moderno es esencialmente trágico*. Ésta es la imagen que lo sublime kantiano hace posible para Schiller, y que ahora él ha trasladado incluso al espacio de la representación escénica. (Acosta 2008, p. 160)

Esta idea alcanza su plenitud en los trabajos de madurez. En *Sobre lo patético* (1793) ya hay un desplazamiento del fuerte énfasis que antes tenía el juicio moral y cobra más importancia la “fuerza” de las acciones que el poeta utiliza que la “dirección” de la misma. “Un vicioso comienza a interesarnos desde el momento en que tiene que arriesgar la felicidad y la vida para llevar a cabo su mala voluntad” (Schiller 1991, pp. 92 y 95), afirma un escritor más artista que moralista. La eficacia estética de la tragedia está más allá del bien y del mal. Tal representación escénica (*Darstellung*) del desgarramiento de la sensibilidad en favor de la razón produce un “ensanchamiento” del espíritu “tanto más al encontrar límites hacia afuera” (Schiller 1985, p. 128).

No obstante, es en *Sobre lo sublime*⁶ donde se formulan las ideas más contundentes. Una vez que se acepta la tesis de que es especialmente en el arte trágico, y no en la naturaleza, donde tiene lugar la experiencia de lo sublime (como lo patético) más significativa para la vida humana, el siguiente paso es el enfrentamiento directo entre el hombre y el mundo. Ya no se trata de la oposición entre la razón y la sensibilidad de los primeros textos (Pinna 2006), sino del hombre como ser sensible y racional frente a la violencia y caos de la realidad que se le presenta, pues la miríada de fenómenos que acuden al entendimiento del hombre configura un mundo “donde más parece regir el azar absurdo que un plan sabio, y donde mérito y fortuna están en contradicción en la mayoría, con mucho, de los casos” (Schiller 1991, p. 230). En virtud del contraste con este panorama, el hombre descubre dentro de sí a idea de libertad, que es la prueba de su independencia respecto de la aparente falta de coherencia de los fenómenos del mundo.

Por lo anterior, la “historia universal” aparece como un objeto sublime, pues ahí resalta “el conflicto de las fuerzas naturales entre sí y con la libertad del hombre” (Schiller 1991, p. 231). Esta aseveración es

⁶*Über das Erhabene*. No se confunda con *Vom Erhabenen: zur weitem Ausführung einiger Kantischen Ideen*, un texto anterior publicado en la revista de Schiller *Neue Thalia*. Luego, en 1801, en *Kleinere prosaische Schriften* —donde también aparecen las *Cartas*— divide *Vom Erhabenen* en dos ensayos distintos: *Über das Erhabene* y *Über das Pathetische* (Billings 2014, p. 81).

significativa cuando recordamos que Schiller escribió justamente una tragedia tomando como motivo un momento de la guerra de los Treinta Años. Y es que el trabajo del arte trágico es coadyuvar a que surja en el hombre la conciencia de su propia libertad al representar una desgracia artificial basada, por así decirlo, en hechos reales.

En última instancia, este texto sobre lo sublime revela una nueva actitud ante la ruina inevitable. Frente a lo temible no cabe otra respuesta que la aceptación voluntaria; ésa es la aplicación más madura y plena de la libertad. No se trata de sumisión ni sometimiento, sino de un ejercicio de aceptación de lo inevitable, con lo cual la violencia queda reducida a cero: “anular conforme al concepto una violencia no quiere decir otra cosa que someterse voluntariamente a la misma” (Schiller 1991, p. 220). Por eso, Villacañas encuentra en la teoría de la tragedia de Schiller una “disposición idealista hacia la libertad” que desplaza del centro a la moralidad. “En la estética, la noción de libertad es ahora mucho más central que la ley moral, y lo es porque es la única forma verdadera de lucha ideal contra la muerte” (Villacañas Berlanga 2010, pp. 143 y 144).

¿Entra esto en contradicción con la educación estética, en la cual la belleza es el corazón del proyecto? Cualquier lector de las *Cartas* y los textos sobre lo sublime podrá darse cuenta de que existe claramente una tensión entre ambos conceptos, e incluso podrá percibir un cambio de tono en la retórica de Schiller. Sharpe 1991 (p. 168) comenta que el optimismo progresista que domina en las *Cartas* se transforma en una disposición para la lucha perpetua entre el hombre y el mundo en *Sobre lo sublime*. Así, aunque nos encontremos con frases como “Sólo cuando lo sublime se desposa con lo bello y nuestra receptividad hacia ambos ha sido formada en igual medida, somos ciudadanos consumados de la naturaleza, sin por ello ser sus esclavos y sin perder por ligereza nuestra ciudadanía en el mundo inteligible” (Schiller 1991, p. 236), incluso así, parece haber un énfasis en la disposición sublime del ánimo más que en la reconciliación armónica de la belleza. En cambio, Acosta 2008 (p. 277), siguiendo a Wolfgang Düsing, apuesta por una lectura más conciliadora de ambas categorías. Ella piensa que la experiencia de lo sublime conduce, de hecho, a una situación de “mutuo reconocimiento [y] mutua necesidad” de las dos fuerzas constitutivas del hombre. Lo mismo que la belleza, pero por distinta vía, lo sublime llega a la experiencia de la libertad (estética): “así también es probable que cuando habla de belleza en las *Cartas* esté hablando de ‘belleza sublime’ anunciada en el concepto de ‘alma bella’” (Acosta 2008, p. 286). Como se verá más adelante, creo que esta afirmación tiene sentido cuando la

leemos a la luz de una obra como *Wallenstein*, donde es precisamente en el alma bella (Max Piccolomini) donde se llega a fundir lo bello con lo sublime al momento de realizar su último acto heroico. En este sentido, habría en Schiller unas relaciones filosóficamente más ricas entre lo bello y lo sublime que las que aparecen a primera vista. Por un lado, estaría una belleza armónica imposible para el hombre moderno (que fungiría como idilio) y, por el otro, una belleza sublime (propias del hombre moderno; Pugh 2005, p. 52) que, dependiendo de la situación, a veces resaltaría la reconciliación y a veces la lucha y resistencia.⁷

Ahora pasemos al teatro, donde tal vez alcancemos un poco de mayor claridad que la que hemos obtenido hasta ahora de los conceptos.

4. *Wallenstein: la sublimidad del héroe trágico*

En primer lugar, hay que hacer notar la opacidad de la contextura moral del “héroe”. Schiller tiene la osadía de presentarnos no al joven Wallenstein, brillante y victorioso, sino al viejo, inseguro de sí mismo, herido por las traiciones, incapaz de dar un paso sin consultar a los astros, reflexivamente enfermizo. Ha dejado de ser un hombre de acción para convertirse en un visionario, impulsado por la osadía intelectual y atezado por el miedo a culminar. Esto da pie para el despliegue de un drama de carácter igualmente enfermizo.⁸

Sin embargo, no está vencido aún. El protagonista de Schiller tiene los signos de la derrota y la enfermedad, pero sigue siendo un personaje de genio a través del cual se pueden diagnosticar las derrotas y enfermedades de la época. La grandeza de Wallenstein es tal que ya es una leyenda viviente. De principio a fin sus subordinados se muestran admirados y temerosos por su presencia y sus victorias a tal grado que le atribuyen una relación con el demonio: “¿De qué nos servirán las armas contra él, si le protege un hechizo y es invulnerable? [...] Ni el acero, ni las balas pueden nada contra él. Está hechizado y protegido por arte diabólico. Repito que es invulnerable” (WT, p. 147/V, 2).⁹

⁷También Petrus 1993 (p. 94) llama la atención sobre una posible lectura de las relaciones entre lo bello y lo sublime como “acción recíproca *dialéctica*”, fundamentada en algunas anotaciones de Schiller en las *Cartas*. De este modo, se podría romper con una interpretación rígida que obligaría a elegir taxativamente entre una u otra categoría.

⁸A decir de Villacañas Berlanga 1993 (p. 146), la tragedia schilleriana muestra a la libertad en sus casos más enfermizos y polarizados.

⁹Para citar el *Wallenstein* proporcionaré primero la abreviatura de una de las tres partes en que se divide la obra: WL (*Wallensteins Lager*/“El campamento de

No obstante, hay que decir que a lo largo de la obra tiene lugar una corrosión de esta forma tradicional de sublimidad. Al final, el ejército abuchea a Wallenstein y los soldados encargados de asesinarlo llevan a cabo su tarea sin escrúpulos. El ánimo voluble de las personas, el afán de una mezquina venganza y una buena recompensa son capaces de disolver el temor y el respeto que se siente por lo grande.

En contraste con el temor que provoca entre el vulgo (poco preparado para la contemplación estética), Max, el alma bella, ve en Wallenstein al genio político que inspira amor y respeto. Sólo la belleza puede reconocer la altura de lo sublime, pues, recordemos, la belleza y la sublimidad son caras de la misma moneda:

No ha nacido él para plegarse dócilmente a la ajena voluntad; esto sería contrario a su naturaleza. No puede. Dotado de un alma de soberano, ocupa el lugar de un soberano, y no es poca suerte para nosotros que sea así. Puesto que son pocos los que saben gobernarse y usar sabiamente de su inteligencia, gran dicha es para todos nosotros, repito, haber dado con un hombre capaz de ser la piedra angular, el apoyo de muchos miles y como sólida columna a la cual se atan los demás con gusto y confianza. Éste es Wallenstein. Si otro existe que parezca mejor a la corte, el ejército sólo quiere a él. (DP, p. 35/I, 4)

Sin embargo, pronto se ve que este soberano está incapacitado para actuar porque se encuentra atrapado en un drama interno. En su obsesión de que todo suceda según el libre designio de su propia voluntad, es en buena medida responsable de su caída. Supone mal que la unidad de la mente puede dirigir la historia a voluntad (Martinson 1996, p. 133). ¿Acaso un genio como él tiene que rebajarse a reaccionar a las acciones de los otros en vez de determinarlas con libertad de artista? El protagonista confiesa: “no estoy acostumbrado a dejarme dominar y conducir ciegamente por el acaso” (WT, p. 86/I, 3).

Por eso Wallenstein no sabe aprovechar la ocasión, un tema que se repite a lo largo de la obra.¹⁰ “¡Oh! Aprovecha la ocasión favorable antes no se te escape. Se ofrece tan rara vez en la vida la hora decisi-

Wallenstein”), DP (*Die Piccolomini* / “Los Piccolomini”) y WT (*Wallensteins Tod* / “La muerte de Wallenstein”). Luego indicaré la página de la traducción al español y adelante, separados por una diagonal, añadiré en romanos el acto y en arábigos la escena. Para este artículo utilicé la traducción de José Ixart, aunque la he comparado con el original alemán y en una ocasión, que indico oportunamente, he traducido una cita.

¹⁰En la producción lírica de Schiller pueden leerse poemas como *Die Gunst des Augenblicks* (*El favor del momento*) y *Sehensucht* (*Nostalgia*); (véase Schiller 2009).

va...”, le ruega Illo, uno de sus partidarios. En vez de elegir, se acoge a la astrología, en la que espera encontrar los vaticinios que se le sustraen en la lectura de los hechos de la realidad política. Consulta los astros continuamente, esperando la manifestación de una buena señal que le indique el momento oportuno para actuar. Pero mientras aguarda a que el cielo le conceda la anhelada organización de los planetas, sus enemigos aprovechan esta falta de acción para sellar su destino.

El motivo astrológico cobra un significado ambivalente en la obra. Para Wallenstein representa su asociación personal con un designio más elevado, misterioso y puro que la historia y la política. Pero el espectador ya adivina que esta superstición celeste proyecta la desconexión que hay entre las ideas y los actos, la razón y la sensibilidad. Al no haber un elemento regulativo que medie entre ambos regímenes, éstos se dislocan, para mala fortuna del protagonista. Finalmente, cuando Wallenstein cree leer en los astros la profecía de su victoria, se trata en realidad del cumplimiento de la fatalidad. Con esto, Schiller recupera el motivo antiguo de la malinterpretación de los oráculos.

Volviendo al asunto de la libertad se puede comprobar que Schiller ha puesto sobre las tablas ideas que también aparecen en sus textos filosóficos. Así como en *Sobre lo sublime* lo que importa es la fuerza de la voluntad sin importar la dirección moral de la misma, también en la obra de teatro Wallenstein siente dentro de sí el poder de una libertad que es posibilidad pura. Esto lo revela en el clásico soliloquio del primer acto de la tercera parte, del que transcribo una parte:

¿Es cierto? ¿Me será imposible obrar con entera libertad, y retroceder en mi empresa, si tal fuera mi deseo? ¿He de realizarla puesto que la he concebido? [...] ¡Ah! ¡Adónde me veo llevado súbitamente! Cerróse a mis espaldas toda salida; mis propias obras alzaron en torno un muro que me aprisiona y me impide retroceder [...] Pero ¡ah!, ¡que el aspecto de la necesidad es severo, y no sin terror introduce el hombre la mano en la urna misteriosa del destino! Encerradas en mi alma, era todavía señor de mis acciones; una vez escapadas del asilo donde se engendraron, lanzadas de allí a la corriente de la vida, son juguete de las maléficas divinidades que nada puede ablandar [...] ¡No fue todavía profanada!... Todavía no... ¡El crimen no pasó aún el dintel!... ¡Cuán breve el límite que separa los dos caminos de la vida! (WT, pp. 86–87/I, 4)

En este soliloquio el protagonista vive interiormente el drama del destino y la libertad. Ejerce el poder para dar forma a la realidad; conforme progresa, aparecen nuevas posibilidades, una puerta lleva a una estancia con más puertas que conducen a distintos tipos de acción con-

creta. Wallenstein se encuentra en una de estas estancias, de suerte que siente la libertad como ensanchamiento del espíritu, como holgura de posibilidades, como tener capacidad de realización. En esto se diferencia de la libertad kantiana, que más bien constriñe el ánimo a la ley moral. La libertad que encarna nuestro protagonista está más allá del bien y del mal; no se atiene a consideraciones morales. Su valor reside en la mera contemplación de poder hacer, sin importar los juicios morales.

Se puede leer esta experiencia de la libertad por el tamiz de la poesía sentimental teorizada por Schiller:

De la lectura del poeta ingenuo pasa uno fácil y gustosamente a la efectiva realidad; el sentimental siempre nos predispone, por unos instantes, contra la vida real. Esto proviene de que la infinitud de la idea dilata nuestro espíritu, por así decir, más allá de su diámetro natural, de suerte que nada de lo que existe puede ya llenarlo. Preferimos sumergirnos contemplativamente en nosotros mismos, donde para el anhelo excitado encontramos alimento en el mundo de las ideas, en lugar de tender hacia objetos sensibles proyectándonos fuera de nosotros. La poesía sentimental es fuente de recogimiento y silencio, y a ello nos invita [...]. (Schiller 1985, pp. 128–129)

Lo sentimental es aquí lo característico de los hombres modernos, para quienes la relación con el mundo y consigo mismos se ha vuelto más problemática. Ellos viven más hacia dentro que hacia afuera y se ha agudizado la autoconciencia de sus propios pensamientos y sentimientos. Lo que para un antiguo (o ingenuo, como les llama a estos caracteres) es natural y sencillo, se vuelve un motivo de cavilaciones para el sentimental.

En Wallenstein esta característica moderna llega a niveles enfermizos que lo hacen incompetente para integrarse al mundo. En efecto, sólo los modernos pueden llegar a experimentar la libertad pura desatada de la sensibilidad y con ello pertrecharse anímicamente contra los terribles sucesos inevitables. De hecho, ése es el efecto que la tragedia se propone conseguir en el espectador, según Schiller. Pero el duque es un ejemplo de cómo esta disposición, cuando no se toma con la distancia estética correspondiente, sino que se entremezcla con la realidad, incapacita al individuo en vez de fortalecerlo.

Este problema ya lo había tematizado Schiller en sus *Cartas*, por ejemplo, en la número XI, donde hace una lectura de los *Fundamentos de la doctrina de la ciencia* de Fichte. Ahí establece el tipo de relación que debe darse entre las dos naturalezas humanas, la que exige permanencia y la que exige cambio, o bien, los principios de libertad y tiempo. Para existir como seres humanos completos, es necesario conectar am-

bas partes: “Así pues, para no ser mero mundo, el hombre ha de darle forma a la materia; para no ser mera forma, tiene que dar realidad a la disposición que lleva en sí [...] debe exteriorizar todo lo interno y dar forma a todo lo externo” (Schiller 1990, p. 199). El error de Wallenstein está en haber permitido un predominio excesivo de la razón y, con ello, haberse anulado a sí mismo como “fuerza autónoma y sujeto” (Schiller 1990, p. 219). En otras palabras, el personaje vive en un mundo ideal donde cree tener todo controlado con sólo quererlo, pero la disonancia entre el amplio mundo ideal y la “estrechez” del real lo llevan a un estado de angustia. Ése es el error trágico o *hamartia*.

En cambio, el factor del destino en la tragedia lo cumplen no ya los dioses ni una fuerza misteriosa que urde la fatalidad, sino la historia y la política. Ese conjunto de sucesos fortuitos que conforman el devenir humano y que parecen no poder organizarse según un principio teleológico, desempeñan aquí el papel del destino insondable que se tiende sobre el duque. Para el espectador, el resultado ya es conocido a través del relato histórico, pero es sólo por medio de su dramatización que se hace sensible como situación trágica. El teatro representa el relato histórico de manera estética para que pueda experimentarse en el presente algo ya acaecido en la forma de un enfrentamiento entre el hombre y el mundo. Es como si el poeta dijera: “también en la vida real algunos ejemplares del género humano se han enfrentado a lo temible de la historia, tal como los antiguos creían enfrentarse al hado”. Y esto temible viene de la mano de los hombres, cuyos actos, voluntarios o involuntarios, planeados o accidentales, autónomos o heterónomos, tejen una red fatal sobre una gran personalidad. Por este motivo es que la palabra destino (*Schicksal*) podría ser insuficiente para abarcar este factor poético y sea necesario recurrir a otros conceptos, según lo que se quiera acentuar; por ejemplo, el error, la necesidad, el caos, la fatalidad o el sino.

Como ha comentado Villacañas Berlanga 1993 (p. 320), el mundo de Wallenstein constata la decadencia de las virtudes heroicas que ceden el paso a la ética del funcionario, obediente a las órdenes que vienen de arriba: “Nosotros los subalternos no tenemos voluntad [...] Somos simples esbirros de la ley, la cruel; obediencia se llama la virtud a la que ha de pretender el inferior” (WT, IV, 2).¹¹ Esta ética de la obediencia constituye el tejido que puede interpretarse como el destino. Schiller

¹¹ En esta ocasión la traducción es mía. He consultado la versión alemana en línea del *Friedrich Schiller Archiv* <<https://www.friedrich-schiller-archiv.de/wallenstein-text/wallensteins-tod/4-aufzug-wallensteins-tod/4-aufzug-2-auftritt-4/>>.

plantea así una atmósfera pesimista respecto del ejercicio de una moralidad autónoma (Borchmeyer 2005, pp. 209–210).

Por otra parte, la muerte de Wallenstein es opaca y sin gloria. Nunca estuvo en control del curso de los acontecimientos y muere ignorante del mecanismo que lo mata. Un oscuro asesinato mientras duerme no es una muerte precisamente sublime. Con este final, Schiller ha recusado el momento culminante de un acto heroico (trasladándolo a Max) y, con ello, la identificación final de Wallenstein con lo sublime —aunque la conducta en sus últimos momentos le confiere dignidad—. El duque aparece más bien como el fantasma de su propia posibilidad de convertirse en un héroe. Es comprensible que para el joven Hegel esto no fuera trágico, sino simplemente espantoso.

5. *Max y Tekla: la huida de la belleza*

En medio del ambiente político, con su juego de intrigas y traiciones, Max y Tekla aparecen como un contrapunto que hace que la trama sea más variada y contrastada. En esta pareja vemos representada la juventud, lo lúdico, la inocencia, la amistad, el amor, la aspiración de una reconciliación idealizada. En suma, encarna muchas de las características atribuidas por Schiller a la belleza y al idilio, con lo cual se erige como el componente que hace contrapeso a la sublimidad de Wallenstein y, en general, a la seriedad que pesa sobre la obra.

En Max y Tekla se representa la imposibilidad de plantear una reconciliación idílica entre el ideal y la realidad o, dicho de otro modo, entre la moral y la política (Villacañas Berlanga 1993, pp. 312–321). Fruto del amor que se tienen, producen imágenes ideales de paz y belleza, mismas que no pueden sino destruirse inexorablemente al entrar en contacto con la realidad que todo lo subsume bajo la lógica del poder.

Ya he mencionado cómo Wallenstein aparece a ojos de Max como un estadista sabio y bondadoso que guiará al Imperio a la paz. A partir de esto, fantasea con el fin de la guerra:

¡Qué feliz, qué hermoso el día en que el soldado vuelve a la vida, a la humanidad, y con banderas desplegadas al son de una marcha de júbilo, torna el ejército a su patria, cantando himnos a la paz! Ciñen los yelmos verdes ramos, último hurto hecho a los campos; se abren por sí mismas las puertas de las ciudades, sin necesidad de derribarlas a cañonazos; los muros se coronan de gente vitoreando; las campanas a vuelo, festejan el fin de los sangrientos combates; la multitud, alegre, feliz, se derrama fuera de la ciudad y retarda el paso del ejército con sus muestras de entusiasmo y de cariño... El anciano, gozoso de alcanzar semejante espectáculo, estre-

cha la mano de su hijo que entra de nuevo en el doméstico hogar. Como extranjero vuelve a sus dominios por tanto tiempo abandonados; el tierno arbolillo que doblaba con la mano, le cubre ahora con su ramaje; la niña, que dejó en brazos de la nodriza, acude a saludarle ruborosa... ¡Ah! ¡Feliz aquel para quien se abre sus brazos con ternura! (DP, pp. 35–36/I, 4)

Pero Octavio, su padre, nos aclara que el sueño exaltado de Max no procede de la experiencia, pues éste sólo ha conocido el campo de batalla, en el cual ha estado durante quince años. El lector/espectador se entera así que las esperanzas de Max no tienen fundamento en la realidad, sino que proceden de una imaginación que, inflamada de amor, traduce en imágenes de bella comunidad el equilibrio de su propia alma bella. En efecto, Schiller caracteriza el alma bella como aquella en la cual “el sentido moral ha llegado a asegurarse a tal punto de todos los sentimientos del hombre, que puede abandonar sin temor la dirección de la voluntad al afecto y no corre nunca peligro de estar en contradicción con sus decisiones” (Schiller 1985, p. 45). Deber y sentimientos discurren por la misma vía en este ánimo que quisiera ver realizada la armonía en su entorno.

En otra escena, Max y Tekla incursionan, como Wallenstein, en la astrología. Pero los astros significan para ellos algo muy distinto, pues no pretenden la revelación de la verdad, porque ya la poseen, ni consideran la astrología una ciencia arcana y mágica. Para la pareja todo esto se transfigura en arte para ser contemplado; han desmitologizado la astrología para convertirla en símbolo estético (Borchmeyer 2005, p. 205). En sintonía con la estética kantiana, no pretenden obtener nada de los astros, sino que los contemplan con desinterés y suficiente distancia estética; dejándolos ser, les atribuyen la función de bellos heraldos celestes de su amor. Si Wallenstein escruta los cielos para compensar el sentimiento de que la naturaleza le ha retirado su favor,¹² Max y Tekla recuperan esa naturaleza en forma de belleza y reconcilian así la idea con la naturaleza.¹³ Por eso Tekla puede sentirse libre de exclamar: “Si en esto consiste la astrología, me convierto de buen gra-

¹²Su esposa dice de él: “mas desde el día desdichado de Ratisbona, en que fue depuesto, se volvió desconfiado, suspicaz, misántropo, sombrío, y, siempre inquieto, perdida la fe en su antigua fortuna, se arrojó a oscuros manejos, funestos a sus autores” (WT, p. 109/III, 3).

¹³Véase Assunto 1990 (p. 106). Esta autora es sólo una de varios especialistas que caracterizan al neoclasicismo como un intento por situar la belleza en la historia, que no sería otra cosa que la recuperación de la naturaleza como idea o, como prefiere el autor, “naturaleza que se convierte en idea, idea que se convierte en naturaleza”.

do a tan risueña religión [*heiteren Glauben*]. ¡Qué grato es pensar que en la altura, allá en la esfera infinita, las fúlgidas estrellas tejieron las guirnaldas de nuestro amor en el mismo punto en que nacimos!” (DP, p. 57/III, 4).

Por cierto, la referencia a la religión o, más precisamente, a la fe o creencia (*Glaube*), no es casual. Schiller también subsume el ámbito religioso bajo la estética de lo bello. Por un lado, Max relata su experiencia en una iglesia, donde ante una imagen de la Virgen llega a la comprensión simultánea del amor y la devoción; por el otro, Tekla ha vivido recluida en un convento durante la guerra. Más aún, no parece gratuita la elección del nombre de Tekla, que hace pensar en Santa Tecla o Tecla de Iconio, mártir y ejemplo de castidad del cristianismo primitivo. Además, la hija del duque goza de facultades artísticas (toca el laúd y canta) que la acercan todavía más al plano superior del arte como esfera de lo divino estetizado.

Tal fe en la belleza arrebató a Max del tiempo y la realidad, a la que ya le resulta difícil asimilarse: “Ni caía la arena en el reloj, ni sonaban las campanas. Parecía que el tiempo había detenido para nosotros, como para los bienaventurados, su eterna carrera... ¡Ah, verse forzado a contar las horas, es ya caer del cielo; la campana no suena nunca para los dichosos!” (DP, p. 55/III, 3). Este sereno estatismo contrasta magistralmente con lo decisivo del tiempo y el movimiento de la trama principal de la obra: el tiempo apremia, se busca el momento adecuado para actuar y después ya es demasiado tarde porque se ejecutó una acción irrevocable demasiado pronto. En cambio, en el pecho del poeta gobierna una inaccesible calma que proviene de otro ámbito: “recibe la forma de un tiempo más noble, e incluso más allá del tiempo, de la absoluta e inmutable unidad de su ser” (Schiller 1990, p. 175).

Con todo, hay que insistir en que no deja de ser irónico que el amor y la paz los exprese un soldado que no conoce otra cosa que el campo de batalla y la núbil que ha pasado su vida en un convento. Sus ideales apenas si han rozado la realidad, lo cual, sin embargo, no los convierte en unos crédulos completos.

Tekla muestra de manera especial una mayor sabiduría a la hora de desempeñarse en el ámbito de la corte. Se guarda con prudencia de compartir sus verdaderos pensamientos con su astuta tía, la condesa Terzky, quien cultiva con lucidez la mayestática ambición de Wallenstein. Tekla incluso funge como la voz de origen supramundano que orienta y precave a Max contra las astucias de los miembros de la corte, incluido su propio padre, el duque. Max, el alma bella, el hombre de espíritu francamente *ingenuo* o *naïf* (en el sentido schilleriano de la pa-

labra),¹⁴ ve en Tekla a la belleza misma. De ella proviene toda lucidez y verdad, pues es consciente de la distancia que media entre lo real y la apariencia, cosa que muchas veces escapa a Max. “¿Dónde hallarías la verdad, si no la oyeras de mis labios?” (DP, p. 58/III, 5), le dice Tekla.

Sin embargo, al avanzar en el desarrollo de la trama el idilio deviene transitoriamente elegía y culmina en tragedia. El ideal no puede alcanzarse porque forzosamente choca con ese mundo en el que, en palabras de Max, “reina la traición y la hipocresía, el asesinato, el veneno, el perjurio y la falsedad” (WT, p. 105/II, 7). Al revelársele los planes tanto de su padre como de Wallenstein, Max finalmente experimenta en su interior el desgarramiento en su naturaleza ingenua. Se ve forzado a tomar una decisión: ser leal al emperador y respetar los planes de su padre o abrazar la rebelión de Wallenstein y, así, también casarse con Tekla —o al menos eso cree, ya que Wallenstein no tiene ninguna intención de casar a su hija con Max—.

Max se ve envuelto en un auténtico dilema trágico. No obstante, su decisión final de pelear contra los suecos y dejar a Wallenstein y a Tekla no responde a un acto de obediencia ciega al emperador y a su padre. Que no crea en la causa del duque no significa que abrace la del emperador. Es consciente de que el idilio no podrá realizarse por ninguno de los bandos, pues la estrechez del mundo oprime lo bello y el amor. Por eso elige la muerte. Una muerte heroica, sin embargo, a través de la cual preserva su dignidad y la pureza de su amor por Tekla, pues, en palabras de ésta, “permaneciendo fiel a ti mismo, sigues siéndome fiel a mí. Si la suerte nos separa, nosotros seguimos unidos” (WT, p. 126/III, 21). Y, en efecto, tras enterarse de la muerte de su amado, Tekla escapa de noche del palacio para dirigirse a la iglesia donde están depositados sus restos.

Con esta doble muerte de los amantes Schiller traza el único y último ejemplo de acto heroico de la obra. Más aún, Max y Tekla se atreven a hacer lo que Wallenstein nunca realiza plenamente, que es tomar una decisión y asumirla con responsabilidad. La belleza, confrontada con un destino fatal, se convierte en sublimidad para soportar con valor el sufrimiento y mantener viva la facultad racional a expensas de la sensibilidad.

¹⁴De este tipo de caracteres se dice en Schiller 1985 (p. 76) que “obran y piensan a menudo ingenuamente en medio de las artificiosas circunstancias del gran mundo; olvidan, a causa de la belleza de su propia humanidad, que tienen que habérselas con un mundo corrompido, y se conducen aun en las cortes de los reyes con una ingenuidad e inocencia que sólo caben en un mundo idílico.”

Con todo, este sublime cuadro heroico no es el centro de la obra. Su función es más bien la de constatar que a partir de ahora ya no es posible la belleza ni, en consecuencia, lo sublime en este sentido pleno. Cuando la belleza, el amor y la heroicidad se hunden en esta obra parecen hacerlo para no volver jamás. Se constata, entonces, que, perdido el idilio, vivimos en una época elegíaca (Villacañas Berlanga 2001, p. 105).

Conclusiones

Con *Wallenstein* Schiller plantea al arte y a la filosofía de su época un desafío de serias consecuencias para la fe popular en el curso racional de la historia, sus actores y sus valores, tanto estéticos como morales y políticos. El mal en la historia no es un accidente, pero tampoco un fruto de caracteres especialmente perversos. Es el actuar mismo de personajes mediocres o astutos el que da cuerpo a un poder tradicional que desmedra lentamente toda grandeza y nobleza en el mundo. Wallenstein, el genio, se incapacita a sí mismo para funcionar en política, con lo que termina perdiendo a la larga su influjo carismático sobre el ejército y muere sordamente, sin gloria. Del otro lado se encuentra el drama de Max y Tekla, que sólo pueden ver realizados el amor y la belleza en la muerte. Lo bello y lo sublime son consumidos por un nuevo orden de cosas sin poesía, más vulgar.

Algo de esto ya preveía Schiller uno o dos años antes en el final de las *Cartas*, donde relega la existencia del Estado estético a “la pura Iglesia y la pura República, en algunos círculos escogidos, que no se comportan imitando estúpidamente costumbres ajenas a ellos, sino siguiendo su propia y bella naturaleza” (Schiller 1990, p. 381). La belleza sólo rige entonces en el ámbito privado, entre unos pocos, pero parece rehuir al público.

¿Significa esto que Schiller plantea una resignación a un mundo sin poesía ni libertad, salvo en estas esferas privadas? La opinión de Villacañas y Acosta es más bien que el Schiller tardío renuncia a seguir explotando una nostalgia ingenua por el idilio sentimental y abre la puerta para formular nuevas formas de crítica y “otra figura de la humanidad” (Villacañas 2007, p. 129). Acosta apuesta específicamente por una recuperación del concepto de lo sublime schilleriano, como contraparte y complemento de la belleza, con el fin de construir nuevas relaciones humanas “determinadas por el libre juego que describe la experiencia de la belleza” (Acosta 2008, p. 338). Incluso el propio Jacques Rancière ha recurrido, en su estilo libre y personal, a las ideas

schillerianas de la educación y el juego estéticos en la elaboración de su filosofía de la emancipación (Rancière 2010, pp. 91–107).

Estas nuevas lecturas constituyen una revaloración interesante del diagnóstico schilleriano de la modernidad, consignado en su teatro y su filosofía a través de las categorías de lo bello y lo sublime, así como otras subcategorías, poéticas éstas, tales como lo ingenuo y lo sentimental, el idilio y la elegía o la sátira patética y la festiva (la tragedia y la comedia). Es de esperar que en el futuro cercano veamos más aportaciones que sigan profundizando en esta perspectiva desde distintas tradiciones filosóficas y enfoques, con lo cual se ganaría una mejor comprensión de la actualidad del pensamiento estético-político de Schiller.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acosta López, María del Rosario, 2010, “La ampliación de la estética: la educación estética de Schiller como configuradora de un espacio compartido”, en Antonio Rivera García (comp.), *Schiller, arte y política*, Universidad de Murcia, Murcia, pp. 49–90.
- Acosta, María del Rosario, 2008, *La tragedia como conjuro: El problema de lo sublime en Friedrich Schiller*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- Assunto, Rosario, 1990, *La antigüedad como futuro. Estudio sobre la estética del neoclasicismo europeo*, trad. Z. González, Visor, Madrid.
- Beiser, Frederick, 2005, *Schiller as Philosopher. A Re-Examination*, Oxford University Press, Nueva York.
- Billings, Joshua, 2014, *Genealogy of the Tragic. Greek Tragedy and German Philosophy*, Princeton University Press, Nueva Jersey.
- Borchmeyer, Dieter, 2005, “Wallenstein”, en Steven D. Martinson (comp.), *A Companion to the Works of Friedrich Schiller*, Camden House, Nueva York, pp. 189–212.
- Bowie, Andrew, 2003, *Aesthetics and Subjectivity: From Kant to Nietzsche*, 2a. ed., Manchester University Press, Manchester/Nueva York.
- Burello, Marcelo G. y Regula Rohland de Langbehn (comps. y trads.), 2014, *J.W. Goethe y F. Schiller: “La más indisoluble unión”. Epistolario completo 1794–1805*, Miño y Dávila, Buenos Aires (versión electrónica).
- Dilthey, Wilhelm, 1984, “Prólogo”, en Friedrich Schiller, *Wallenstein/La novia de Mesina*, trad. J. Ixart, Porrúa, México, pp. IX–XXVIII.
- Doran, Robert, 2015, *The Theory of the Sublime. From Longinus to Kant*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Feijóo, Jaime, 1990, “Estudio introductorio”, en Friedrich Schiller, *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, trad. J. Feijóo y J. Seca, Anthropos, Barcelona.
- Franzini, Elio, 2000, *La estética del siglo XVIII*, trad. F. Campillo, Visor, Madrid.
- Friedrich Schiller Archiv*, consultado el 18/12/2022: <<https://www.friedrich-schiller-archiv.de/dramen/wallenstein/>>.

- Gennari, Mario, 1997, *La educación estética: arte y literatura*, trad. N. Cortés López, Paidós, Barcelona.
- Guyer, Paul, 2012, “The German Sublime After Kant”, en Timothy M. Costelloe (comp.), *The Sublime. From Antiquity to the Present*, Cambridge University Press, Nueva York.
- Hegel, G.W.F., 1978, *Escritos de juventud*, trad. Z. Szankay y J.M. Ripalda, Fondo de Cultura Económica, México.
- Hinnant, Charles H., 2003, “Schiller and the Political Sublime: Two Perspectives”, *Criticism*, vol. 44, no. 2, pp. 121–138. <<https://doi.org/10.1353/crt.2002.0021>>
- Hofmann, Michael, 2002, *Schiller. Epoche, Werk, Wirkung*, C.H. Beck, Múnich.
- Kant, Immanuel, 2003, *Crítica del discernimiento*, trad. R.R. Aramayo y S. Mas, Machado, Madrid.
- Marchán Fiz, Simón, 2006, “A través de la belleza se llega a la libertad. La estetización ético-política en Schiller y sus derivas”, en Fausto Oncina Coves y Manuel Ramos Valera (comps.), *Ilustración y modernidad en Friedrich Schiller en el bicentenario de su muerte*, Universitat de València, Valencia, (versión electrónica).
- Martinson, Steven D., 1996, *Harmonious Tensions. The Writings of Friedrich Schiller*, University of Delaware Press, Newark.
- Mortimer, Geoff, 2010, *Wallenstein. The Enigma of the Thirty Years War*, Palgrave Macmillan, Hampshire/Nueva York.
- Petrus, Klaus, 1993, “Schiller über das Erhabene”, *Zeitschrift für philosophische Forschung*, vol. 47, no. 1, pp. 23–40.
- Pinna, Giovanna, 2006, “De lo sublime a lo trágico”, trad. J. Navarro Pérez, en Faustino Oncina y Manuel Ramos (comps.), *Ilustración y modernidad en Friedrich Schiller en el bicentenario de su muerte*, Universitat de València, Valencia (versión electrónica).
- Pugh, David, 2005, “Schiller and Classical Antiquity”, en Steven D. Martinson (comp.), *A Companion to the Works of Friedrich Schiller*, Camden House, Nueva York, pp. 47–66.
- Rancière, Jacques, 2010, “Schiller y la promesa estética”, trad. V. Cases, en Antonio Rivera García (comp.), *Schiller, arte y política*, Universidad de Murcia, Murcia, pp. 91–108.
- Ross, Nathan, 2017, *The Philosophy and Politics of Aesthetic Experience. German Romanticism and Critical Theory*, Palgrave Macmillan, Oklahoma.
- Safranski, Rüdiger, 2011, *Schiller o la invención del idealismo alemán*, trad. R. Gabás, Tusquets, México.
- Safranski, Rüdiger, 2009, *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, trad. R. Gabás, Tusquets México.
- Schiller, Friedrich, 2009, *Lírica de pensamiento (Gedankenlyrik)*, trad. M. Zubiria, Hiperión, Madrid.
- Schiller, Friedrich, 2008a, “Sobre el arte trágico”, trad. M. del R. Acosta López, en María del Rosario Acosta López (comp.), *Friedrich Schiller: estética y libertad*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, pp. 181–209.

- Schiller, Friedrich, 2008b, “Sobre el fundamento del placer ante los objetos trágicos”, trad. de M. Gualdrón, en María del Rosario Acosta (comp.), *Friedrich Schiller: estética y libertad*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, pp. 163–180.
- Schiller, Friedrich, 2005, “¿Qué influencia puede tener verdaderamente un buen teatro permanente? O el escenario teatral considerado como institución moral”, en Friedrich von Schiller, *Seis poemas “filosóficos” y cuatro textos sobre la dramaturgia y la tragedia*, trad. M. Zubiria y J. Monter, Universitat de València, Valencia.
- Schiller, Friedrich, 1991, *Escritos sobre estética. Johann Christoph Friedrich Schiller*, trad. M. García Morente, M.J. Callejo Hernanz y J. González Fisac, Tecnos, Madrid.
- Schiller, Friedrich, 1990, *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, trad. J. Feijóo y J. Seca, Anthropos, Barcelona.
- Schiller, Friedrich, 1985, *Sobre la gracia y la dignidad / Sobre poesía ingenua y poesía sentimental y una polémica Kant, Schiller, Goethe y Hegel*, trad. J. Probst y R. Lida, Icaria, Barcelona.
- Schiller, Friedrich, 1984, *Wallenstein / La novia de Mesina*, trad. J. Ixart, Porrúa, México.
- Schopenhauer, Arthur, 2003, *El mundo como voluntad y representación*, vol. I, trad. R.R. Aramayo, Fondo de Cultura Económica, México.
- Sharpe, Lesley, 1991, *Friedrich Schiller. Drama, Thought and Politics*, Cambridge University Press, Nueva York.
- Ulrichs, Lars-Thade, 2010, “Sind wir noch immer Barbaren? Ästhetische Bildungskonzepte bei Schiller, Fichte und Nietzsche”, en Jürgen Stolzenberg y Lars-Thade Ulrichs (coords.), *Bildung als Kunst. Fichte, Schiller, Humboldt, Nietzsche*, Walter de Gruyter, Berlín/Nueva York, pp. 127–150.
- Villacañas Berlanga, José Luis, 2010, “La teoría de la tragedia en Schiller: Metaconceptos”, en Antonio Rivera García (comp.), *Schiller, arte y política*, Universidad de Murcia, Murcia, pp. 125–152.
- Villacañas Berlanga, José Luis, 2007, “Otro final para *Wallenstein*”, *Ideas y valores*, vol. 56, no. 133, pp. 113–131.
- Villacañas Berlanga, José Luis, 2001, *La filosofía del idealismo alemán. Volumen I. Del sistema de la libertad en Fichte al primado de la teología en Schelling*, Síntesis, Madrid.
- Villacañas Berlanga, José Luis, 1993, *Tragedia y teodicea de la historia. El destino de los ideales en Lessing y Schiller*, Visor, Madrid.
- Winckelmann, Johann Joachim, 2008, *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*, trad. S. Mas, Fondo de Cultura Económica, México.

Recibido el 20 de diciembre de 2022; revisado el 4 de abril de 2023; aceptado el 10 de abril de 2023.