

# UN INÉDITO CRÍTICO-LITERARIO DE GARCÍA MORENTE SOBRE GOETHE Y SCHILLER: EDICIÓN Y ESTUDIO

Por *Dámaso Chicharro*

Universidad de Jaén  
Instituto de Estudios Giennenses

## RESUMEN:

Editamos un desconocido texto de García Morente, el filósofo novecentista, sobre la biografía, relación personal y obra literaria de los dos genios del romanticismo alemán Goethe y Schiller. Tras una introducción donde se explica cómo nos llegó el inédito y algunas de sus características formales, pasamos a editarlo y anotarlo convenientemente para su cabal intelección por el lector hispano. Resaltamos los grandes valores, poco estimados hasta la fecha, de Morente como crítico literario, faceta que viene a completarse con la de traductor de grandes filósofos y creadores literarios del ámbito germánico.

**C**ORRÍAN los primeros meses del año 1986. Se cumplía el primer centenario del nacimiento del otrora llamado «filósofo de Arjonilla», Manuel García Morente, cuando algunas instituciones oficiales, de Jaén y de la Comunidad andaluza, intentaban a toda prisa, por todos los medios, tal vez aconsejados por algún erudito local, reparar a la carrera la enorme injusticia que con el filósofo y crítico se había cometido en los últimos años, de la cual eran tal vez inconscientes, debida en gran parte al sesgo que tomó la vida de Morente en los últimos años de su existencia, y principalmente a su consagración sacerdotal y muerte santa en 1942.

Quiero resaltar, pues, que en los años del tardofranquismo y en los primeros de la restauración democrática, entre 1965 y 1985 aproximadamente, el silencio más espeso e injusto se cernió sobre la obra de Morente. Parecía mentira que un hombre de la talla intelectual de don Manuel, catedrático de ética de la Facultad madrileña de Filosofía y Letras desde 1912, ganado su puesto en plena juventud, con 26 años, decano de aquella misma Facultad desde 1931 en circunstancias adversas y que consiguió, no obstante, que aquel centro fuera la envidia de todas las instituciones universitarias, como nunca tal vez sucedió con ninguna otra facultad española, estudioso y hombre de capacidades únicas en todos los sentidos, autor de un espléndido libro —acaso su mejor obra— **La Filosofía de Kant** (1917), y de otros de parecido valor, como **La Filosofía de Henri Bergson**, de aquel año también, colaborador indisputado de Ortega en la **Revista de Occidente**, hasta el punto de que su eficaz trabajo se había visto recompensado con los mayores elogios en España y fuera de ella; trabajador infatigable, asimismo, en la magna empresa de la **Revista de Pedagogía**, por él fundada y dirigida durante mucho tiempo, etc., etc.; parecía mentira —insisto— que un hombre de tales prendas quedara tan oscurecido por razones políticas, o peor, pudiera quedar incluso en su centenario absoluta e injustamente preterido, acaso para siempre, cuando sus compañeros de generación y empresa (Ortega, Marañón, Pérez de Ayala) estaban en la cumbre de la estimación crítica.

En la **Revista de Occidente** había publicado, entre otros, los siguientes artículos: «Una nueva filosofía de la historia ¿Europa en decadencia?», de 1923; «El tema de nuestro tiempo», de 1923 también, comentario a la obra de Ortega; «La periodicidad del curso de la vida», del mismo año; «El espíritu filosófico y la feminidad», de 1929; etc. Asimismo, en la **Revista de Pedagogía** había publicado otra serie de artículos espléndidos, como el titulado «La pedagogía de Ortega y Gasset», de 1922.; «Oswald Spengler y la pedagogía», de 1923; «La vocación del magisterio», de 1924; «El mundo del niño», de 1928, etc. Además de sus grandes obras en torno a las **Investigaciones lógicas**, de Husserl, o al **Origen del conocimiento moral**, de Brentano, o su faceta como impulsor de la Colección Universal de Calpe, origen después de la famosa Colección Austral de Espasa-Calpe; es decir, el hombre de fama europea reconocida por todos, que se había forjado en su formación francesa, en la Universidad de París, donde siguió el magisterio de Boutroux, de Rauh y de Levi-Brühl. Se ha señalado siempre su compenetración, por supuesto, con Henri Bergson, cuyo espíritu liberal se había manifestado en todas sus obras; fue autor de otros grandes libros que han marcado a toda

una generación, como **Lecciones preliminares de filosofía**, etc., además de traductor infatigable. Parecía enorme injusticia que esta irrepetible personalidad, que en los años inmediatamente anteriores a la Guerra era reconocido por todos, incluso a un nivel superior al de Ortega, permaneciera silenciado en su tierra y en su centenario, en el más absoluto olvido.

Eran —insisto— los primeros meses de 1986, el año del primer centenario de su nacimiento. De todas las instituciones oficiales la única que se levantó en particular y con denodado empuje frente a la injusticia fue el Instituto de Estudios Giennenses, que pretendía rendirle un homenaje vivo. No era sólo el que quedara plasmado en una serie de estudios o conferencias más o menos volanderas que, pasado el tiempo, se olvidaran y nada más, sino un intento en regla de recordar y perpetuar su vida entera, desde su primera infancia en Arjonilla bajo la égida de su padre, el doctor García Corpas, y de su madre, la inteligente y sufrida Carmen Morente; había que estudiar su etapa de formación, en las vertientes francesa y alemana, y, por supuesto, su experiencia mística final, que quedó plasmada por el propio autor en un libro, único en el siglo XX, titulado **El hecho extraordinario**. Fruto de aquel evento conmemorador quedó, pues, una publicación: **Centenario de Manuel García Morente**, por el Instituto de Estudios Giennenses, Diputación Provincial de Jaén, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Confederación Española de Centros de Estudios Locales, según reza en la portada, que vio la luz en marzo de 1987 y en la cual se insertan una serie de trabajos, que van más allá del análisis del filósofo y crítico —que también— que se centran sobre todo en el Morente íntimo, de tan compleja personalidad. Así se plasmó en el «Pórtico», que pergeñó don Manuel Caballero Venzalá, en el «Manuel García Morente íntimo», que escribió su propia hija María Josefa García Morente, «En el tiempo de García Morente, meditación», de Luis Coronas, o en el estudio que nosotros mismos incluimos con el título de «La significación literaria de García Morente», etc., etc.

Pues bien, por aquellos días trabé amistad con una de las dos hijas del filósofo fallecido. Me refiero, en concreto, a Mari Pepa, mujer de singulares dotes y de particular afabilidad. Constituye para mí un recuerdo imborrable el de aquellas fechas de los primeros meses de 1986 cuando preparábamos desde el Instituto aquel merecidísimo homenaje. Tuve con ese motivo tres o cuatro entrevistas con la citada María Josefa, mujer de fina sensibilidad, de clásica educación universitaria y doméstica de alcurnia, de espléndida formación cultural, de capacidades creo que no suficientemente ponderadas y que nos maravilló a todos los que tuvimos la suerte de tratarla por aquellos

días, en especial a don Manuel Caballero Venzalá y a mí mismo. Fruto de tales entrevistas fue la amistad que se trabó entonces y que ha seguido a distancia con el paso de los años.

Pero ya en aquel momento tuvo para conmigo una deferencia que después tal vez yo mismo he defraudado en parte, pues el curso de la vida no nos permite dedicarnos a los temas de estudio que quisiéramos y mucho menos con la intensidad que tales precisan. Y fue tal distinción que me hizo depositario del único inédito que conservaba todavía de su padre. Ella ya era consciente de que Rogelio Rovira y Juan José García Norro estaban recopilando para la B.A.C. —como efectivamente apareció publicado en 1987—, un libro con «casi» todos los escritos desconocidos e inéditos de su padre que quedaban hasta la fecha. Este libro, hoy imprescindible, lo iba a prologar don Antonio Millán Puelles, el catedrático de filosofía en la Universidad Complutense de Madrid por aquellas fechas, hoy ya jubilado. *Yo intuía, no obstante, que pese a la enorme y valiosísima recopilación de esos escritos «desconocidos e inéditos», algo quedaría en su casa, algún escrito morentiano y precisamente relacionado con la literatura alemana. Mis fuentes indirectas me llevaban a sospecharlo con toda vehemencia, pues el mismo Morente se refiere en alguna ocasión, incidentalmente, a un estudio suyo sobre el romanticismo alemán, que luego no aparecía por parte alguna.*

Por eso, cuando ya trabamos mayor amistad, pregunté a la hija por ese asunto para mí interesante por demás y, tras buscarlo entre papeles antiguos, dio con él y me hizo depositario del acaso único escrito crítico-literario de Morente que permanecía inédito, de ese «algo» que todavía quedaba en su casa y que era nada menos que la para mí mejor visión que se ha plasmado jamás en su conjunto de los inicios y formación, del desarrollo y eclosión final de todo el romanticismo alemán, fraguado en una biografía sucinta y en un estudio pulcro y preciso de las relaciones literarias entre Goethe, el «clasicista», y Schiller, el «romántico comprometido».

Ese estudio, que no lleva título, lo tengo ahora mismo entre mis manos. Es un manuscrito en folio grande, de treinta y dos páginas exactamente, escritas por una sola cara, con una letra perfectamente legible, pulcramente delineada y comprensible siempre que de aspectos o repercusión española se trate. Ahora bien, como es lógico, algunos nombres alemanes se hacen particularmente difíciles para quienes desconocemos aquella lengua. No así los clásicos, Schiller, Goethe, Götz von Berlichingen, Werther, etc., pero sí

ciertos nombres de lugares y lugarejos que se citan por doquier a lo largo del estudio. Constituyó entonces para mí un texto de enorme dificultad de lectura, pese a su claridad aparente, precisamente por esta razón idiomática que apunto.

El trabajo que prometimos lo intentábamos pergeñar con auténtica fruición, pensando rematar con él el centenario de 1986, aunque éramos conscientes de las dificultades. Hubiera sido el broche de oro perfecto para el centenario, aunque hubiera aparecido, como es lógico, ya en 1987. Ahora bien, ineludibles quehaceres de otra índole (hablo ya en primerísima persona de singular) me impidieron entonces dedicarme a aquel estudio con la intensidad que hubiera deseado. Yo estaba terminando una serie de trabajos para inaplazables compromisos y, asimismo, avizoraba mi reincorporación a la Universidad, lo que me obligaba a confeccionar memorias y trámites enojosos. Esta y otras cuestiones me impidieron terminar aquel estudio, que quedó a medias, como tantos y tantos materiales que se hallan en distinto grado de elaboración en los anaqueles y las mesas de mi despacho.

Pues bien, el texto de referencia quedó «muy bien archivado», aunque perfectamente visible para mí desde cualquier distancia en mi lugar de trabajo. Y parecía como si me estuviera conminando constantemente a que me ocupara de él, a que reiniciara su estudio. Este es el momento en que me propongo al menos retomarlo en parte, con la publicación y edición del texto como primer paso para el futuro libro que aparecerá sobre los aspectos crítico-literarios de Morente, asunto por completo desatendido por la crítica, pese a su enorme interés objetivo.

Esa edición me ha llevado, después de tantos años, a transcribir con todo rigor los nombres alemanes, cosa que ya he logrado con la ayuda de algún compañero que maneja aquella lengua. Y, después, a anotar el texto con la mayor precisión, de forma que éste vea la luz mediante una edición fiel y exacta y deje, por fin, de permanecer en el olvido estudio tan perspicaz sobre autores que tanto influyeron en España como Schiller y Goethe. Lo edito con el convencimiento —y así lo hago saber a toda la comunidad científica— de que tal vez es el último que queda de la obra crítico-literaria del filósofo de Arjonilla, del comprovinciano don Manuel García Morente. Eso es exactamente lo que el lector va a tener la ocasión de disfrutar, porque sin duda el carácter frutivo y gozoso para quienes nos dedicamos a estas tareas dominará sobre la abundante información y las agudas observaciones estéticas que contiene.

¿Qué puedo decir, a tantos años de distancia, del texto? En principio que constituyó para mí, cuando lo leí, una auténtica sorpresa. Yo conocía la mayor parte de las obras de nuestro autor. Examiné con sumo interés luego los «Escritos desconocidos e inéditos» —valga la paradoja— publicados por Rogelio Rovira y por García Norro. Conocía prácticamente todas las obras morentianas que habían quedado a medio terminar, algunas de ellas de indudable calidad, como por ejemplo el trabajo que dedica a la intuición en Bergson, o uno de los varios estudios últimos acerca de Goethe; en concreto, el que supuso de hecho su verdadero testamento sobre el gran genio germánico. Pero, desde luego, este que vas a conocer, lector, supera a todos. Y los supera porque es una historia filosófico-literaria a su modo, más historia que filosofía, aunque el filósofo —y hasta el filólogo— no pueden de ninguna forma esconderse y a cada paso, tras los datos que pueden aparecer en cualquier manual hoy pero que él interpreta con sabiduría, está la enorme intuición debeladora de errores, que llega al fondo sin fondo del alma de los literatos, en este caso de Goethe y de Schiller.

Uno, que por experiencia y por profesión había leído valiosos trabajos sobre los dos grandes genios germánicos, debe en justicia decir que nada más simple, más intuitivo, pero a la vez más profundo, que el escrito que vamos a editar, el cual comienza narrándonos la biografía de Schiller, su relación con Goethe, la publicación de **Los Bandidos**, de **Guillermo Tell**, cada uno de los avatares que tuvo lugar para que estas obras llegaran, por fin, a estrenarse cuando eran teatrales o a editarse cuando eran prosa o lírica. Y, asimismo, los sufrimientos personales de uno y otro en su difícil relación, hasta que llegaron a concluir tales sufrimientos en una amistad profundísima, que no acabaría sino con la temprana muerte de Schiller. El anciano Goethe, que era mayor que Schiller y que le sobrevivió muchos años, no tenía más remedio que repetir, como sonsonete monocorde y recurrente en su ancianidad, aquella frase con la cual nuestro autor termina su estudio: «Yo tuve que soportar que Schiller falleciera». Era como un ritornelo en él. Siempre que hablaba del pasado en sus días finales, el Goethe de los últimos años musitaba: «Yo tuve que sufrir precisamente Schiller se me muriera». «Al año de estrenarse **Guillermo Tell**, la última obra, el 5 de mayo de 1805, a las cinco de la tarde, moría Federico Schiller». Así concluye su texto García Morante: «Su alma fuerte abandonó su débil cuerpo en el postrer aliento sin dolor, sin conmoción, sin lucha. Se le enterró por la noche, en una templada noche de mayo. Hoy descansa junto a Goethe y al duque Carlos Augusto en el panteón de los príncipes del cementerio de Weimar. Dejaba a medio ter-

minar un drama, *Demetrio*. Muchos años después de esta muerte, cuando el anciano Goethe se complacía en recordar sus grandes dolores y sus grandes alegrías, solía repetir con desesperación y rabia: «Yo tuve que aguantar que Schiller falleciera». A tanto llegó la amistad de ambos, que no comenzó precisamente de modo amistoso, como tiene ocasión de contarnos espléndidamente don Manuel en este estudio.

La obra resulta un dúo, una especie de comedia lírica a dos voces, en que oímos a uno y a otro, a Goethe y a Schiller, siempre por medio de la voz ponderada de don Manuel. El texto, pese a las enmiendas y correcciones propias de algo que se escribe, al parecer, de un tirón y luego se relee precipitadamente, lo que comporta siempre un determinado número de tachones, es, sin embargo, tal como nos ha llegado, de una concreción y de una propiedad estrictas. Pocas veces hemos encontrado un trabajo que sea tan fácil de realizar por lo que a la transcripción de su contenido se refiere, descontados, como dijimos, algunos nombres alemanes. Respetamos totalmente su grafía. Así, cuando escribe «harmonioso», elección correcta aunque hoy en desuso, o cuando escribe «haliento». Nos parece en el primer caso que se trata de una escritura clásica, no del todo inusual en el lenguaje poético, y respecto al segundo término, que se produce una fusión entre aliento y hálito, que respetamos porque nos parece consciente y propia de don Manuel, del gran creador que se desprende de este estudio. Nuestra misión, como la de todo editor que se precie, ha sido dejarlo en el castellano derecho que su autor eligió, pues no existe distancia temporal como para que las posibles discrepancias deban saldarse con soluciones de nuestro gusto. El que escribe es Morente y la puntuación y grafía estrictamente suyas. Sólo nos permitimos acentuar de acuerdo con las normas actuales, pues ello no supone ninguna variación significativa y, en cambio, el lector moderno lo agradece. Por lo que a normas de acentuación se refiere, seguimos, pues, las académicas, de acuerdo con los rasgos actuales. Y dejamos el texto para que el lector lo disfrute. Creemos que esa es la misión de un editor: limitarse, con criterio estrictamente ecdótico, a conseguir el texto puro que nos permita a todos gozar fruitivamente, lúdicamente, de uno de los mejores fragmentos de prosa histórico-literaria que han salido de la mano de crítico alguno.

Nos hubiera sido muy fácil ahora desentrañar lo que dijo o dejó de decir de Goethe o de Schiller, añadiendo opiniones de unos o de otros. Creo que existen estudios más que suficientes. Nosotros mismos, en las notas, nos encargamos de puntualizar muchos de los datos que puedan ser desconocidos

o de no fácil acceso para el lector. Por eso, hemos preferido una introducción mínima, para que el común disfrute de este ensayo «nuevo»; y sólo quien precise mayor información recurra a las notas, que por eso son tal vez excesivas y prolijas.

Acerca de la fecha del escrito albergo todavía ciertas dudas. Yo consulté con Mari-Pepa García Morente y tampoco me lo supo aclarar con seguridad. Por la forma, por la temática, por el estilo incluso, que todo buen conocedor del profesor de Arjonilla debe captar, nos parece que habría que datarlo entre 1912 y 1913, es decir, en torno al año en que consigue su cátedra de ética de la Universidad Central de Madrid, fecha en que, por fin, se asienta humanamente y los recuerdos de otras latitudes le vienen a las mientes. Son estos dos años de enorme trabajo. El primero por la oposición y el segundo por lo que supone el primer contacto con la cátedra y los compromisos que ha de afrontar todo catedrático «primerizo» que se precie. Y don Manuel se preciaba, y mucho. Para catalogar su esfuerzo no hay más que pensar en quiénes formaban el tribunal de aquella cátedra, que eran nada menos que don Gumersindo de Azcárate como presidente, Ortega y Gasset, Bonilla San Martín y José de Castro, vocales, y José de Caso, secretario. Evidentemente, había muchos miembros de la Institución Libre de Enseñanza, lo cual no dejaba de ser natural, como reconoce Luis Coronas en su estudio del centenario, ya que ésta polarizaba el movimiento intelectual de España a comienzos del siglo XX. Era lógico, pues, que así fuera.

Llama todavía más la atención quiénes fueron los que lo votaron como decano de la Facultad de Letras de Madrid. Había entre ellos nada menos que personajes de la talla de Américo Castro, Menéndez Pidal, Ortega y Gasset, Julián Besteiro, Sánchez Albornoz, Gómez Moreno, Elías Tormo, Asín Palacios, etc., etc. Evidentemente, el que había sido el catedrático más joven de España, con veintiséis años, de aquella enorme Universidad (enorme por las figuras que en ella profesaban), fue también su mejor decano, según reconocen todos. Como vio Julián Marías en su *Filosofía española actual*, «el paso por un decanato de facultad suele ser un vano honor o, a lo sumo, una función administrativa, sin grandes repercusiones personales. Morente fue decano de la Facultad de Madrid de un modo inusitado, que no sé si tendrá par. Para él, su función directiva fue la plenitud de su vida intelectual. Morente ejerció durante cinco años su magisterio, no sólo con sus capacidades personales de profesor, sino como alma de un cuerpo docente que iba logrando, día tras día, insólitas calidades. No es fácil imaginar lo que llegó a ser la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid sometida a la inspiración

—no a la simple dirección— de Morente» (Julián Marías, *Filosofía Española Actual*, 4.ª edición, págs. 126-127). Efectivamente, así fue. Pues bien, los años de decanato están muy lejos de este texto. No así los años de joven catedrático a los cuales creemos que pertenece, en torno a 1912. Evidentemente, la biografía posterior de don Manuel, con su ingreso en el presbiteriado, con su previa y llamativa conversión al catolicismo y con su muerte santa tras una experiencia mística, podrían ser objeto de otros trabajos que desde aquí le prometemos. Lo que sigue ahora es el texto mondo de este documento que podríamos titular, puesto que carece de nombre, «Goethe y Schiller de principio a final (Dos intelectuales en un medio hostil)», porque, en efecto, eso es lo que se deduce de este escrito, que acaso sea con mucho de los más importantes, aunque haya permanecido inédito hasta estos mismos finales del año 2000. El escrito dice así:

«Juan Cristóbal Federico Schiller nació en Marbach, pueblecito del ducado de Württemberg, el día 10 de Noviembre de 1759. Su familia era humilde y carecía de bienes de fortuna. El padre, Juan Gaspar Schiller, cirujano y teniente del ejército, puso un carácter de hierro y una voluntad poderosa al servicio de un ideal de honradez burguesa, mitigado y oreado por un vivo sentido del progreso. La madre, Isabel Dorotea Kodweirs, fue una criatura dulce, tierna y amorosa. Ella mitigó la rigidez, a veces excesiva, del padre. Pero su vista no alcanzaba mucho más allá de los estrechos límites de la casa de familia. Su influjo en la educación de los hijos no es comparable con el que la madre de Goethe ejerció en la de los suyos. Tres hermanas, Cristofina, Luisa y Nanette, aquélla mayor, estas dos últimas menores que Federico, completan el cuadro familiar.

Los deberes de su servicio obligaron al padre de Schiller a trasladarse a Lerch. Aquí, en un romántico valle, en la soledad apacible de un risueño pueblecito, rodeado de bosques y de arroyos, en infantil comercio con la dignidad y dulzura del pastor Moser (1), a quien Schiller en *Los Bandidos* ha

---

(1) En efecto, este Moser es un personaje de *Los Bandidos* que caracteriza la típica sabiduría popular en un pastor. Su intervención es breve en la obra: un simple diálogo con Franz que ocupa las págs. 138-142 del drama citado. Veamos su réplica a la altanería de Franz: «Ojalá pudieras disipar tan fácilmente el trueno que caerá como un peso de 10.000 libras sobre tu alma orgullosa. Este Dios que todo lo sabe, y que tú pretendes, en tu locura y en tu maldad, aniquilar en medio de su creación, no necesita justificarse por medio de una criatura de barro. Es tan majestuoso en medio de tus tiranías como en la sonrisa de la virtud triunfante». (J. Ch. Friedrich Schiller. *Teatro Completo*. Ed. Aguilar, Madrid, 1973, pág. 138). Este Moser fue un personaje real, sacerdote, que enseñó latín a Schiller y se convirtió para él en su ideal infantil.

levantado un inmortal monumento, transcurrieron los primeros años del poeta, los únicos quizá de su vida en que haya podido gozar de una tranquila felicidad. Pronto, aún niño, va a entrar en el hervidero de la existencia (2). Comenzaron sus andanzas, reveses, breves alegrías y largas decepciones. En esa carrera de combate le mantendrá siempre firme la ardiente fe en el ideal, el empuje irresistible de una naturaleza anhelante, de un alma en permanente tensión, infatigablemente ansiosa de más verdad y más belleza.

Siete años tenía Schiller cuando su padre fue llamado a Ludwigsburg a la guarnición de la residencia ducal. Y apenas había empezado el estudio del latín, para luego dedicarse a sus aficiones teológicas, cuando irrumpe la despótica voluntad del duque Carlos Eugenio (3), aniquilando este propósito. Este príncipe no carecía ni de inteligencia ni de sentimiento. Pero era raro, fantástico y terco en sus fantasías por vanidad. Esta superestimación de sus reales cualidades estrechaba su horizonte intelectual y, queriendo hacer la felicidad de su pueblo, hizo su desgracia. Acababa el duque de establecer en su castillo «Solitude» una nueva escuela, en donde se proponía educar, según sus propias ideas pedagógicas, a los muchachos más notables del país. Allí tuvo que entrar el joven Schiller, a pesar de la resistencia del padre que sabía el precio de un favor semejante. Allí tuvo que romper el niño con sus aficiones literarias y teológicas; se vio sumido en la monótona regularidad de un internado, en donde reinaba la más estrecha disciplina militar. Violentamente —y como a la voz de mando— tuvo que perderse en los intrincados laberintos de la jurisprudencia. No se dedicaba en aquella escuela ninguna atención a la particular individualidad de los educandos (4). Dos

---

Su influencia sobre el joven Juan Cristóbal llegó hasta el extremo de que imitara sus sermones y se mostrara inclinado a seguir la carrera eclesiástica.

(2) Efectivamente, los sucesos que luego contará son buen ejemplo de ese hervidero existencial a que aquí se refiere. No andaba muy lejos el romanticismo ambiental que, como es sabido, dejará huella imborrable en la formación del joven Schiller.

(3) En la época de Schiller Alemania ostentaba todavía el nombre de «Sacro Imperio Romano Germánico» y estaba constituida por cientos de estados independientes sometidos en teoría —que no en la práctica— a la autoridad nominal del emperador. La independencia de éstos era tal que a veces se aliaban con Francia, incluso en contra de su mismo emperador. Este Duque Carlos Eugenio era uno de estos déspotas que influyó decisivamente en la biografía schilleriana. Se trata del conocido Carlos Eugenio de Württemberg.

(4) La mentalidad pedagógica, abierta y novedosa de García Morente, será una constante durante toda su vida. Se percibe en esta fina observación, luego desarrollada en sus conocidos *Escritos Pedagógicos* (Madrid, Espasa Calpe, 5.ª ed., 1975).

años más tarde, al trasladarse la Academia a Stuttgart, pudo conseguirse que Schiller cambiara la profesión de jurista por la de médico.

A los 21 años salió nuestro poeta de la escuela con el título de médico. Había presentado con ese fin dos trabajos, uno sobre las fiebres y otro sobre la conexión de la naturaleza animal del hombre con la espiritual. También llevaba oculto entre sus papeles su primer drama: **Los Bandidos** (5). Por muy duro que fuera el régimen de la Academia militar siempre hay algún resquicio por donde el alma entusiasta de un joven puede penetrar y liberarse. «Durante ocho años —dice Schiller— estuvo mi entusiasmo en lucha con la regla militar. Esta encendió lo que tenía misión de apagar». Salvo Klopstock y Haller, cuya lectura era tolerada, ningún libro de literatura moderna tenía entrada en aquella mansión. Sin embargo se devoraban en secreto los dramas formidables de la joven generación, imbuida de Shakespeare y de Lessing, el **Julio de Tarento** de Leisewitz, **Los Gemelos** de Klinger y, sobre todo, el **Götz Von Berlichingen** y el **Werther** de Goethe (6). Todo esto, unido a un comercio asiduo con los clásicos Homero, Shakespeare, Milton, a una educación filosófica y literaria bastante profunda y fogosamente dirigida por un hombre de talento, Federico Abel, mantuvo en un pequeño círculo de amigos, dentro del colegio, el entusiasmo y la ferviente actividad espiritual.

---

(5) Titulada en alemán **Die Räuber**. Es un drama en cinco actos estrenado en 1782. Constituye la explosión violenta de todos los anhelos del joven Schiller, hasta entonces contenidos bajo la férrea disciplina de la Academia del duque. El propio Schiller dice de ella que quería demostrar «la relación antinatural del genio con la servidumbre». Fue estrenada el 13 de enero de 1782 en el teatro de Mannheim, ante un público entusiasmado y con éxito resonante. Tan decisiva fue su repercusión en el teatro romántico, que se ha tenido por el auténtico modelo del género en todos los países. En nuestra literatura conoció también momentos de verdadero esplendor al ser traducida por Manuel Machado, ayudado de un anónimo colaborador, según informa el propio Manuel en la Bibliografía de su obra **Un año de teatro**, 1918. Véase nuestro artículo «La formación teatral de los Machado: traducciones y refundiciones», en **Homenaje al Profesor Gallego Morell**, Universidad de Granada, 1989.

(6) En efecto, **Götz von Berlichingen** se estrenó en 1773. Es un drama en prosa y en cinco actos. Se dice que es la primera obra importante de Goethe, cuya idea se le ocurrió leyendo la antigua autobiografía escrita por Götz, personaje histórico, capitán mercenario, que vivió entre 1480 y 1562 y terminó a sueldo del emperador Carlos V. Goethe lo transforma en la nobilísima figura de un caballero que cree en los grandes ideales, los encarna y los vive.

El **Werther** es una novela epistolar que proporcionó fama universal a Goethe, en cuya génesis se funden elementos históricos e inventados. La obra se publicó en 1774. El suicidio del personaje desencadenó una verdadera ola de muertes buscadas en toda Europa. La influencia de estas obras sobre Schiller son elemento básico en la configuración de su genial personalidad.

En medio del interés sobreexcitado de sus camaradas, compuso Schiller **Los Bandidos**. Primero fueron pensamientos vagos y pasajeros, esbozos y sugerencias producidos en él por las lecturas. Luego fue, de pronto, la fiebre de la creación artística. Acercábanse los exámenes. Las dos memorias científicas yacían a medio acabar sobre la mesa. En la soledad de la noche o en la paz de la enfermería refugiábase el adolescente para dar rienda suelta a su emoción creadora. Y luego, en los paseos por el campo y en los bosques, leía a sus compañeros las escenas que acababa de componer. Cuando estuvo terminado el drama, su autor, el alumno de la Academia militar del ducado de Württemberg, el protegido del duque Carlos Eugenio, escribió como lema en la primer página la siguiente inscripción: «In Tyranos» (7).

Cuando salió de la escuela ocupó Schiller un puesto de cirujano en el regimiento de Granaderos de Augé, de guarnición en Stuttgart. Su profesión le dejaba largos ocios. Los empleó en arreglar **Los Bandidos** para la escena y en escribir poesías. Pero su principal preocupación era su drama; su ilusión y ensueño, verlo representado. Por medio del librero Schiran, de Mannheim, pudo entrar en relación con el barón de Dolberg, que dirigía el teatro nacional del Palatinado. El 13 de Enero de 1782 se representaron **Los Bandidos** en Mannheim, con un éxito extraordinario. Schiller había marchado, sin permiso, a asistir a esa primera representación. Fue testigo de su triunfo (8). En Mayo del mismo año se repitieron la representación, el viaje sin permiso y el triunfo. El nombre de Schiller resonaba ya por toda Alemania. El joven poeta mientras tanto, a la vuelta de su viaje clandestino, encontró en Stuttgart una orden de arresto del duque. Al mismo tiempo se le prohibía toda comunicación con el extranjero (es decir, lo que no fuera del ducado de Württemberg) y todo trabajo artístico o literario de cualquier clase. Schiller, desesperado, llegó hasta a ofrecer al duque que sometería a su censura todos los productos futuros de su musa. Carlos Eugenio se negó a escucharle. Arresto y prohibición fueron mantenidos.

(7) Es decir, «Contra los tiranos». La sensibilidad atormentada del autor se rebelaba contra los injustos frenos de una educación tiránica. Tal vez sea este drama el mejor ejemplo de la rebeldía romántica de todos los tiempos, fraguada en Schiller por tantas lecturas furtivas y prohibidas.

(8) La obra había sido impresa por su cuenta en 1781, aunque sin indicar el nombre del autor y con dinero prestado, a consecuencia de lo cual las deudas lo persiguieron durante casi toda su vida. Cuando la leyó al intendente del Teatro Nacional de Mannheim, W. H. Dolberg, éste le sugirió que la readaptara para representarla y, en efecto, así se hizo el 13 de enero de 1782. Schiller marchó secretamente a Mannheim con su amigo Petersen y fue testigo de un éxito teatral sin precedentes.

No quedaba otro remedio que someterse y renunciar para siempre al ideal de arte y poesía o rebelarse y largarse, fugitivo, al azar de una vida miserable y dura. ¿Qué partido iba a elegir el fogoso autor de **Los Bandidos**? El 22 de Septiembre de 1783, en compañía de su amigo el músico Andrés Streicher, huyó Schiller del suelo natal y se dirigió hacia Mannheim. Allí, en el teatro que vio sus primeros éxitos, esperaba, contando con el apoyo del barón de Dolberg, encontrar una colocación que le ayudara a vivir. Pero Dolberg no le apoyó. La lectura de su nuevo drama, **Fiesco**, no produjo la menor impresión en los cómicos de Mannheim. Schiller tuvo que seguir su camino hacia Francfort huyendo de las persecuciones del duque. En vano pedía socorro. Dolberg sólo le daba indicaciones para una refundición del **Fiesco** y promesas para el porvenir. Pero Schiller no se dejó abatir. Se puso al trabajo. Refundió **Fiesco** según el deseo del barón de Dolberg y escribió al mismo tiempo **Luise Millerin**, titulada más tarde **Intriga y Amor**. Su refundición de **Fiesco**, sin embargo, no gustó tampoco en Mannheim y estaba literalmente muriéndose de hambre cuando encontró un lechero que le dio once luises por el drama.

Pronto se gastaron los once luises y volvió la miseria y el hambre a golpear la puerta de Federico Schiller. Los embates de la fortuna no habían sido hasta aquí capaces de doblegar su cabeza. Ahora, asediado, desesperado, no tuvo más remedio que aceptar lo que con noble desinterés le ofrecían y que él con noble gallardía venía rehusando desde hacía tiempo. La madre de uno de sus amigos, la señora de Wolzogen, le brindaba con cariñosa hospitalidad su castillo de Bauerbach. Schiller aceptó, en la conciencia de que se debía a su vocación artística. Ocho meses pasó en la paz idílica en un rincón de la Turingia. Allí, al calor de una amistad sincera, sostenido y alentado por la amorosa admiración de Carlota de Wolzogen, hija de su bienhechora, imagen de la inocencia como la llama Schiller, trabajaba el poeta en dar forma a las figuras del **Don Carlos**, que ya flotaban ante sus ojos.

Mientras tanto parecía que en Mannheim se iban arreglando los negocios del joven autor. El barón de Dolberg había oído hablar con elogio del nuevo drama de Schiller, **Intriga y Amor** (9). Una tragedia burguesa era casi

---

(9) **Intriga y Amor**, titulada en alemán **Kabale und Liebe**, es una tragedia burguesa en cinco actos. Primero llevaba el título de **Luisa Miller**, pero el autor, siguiendo el consejo de Ifland, se lo cambió por el que ahora lleva. La tragedia burguesa surge en Inglaterra mediado el siglo XVIII como un eco de la novela burguesa de Richardson (en especial de su **Pamela**). En

una novedad en el teatro alemán. Recibió Schiller ventajosas proposiciones. Se le ofrecía un puesto en el teatro de Mannheim, con regular sueldo y la obligación de montar las obras y escribir tres dramas nuevos por año. Aceptó. *Fiesco* fue representado sin gran éxito. En cambio *Intriga y Amor* gustó extraordinariamente.

Pero en su nuevo empleo no tuvo Schiller la suerte de satisfacerse y satisfacer a todos. Su autoridad sobre los cómicos era escasa. Sufrió de ellos y de la administración del teatro más de una humillación. Además su trabajo en el *Don Carlos* no adelantaba. Las intrigas de bastidores pudieron por fin más que la benevolencia del barón de Dolberg. Schiller fue despedido sin la menor explicación.

Lanzado a la calle y de nuevo en la miseria, de poco podía servirle el título honorífico de «Consejero» que el duque de Weimar, Carlos Augusto, el protector de Goethe, el foco de atracción de la intelectualidad alemana de la época, le había conferido tras una lectura del primer acto de *Don Carlos*. De poco también podía servirle la empresa de una revista, *La Talía del Rin*, revista sin lectores y sin colaboradores, que Schiller hacía casi solo. Y las desdichas no se limitaban a la miseria. Conflictos de otra especie contribuían a hacer desesperada la situación de Schiller. Habíase enamorado en Mannheim de la mujer de un oficial, Carlota von Kolb. Joven, bella y rica, ocupaba una función preeminente en la sociedad del Palatinado. A esas cualidades unía una sensibilidad delicadísima y una inteligencia viva. Ella pudo comprender, apreciar y amar a Schiller. Esta pasión, en el alma atormentada de nuestro poeta, produjo efectos deprimentes de que nos dan testimonio doloroso las dos poesías (*Lucha y Resignación*) (10). Sin dinero, sin porvenir, torturado por un amor imposible, necesitaba Schiller, exigía su fe en sí mismo una separación definitiva.

Pero, ¿a dónde ir? De nuevo tuvo que aceptar los ofrecimientos de generosos amigos. En Junio de 1784 una reunión de cultos y entusiastas es-

---

ella se hace triunfar la superioridad moral de la clase media burguesa, socialmente aplastada por los poderosos. En la obra se describe la ruina de una familia modesta y honrada, víctima de la ambición de un estadista desalmado que se opone al amor de su hijo Fernando por una pobre y virtuosa muchacha, Luisa, llena de encanto, ingenuidad y pasión; ambos jóvenes sucumben suicidándose, bebiendo en la misma copa un veneno mortal. La obra fue estrenada en Mannheim el 15 de abril de 1784 y obtuvo un resonante éxito, muy superior al de *La conjuración de Fiesco*, estrenada apenas tres meses antes.

(10) Estos poemas, muy conocidos, tienen todo el encanto de una vida atormentada y melancólica, que sufre los embates de la fortuna.

píritus que se agrupaban en derredor de Gottfred Körner, el famoso Consejero consistorial de Leipzig, cuyo nombre va unido en la Historia de la Literatura alemana indisolublemente al de Goethe, Schiller y Humboldt, le mandó desde Leipzig un mensaje de admiración. Schiller tardó en contestar. Pero al fin se entabló entre él y los de Leipzig una íntima y amistosa correspondencia. En la situación apuradísima en que se encontraba, no tuvo más remedio que pintar a sus amigos su miseria con absoluta sinceridad. La contestación no se hizo esperar y, aceptando la invitación que se le hacía, partió Schiller para Leipzig. Fue recibido con entusiasmo, rodeado de atenciones y de caricias. En este círculo de amigos sinceros, primero en Leipzig, luego en Dresde y Loschwitz, después del casamiento de Körner, sintió Schiller reverdecer su savia poética, su triunfante optimismo, su ardiente fe en la vida del ideal. La hermosísima poesía **Canto de alegría** que Beethoven en su **Novena Sinfonía** ha elevado a las más sublimes formas del arte procede de esta época de robusta felicidad (11). Ahora emprende Schiller de nuevo el trabajo en **Don Carlos**. Para la revista **Talía**, que ha recogido un amigo de Körner, lechero en Leipzig, escribe algunas novelitas y las **Cartas filosóficas**, en donde, por influjo de Körner, empiezan a verse ya, tibiamente aún, los primeros tránsitos hacia la filosofía de Kant.

Un nuevo amor desgraciado vino a turbar y a terminar bruscamente un período tan lleno y tan fructífero como es esta temporada de Dresde (12). En un baile de máscaras conoció a Enriqueta von Arnim. Esta joven, bella y elegante mujer, pasaba por la vida aspirando el incienso banal de sus adoradores mundanos. La madre era famosa por su habilidad en la caza de galanes y ese renombre recaía sobre la hija, que no se preocupaba mucho de rectificarlo. El salón de Enriqueta von Arnim era punto de reunión de los elegantes y ricos vividores de Dresde.

(11) Se trata de una de las más hermosas composiciones poéticas de todos los tiempos, elevada hasta lo sublime por la música de Beethoven. Ni siquiera el aprovechamiento partidista, comercial o político del Himno ha podido marchitar su cualidad de obra maestra.

(12) Como se percibe por este relato, la vida de Schiller está llena de constantes altibajos: a épocas de frustración, rebeldía y sufrimiento siguen otras de inmensa felicidad. Ello tiene clarísimo reflejo en su obra literaria, de la cual son ejemplo los poemas insertos en sus obras teatrales, con los que se identifica muchas veces. Véase el siguiente fragmento:

«¡He ahí!. Lloran los dioses, lloran todos los dioses, porque lo que es bello parece, porque lo que es perfecto muere. Pero también su canto fúnebre en boca de los amantes es magnífico, ya que sin ruido desciende el vulgo en el Orco». Se trata de su poema *Nenia*, en dísticos elegíacos, cuyo primer verso dice: «También lo bello debe morir».

Schiller pasó a ser un adorno y curiosidad que la dueña de la casa exhibía con satisfacción. Cegado por su infantil idealismo, tardó el poeta en advertir su humillante condición. Y cuando la situación se aclaró a su vista turbada, la estancia en Dresde se le hizo insoportable.

Entonces volvió los ojos hacia Weimar. Weimar era por aquel tiempo en Alemania la corte del arte y de la poesía. El duque Carlos Augusto había reunido en derredor suyo una sociedad tan culta, tan refinada, tan enteramente entregada a los altos intereses humanos como pocas veces se encuentra en la historia de los pueblos. Allí vivían Herder, Wieland, Goethe; por allí pasaban todos los ingenios de Alemania en busca de su consagración definitiva. En Goethe y en Weimar tenía puestos Schiller sus ojos desde niño. Ya había tenido ocasión de relacionarse con el duque Carlos Augusto cuando leyó ante él el primer acto de **Don Carlos** recibiendo el título de «Consejero». Ahora su fama había crecido y podía esperar que encontraría en Weimar una buena acogida.

Cuando llegó Schiller, en Julio de 1787, hallábase Goethe en Italia. La vida literaria y artística reposaba. El joven duque también estaba viajando. Al recién llegado lo recibieron Herder y Wieland (13), éste con entusiasmo, aquél con benevolencia. Pero entre los que, en una carta a Körner llama la «Secta de Goethe», no encuentra Schiller a quien él pueda conocerle superioridad. Este primer encuentro con la gente de Weimar es algo frío y ceremonioso. Schiller no se entrega; tampoco se esquivo; espera. En esta pri-

---

(13) Johann Gottfried Herder nació en Mohrungen, en la Prusia Oriental, en 1744, y murió en 1803. De carácter poco amable, con algo de patológico, fue un personaje contradictorio, siempre melancólico por sí y por su destino. Asistió en Königsberg a las lecciones de Kant, aunque recibió mayor influencia de Hamann, teórico de la fe llamado «El Mago del Norte» por su estilo difícil y nebuloso. Este le dio a conocer a Shakespeare y a Ossian. Vivió Herder en Weimar, ocupado en importantes cargos públicos, y al final de su vida atacó sin fundamento a Goethe y Schiller que, sin embargo, sostenían sus mismos ideales estéticos. Es autor, entre otras obras, de *Fragmentos*, *Voces del pueblo en los cantos*, etc.

Por su parte Christoph Martin Wieland nació en 1733 y murió en 1813. Fue tenido por una especie de corruptor de costumbres. Fue un ingenio precoz, imitador entusiástico de Klopstock, cuyo estilo compartió y cuyas ideas morales y religiosas le influyeron decisivamente; hasta que a los treinta años sufrió una profunda evolución que lo condujo al escepticismo y orientó su arte hacia una sensualidad refinada, licenciosa y una comicidad irónica e irritante para sus contemporáneos. Se inspiró en *Don Quijote* para su novela *Don Sylvio von Rosalva* (1764), cuyo protagonista, a fuerza de leer cuentos de hadas, termina por creer que existen y se lanza en su busca, como don Quijote. Destaca también su extensa novela *Agathón* (1766-1767) y, por fin, *Die Abderiten*, novela satírica donde muestra todo su humor. Es autor, asimismo, de poemas fantásticos de carácter prerromántico como *Oberón* (1780).

mera temporada de Weimar, se dedicó Schiller preferentemente a la Historia. Sus dramas históricos, **Fiesco**, **Don Carlos**, le habían obligado a penetrar en el estudio ya de las sublevaciones de Flandes, ya de la romanesca vida de las repúblicas italianas. Prosiguió y profundizó ese trabajo. Empezó a publicar en el Mercurio alemán la **Historia de la independencia de los Países Bajos**. Más tarde, después de casado, será cuando exponga la **Historia de la Guerra de los Treinta Años** (14).

Mientras tanto había entrado su vida sentimental en una nueva y decisiva fase. Durante un viaje emprendido en 1787 para visitar a su antigua protectora la señora de Wolzogen, conoció en Rudolstadt a la familia de Leugefeld. Entre esta señora con sus dos hijas, Carolina y Carlota, y el joven poeta, que iba entonces por los 29 años, se anudó el lazo de una tierna amistad. Las fiestas de invierno atrajeron a Weimar a las de Leugefeld. La intimidad creció hasta el punto de pasar luego Schiller todo el verano con ellas en Volkstädz y Rudolstadt. Carolina ha contado más tarde las impresiones de aquellos días. «Schiller —dice— quería influir en nosotras y comunicarnos lo que pudiéramos oír con provecho de arte, poesía y filosofía. Este empeño daba a su ánimo un temple suave y armonioso. Su conversación fluía en jocosos caprichos. ¡Qué alegría cuando después de una visita aburrida podíamos correr a encontrar a nuestro amigo a la ribera de la Saale! Nuestro punto de cita era un lugar en donde un riachuelo del bosque confluye con la Saale. Un puentecillo estrecho lo atraviesa. Cuando en el resplandor del atardecer lo veíamos llegar, se abría a nuestro sentido interior una vida ideal y sonriente. En la relación con Schiller palpitaba siempre con una grave elevación una ligereza llena de gracia y de ingenio. En sus conversaciones iba una desde las estrellas inmóviles del cielo a las humildes flore-

---

(14) No en vano el teatro histórico de Schiller tendrá una base documental y científica de la que carece buena parte de los autores románticos. La deformación literaria a que Schiller somete a sus personajes lo es ¡qué duda cabe! desde unos supuestos estéticos, pero subyace siempre un fondo histórico, real y documentado en lo que cuenta, del cual carecen los demás autores del momento y se nota, especialmente en nuestra literatura.

(15) Estas obras históricas habían venido precedidas de monografías sobre el período de las Migraciones y sobre las Cruzadas. Se ha entendido siempre que tanto la **Historia de la caída (o independencia) de los Países Bajos** como la **Historia de la Guerra de los Treinta Años** son una especie de preparación para su trilogía sobre **Wallenstein**. En ambas, valiosísimas por el estilo y el vigor de sus descripciones, Schiller bosqueja con especial cuidado los caracteres que encarnan el ideal de la libertad, que tanto habrá de destacar García Morente en este estudio.

cillas de la tierra». El interés sentimental de Schiller pareció en un principio flotar indeciso entre las dos hermanas. Por fin se fijó decididamente en Carlota, la más joven, la más dulce, de fina educación literaria, de intensa y profunda comprensión y delicadeza.

Terminábase el verano. Era el 8 de Septiembre de 1788. En Rudolstadt, en casa de los señores de Beulervitz, se encontraron por primera vez Goethe y Schiller. Goethe acababa de regresar de Italia. Estaba aquel día de buen humor; contaba cosas de su viaje; más que impresiones de arte, impresiones de vida, observaciones hechas al azar en Roma, en Nápoles. Así, en forma de generalidades vagas, se deslizó la conversación. Schiller y Goethe particularmente cambiaron pocas palabras; no se dijeron nada de importancia. En vano se esforzaban los amigos de ambos en traer la conversación a temas hondos, de arte y de poesía. Carlota de Leugefeld había puesto intencionadamente sobre la mesa un ejemplar de la poesía «Los dioses de la Grecia», de Schiller, publicada en el **Mercurio de Wieland**. Goethe lanzó sobre ella una profunda mirada, leyó los primeros versos, pidió permiso para llevársela y no dijo nada.

Al salir de aquella casa escribió Schiller a Körner. Su impresión de Goethe no era precisamente desfavorable. Se lo había figurado más gallardo, más vivo y más libre en los ademanes. Pero su modo de relatar le gustaba. «Mi idea de él, en realidad muy alta, no se ha rebajado. Pero vamos a permanecer siempre alejados uno de otro». Por parte de Goethe, la actitud de reserva frente a Schiller era más decidida y consciente de lo que se figuraban éste y los amigos de ambos. ¿Qué motivos, qué impulsos diferentes, qué tendencias más o menos conscientes tenían alejados a estos dos hombres?

A los pocos meses quedó vacante una Cátedra de Historia en la Universidad de Jena. Schiller acababa de terminar la **Historia de la independencia de los Países Bajos**. Goethe y el consejero Voegt se emplearon en proporcionar a Schiller aquella plaza. Schiller aceptó el honor que se le hacía y que al mismo tiempo proporcionaba a su vida algo firme y seguro. Pero, en el fondo, él mismo veía que esto era alejarlo, separarlo, excluirlo de la comunidad weimariana y aún quizás del cultivo del arte. La cátedra era, además, extraordinaria y sin sueldo. Sus dificultades económicas seguían sin encontrar una solución satisfactoria y definitiva. En un arranque de amargura, de rencor y de desconfianza escribió a su amigo Körner: «Siento frente a él lo que Bruto pudo sentir frente a César. Goethe me es odioso». Más tarde ha confesado Goethe que por este tiempo evitaba a Schiller intencionada-

mente. Así siguieron ambos unos años, cerca uno de otro, sin relación alguna que los uniera (16).

En el primer año de su profesorado se casó Schiller con Carlota de Leugefeld. Su posición material había mejorado un tanto. El duque le había concedido el título de «Consejero de Corte» y un sueldo de 200 talers. Pero ahora el profesor se veía obligado a dedicar más tiempo a las tareas científicas que a las poéticas. La **Historia de la Guerra de los Treinta Años** ocupaba su actividad. Paralelamente seguía sin embargo sus trabajos poéticos a breves intervalos. Una traducción en verso libre de la **Eneida**, el drama en prosa **El Misántropo arrepentido** son las producciones artísticas de este período (17).

La felicidad de su reciente matrimonio fue pronto trágicamente turbada. Los primeros síntomas de la cruel enfermedad que habrá de llevarlo al sepulcro empezaron a manifestarse. En la primavera de 1791 tuvo unos fuertes ataques con fiebre, ahogo, vómitos de sangre. Estuvo a las puertas de la muerte. Pudo restablecerse, sin embargo, gracias a los cuidados y amorosos sacrificios de su joven esposa Carlota. Pero el resto de su vida fue una lucha constante contra el mal incurable al que acabará por

---

(16) Es curiosa, aunque no rara, esta actitud de ambos genios, que vivieron durante bastante tiempo tan cerca y tan distantes. Como veremos, los recelos no fueron nunca ajenos a las grandes figuras. Goethe, nacido en Francfort el 10 de agosto de 1749, se encierra muy pronto en la pequeña Weimar, centro de su espíritu, que sólo abandona circunstancialmente para viajar, en concreto a Italia. Son los años agitados del **Sturm und Drang**, título de un drama de Klinger que servirá para rotular el más importante movimiento de la literatura alemana. Tras una vida plena, autor de obras de renombre universal como **Werther**, **Ifigenia en Táuride**, **Egmont**, **Tasso**, **Guillermo Meister**, **Hermann y Dorotea**, numerosos trabajos científicos y, sobre todo, su espléndido poema **Fausto**, murió el 22 de mayo de 1832; el año anterior había dado los últimos toques al **Fausto**, obra que le ocupó a trechos casi sesenta años de su vida.

(17) Esta traducción se debió al influjo de Herder y Weiland, que le impulsaron al estudio de la antigüedad clásica. Son de esta misma etapa otras traducciones de Eurípides y dos famosas poesías: **Los dioses de Grecia** y **Los artistas**, que glorifican el arte puro de los griegos, basado en la belleza y la armonía como únicos medios de progreso.

**El misántropo arrepentido**, tal como aquí cita Morente, es un fragmento de un drama inacabado que publicó Schiller por primera vez en el n.º 11 de la revista **Thalía** con el título alemán **Der versohnte Menschenfeind**, que otros traducen como **El misántropo reconciliado**. Lleva una nota final que dice: «Las escenas aquí publicadas son unos fragmentos de una tragedia que fue comenzada hace muchos años, y que por distintos motivos quedó inacabada. Quizá la historia de este misántropo y la entera representación de estos caracteres tendrá que ser ofrecida algún día al público en una forma más adecuada al argumento». Tal como queda son ocho escenas que plantean el drama de un tal Von Hutten que, tras experimentar la maldad humana, se retira a la soledad, desilusionado y triste, proclamando que no ama a los hombres aunque tampoco puede odiarlos.

sucumbir (18). Durante los años de 1791 a 1795 se dedicó casi exclusivamente al estudio de la filosofía, penetrando con profundidad en la lectura de las obras de Kant.

**APARECE TACHADO EL SIGUIENTE FRAGMENTO:** «De estos años son todos o casi todos sus escritos filosóficos, estéticos y morales, el **Tratado sobre Gracia y Dignidad**, las **Cartas sobre la educación estética del hombre**».

Refrescado en su vigor artístico por estos años de reposo poético, acometió una gran empresa literaria: la publicación de una revista mensual (**Las Horas**) en donde quería reunir todos los más grandes espíritus de Alemania para una labor común de arte, de poesía y de ciencia. Goethe no debía faltar en esta empresa. Schiller le escribió comunicándole su deseo. Goethe contestó aceptando la colaboración «con alegría y de todo corazón». Son sus propias palabras.

Esto ocurría el mes de Junio de 1794. En el siguiente mes de Julio vino Goethe a Jena para asistir a una reunión de la Sociedad de Ciencias Naturales. Schiller también se hallaba presente. Había éste tomado parte en la discusión haciendo notar que un modo tan fragmentario de tratar la Naturaleza como el que venía usándose no era propio a predisponer en favor a ese estudio al lego que se acercaba por vez primera. Este pensamiento era precisamente una de las ideas preferidas de Goethe. Éste replicó asintiendo, y aun insistiendo en que ese modo de considerar la naturaleza es realmente extraño incluso para el mismo naturalista. Pero puede haber alguna otra manera de exponer la naturaleza no separada y aisladamente, sino viva y creadora, fluyendo desde el todo en las partes (19). Seguramente desarrolló Goethe con calor sus ideas sobre la metamorfosis de las plantas y produjo ante los ojos de Schiller lo que él llamaba una planta simbólica. «Schiller —cuenta Goethe— miró y oyó todo eso con grandísimo interés, con decidida fuerza de comprensión. Pero cuando hubie terminado movió la cabeza y dijo: “eso no es

(18) Era el mal romántico por excelencia: la tuberculosis. Recuérdese que buena parte de los escritores de este período, por una vida disipada u otras razones, murieron de él. No en vano fue conocido como «le mal du siècle». La mayoría de ellos, como es sabido, no llegó a cumplir los cuarenta años.

(19) Cabe observar la profunda formación filosófica de Morente en estos rápidos comentarios. Concibe nuestro filósofo el genio de Goethe como el de un sabio universal que anticipa el vitalismo y relaciona «el todo y las partes», según acostumbra a decir el filósofo de Arjonilla.

una experiencia, eso es una idea"». Goethe al oír estas palabras quedó un poco aturdido. Sin embargo, se repuso y dijo: «Me es extraordinariamente agradable tener ideas sin saberlo y aun verlas con mis propios ojos». Y Schiller contestó como un kantiano educado: «¿Cómo puede haber nunca una experiencia que sea conforme con una idea? Precisamente lo característico de la idea es que ninguna experiencia puede serle congruente». La conversación así emprendida se amplificó, se extendió a otros asuntos, parecía no querer acabarse nunca. Y Goethe añade en su relato: «Cuando él tenía por idea lo que yo llamaba experiencia es que debía haber entre ambos alguna relación, algún enlace» (20). Desde este instante la amistad entre Goethe y Schiller fue fraternal e inalterable.

Detengámonos a considerar las causas que pudieron separar y luego, al fin, unir tan estrechamente a estos dos hombres. Ellos poseían un fondo común de ideas y de sentimientos, pero al mismo tiempo un modo de ser opuesto y un caudal de experiencias divergentes de la vida. Goethe había nacido y se había desarrollado en un medio feliz y sonriente. Su niñez y su juventud habían sido como la germinación y el crecimiento natural, armonioso, de una hermosa planta. Su espíritu se había formado en el concurso regular y necesario del mundo que le rodeaba con su propia savia interior. Y de su espíritu habían brotado sus obras con la misma naturalidad, con la misma espontaneidad con que el árbol da flores y frutos. Su arte, como su propio ser, tomaba los caracteres de un producto de las necesidades eternas que forman la esencia del universo. Cuando marchó a Italia, buscaba con la seguridad del instinto lo que efectivamente encontró allí: los hábitos de una existencia superior, de una humanidad más sublime por haber desarrollado en su armoniosa perfección los gérmenes todos que atesora la Naturaleza. En los monumentos del arte clásico y del Renacimiento tuvo la visión de lo que él mismo buscaba en su propia poesía, la visión de un arte supremo por ser supremamente natural: su alma se imbuye aún más de esa calma digna, de esa superioridad, de esa ponderación interior que, poniendo al hombre en el seno mismo de la turbulenta vida, lo eleva sin embargo por encima de ella, como dominándola con la mirada. Y regresó a Weimar con ese temple clásico del espíritu.

---

(20) Las palabras de Schiller, que Goethe transcribe, bastan para formarnos idea aproximada de su pensamiento kantiano. Se percibe claramente la simpatía con que Morente acoge estas ideas y aún la peculiar delectación con que refiere los términos exactos de la disputa y posterior acuerdo. No anda muy lejos de todo ello el kantiano no tan recién converso que Morente lleva dentro cuando escribe este trabajo, apenas concluida su densa formación germana.

Schiller, en cambio, vive desde niño una vida de lucha y de combate. Las cosas y los hombres que le rodean, lejos de cooperar a la eclosión espontánea de su alma, son obstáculos que tiene que vencer. Cada día que pasa y cada línea que escribe es una victoria sobre sus enemigos materiales. Las hondas necesidades del universo no son para él blandas amigas que alimentan su espíritu, son barreras que lo enardecen. En lucha perenne contra ellas para modificarlas, someterlas a su interior ideal, se temple su indomable genio. **Los Bandidos**, **Don Carlos** son los dramas íntimos de este amante entusiasta de lo noble y de lo grande, que desprecia la templanza y el pacto con la naturaleza, que arroja la prudencia y pisotea las mal llamadas exigencias e impurezas del mundo real y de la vida diaria. Schiller es en esta su primera etapa el más alto representante de la corriente literaria que se llamaba en Alemania «Ímpetu y tempestad» (21).

Goethe volvía de Italia. Se había bañado en el Leteo de la antigüedad clásica. Ímpetu y tempestad eran ya para él un pasado juvenil, el pasado de su **Götz** y de su **Werther**. Ahora venía lleno de la euritmia olímpica y de la pureza tranquila de un arte de sol y de sonrisas, y soñaba para su patria una poesía semejante. Al llegar a Weimar se encuentra a sus amigos agitados y temblorosos, adorando aún precisamente lo que él acababa de quemar. «El **Ardinghello** de Heine y **Los Bandidos** de Schiller —dice— no sólo eran admirados por toda Alemania, sino también apreciados como lo único digno de atención por mis amigos más próximos, cuyo modo de sentir había yo creído cercano del mío. Aquello de que yo me había plenamente liberado tenía ahora de nuevo que admirarlo y considerarlo en serio» (22).

(21) En efecto, las diferencias temperamentales, de educación, etc. y hasta el distinto modo de enfrentarse al mundo de ambos genios son muchas. Desarrolla aquí Morente el tópico del clasicismo de Goethe frente al romanticismo de Schiller. No eran, sin embargo, tan distintos, como luego veremos. La escuela alemana, que aquí se cita, es la conocida del *Sturm und Drang*, que unos traducen como «Tempestad y empuje», otros como «Ímpetu y tempestad», otros como «Ímpetu y salto», etc. En principio, se trataba del movimiento revolucionario de una joven generación disconforme con las fórmulas tradicionales, ávida de novedades y, sobre todo, de libertad. Se inicia hacia 1770 y toma su nombre de un famoso drama de Klinger así titulado, que era el que mejor expresaba el espíritu de rebeldía. Atacó a la literatura y a la moral. Acogió como bandera la rebeldía y la indisciplina y pasó como una tormenta que descarga ruidosa pero fugaz. Inicia su período de plenitud con las primeras obras de Goethe (**Götz von Berlichingen** (1773) y el **Werther** (1774)) y se cierra con los dramas de juventud de Schiller (**Los Bandidos** e **Intriga y amor**). Destacan como cultivadores menores Christian Schubart (1739-1791), Jakob Reinhold Lenz (1751-1792) y Maximilian Klinger (1752-1831).

(22) Ya se ve muy claramente que la evolución de Goethe alcanza a su fibra más íntima. La serenidad de esta etapa le impide tomar en serio el temblor desolado de sus amigos ante las

Como siempre en circunstancias semejantes, encastillóse Goethe en su propia interioridad. Su encuentro con Schiller fue ligero y breve. Ni Goethe estaba dispuesto a abrirse a éste que consideraba como un infeliz retrasado, ni Schiller, en la conciencia de su propia valía, quiso entregarse a un hombre cuya displicente actitud le hería quizá en lo más íntimo de su ser (23).

Durante los años que median entre este primer encuentro desgraciado y la famosa conversación en la Sociedad de Ciencias Naturales de Jena, habíanse desarrollado ambos hombres. Goethe había vivido los tristes días de la campaña de Francia. La derrota de los aliados en Valmy, la multitud de experiencias humanas que había acumulado en esos días luctuosos conmovieron hondamente su espíritu. «En Roma aprendí lo que significa ser hombre», dijo una vez. Pero ahora ya no podía ni leer a los amigos la *Ifigenia*. Ahora tenía la sensación precisa de que —y éstas son sus propias palabras— «no se puede vivir así, sólo con la lira en la mano». Schiller, por su parte, en el aislamiento de su retiro profesional, había visto la muerte de cerca, había hecho repetidas veces el balance espiritual de su existencia. Sus ideas sobre el arte y la vida se habían precisado y robustecido al pasar por el espeso tamiz de la filosofía kantiana. Cuando los dos hombres se volvieron a encontrar, habían ahondado ambos infinitamente en sus propios seres. Eran los mismos, pero ahora habían llegado al punto en que sus aparentes divergencias se resolvían en armonías fundamentales. «Encontramos, —contaba Goethe a Eckermann— que nuestros caminos iban al mismo sitio y desde entonces anduvimos juntos. Esta fue una revelación súbita».

Recordad que Goethe decía: «Cuando él tenía por idea lo que yo llamaba experiencia, es que debía haber entre nosotros alguna relación, algún enlace». Ese enlace, esa relación es efectivamente la armonía fundamental de ambas concepciones. Cuando los dos hombres se apercibieron de que daban

---

grandes interrogantes del mundo. Goethe ha cambiado profundamente en contacto con el medio clásico italiano. Ya no nos parece el autor de *Werther*, todo pasión y rebeldía, sino el hombre maduro y escéptico que se niega por convicción a volver atrás.

(23) No puede estar mejor descrito, en su sobriedad antitética, este primer encuentro entre Schiller y Goethe. Sus relaciones habían sido bastante frías pese a desenvolverse en el mismo ambiente. El primer encuentro tuvo lugar el 7 de septiembre de 1788, apenas vuelto Goethe de su viaje a Italia. Schiller, que había soñado con este momento, quedó decepcionado. Goethe era entonces demasiado distante. Vivían en mundos diferentes. E incluso un hecho secundario influyó aún más en este distanciamiento: cuando a Schiller se le concedió una cátedra de Historia en Jena, por recomendación de Goethe, aquél interpretó este favor como un menosprecio a su calidad de poeta; así que vivieron extrañados y recelosos hasta que la situación cambió —como veremos— a partir de 1794.

a una misma cosa dos nombres distintos, llamándola uno idea, otro experiencia, entonces sobrevino la revelación súbita de su íntimo acuerdo (24).

¿A qué llamaba Goethe experiencia? La concepción del mundo de Goethe está fundada sobre sus conocimientos y descubrimientos en las ciencias naturales, y dentro de éstas sobre todo en sus trabajos de morfología. En las figuras de las plantas y de los animales podemos ver cómo una forma definida fundamental se va amplificando y realizando siempre igual a sí misma a través de todos los estadios del desarrollo vital. Unos cuantos ejemplos muy sencillos nos harán comprender esta verdad. La forma general de un manzano es más redonda, baja y chata que la de un peral. Aquél recuerda la forma de la manzana, éste la de la pera. Las hojas del manzano se asemejan más al fruto de este mismo árbol. Las hojas del peral al fruto del peral. Es un principio formal, un principio formante, un principio plástico el que constituye el Ser, la definición del peral o del manzano. Esta idea general conduce a Goethe, como es sabido, al descubrimiento de que el cráneo es una vértebra más desarrollada. Sobre esta misma idea se basa el novísimo principio de clasificación de las plantas según la diferencia de los gérmenes o semillas y no, como haría Linneo, el número de los estambres. Esta concepción de lo orgánico como el producto de un principio plástico, de un principio de forma sito en él, la aplica Goethe a la Naturaleza entera (25). Ésta es para él el producto armonioso y complejísimo de un principio plástico fundamental. Fausto en su oscuro y polvoriento laboratorio ansía salir al mundo y penetrar directamente en sus profundidades creadoras, «conocer lo que el mundo tiene unido en lo más íntimo, penetrar en sus fuerzas productivas, en sus semillas». Y la concepción del arte, en Goethe, se sigue directamente de esta concepción de la Naturaleza. El arte es también el producto de un principio plástico fundamental. Así como en la naturaleza, compren-

(24) Esta comunión de ideas llegó al extremo cuando colaboraron ambos en un espléndido ensayo (*Sobre poesía épica y dramática*), redactado conjuntamente en diciembre de 1797 e incluido tanto en las obras completas de uno como de otro. Schiller y Goethe pasaron varias temporadas juntos. Esta unión resultó fructífera. Así, en la composición de *Wallenstein*, Goethe le ayudó con su consejo y, a su vez, Schiller prestó importante ayuda a Goethe para componer su *Guillermo Meister* e incluso le animó a terminar el *Fausto*, que había empezado en serio en 1790. De este afán de competencia y ayuda procede una secuencia de baladas de Schiller, que aparecieron en el *Almanaque de las Musas*, de 1798, editado por el mismo Goethe.

(25) Aquí se inicia la visión morentiana de la estética de Goethe, puesto que subraya cómo para él todo en la naturaleza tiene un origen plástico y obedece a un principio de forma. Vale decir que todo en el mundo se plasma de acuerdo con un origen formal preciso, al que plásticamente el universo propicia cumplido desarrollo.

didada de ese modo, se explican y condicionan las partes por el todo en una unidad indisoluble del todo con las partes, del mismo modo la obra de arte es una esencia idéntica a la naturaleza (26). Es un todo orgánico en donde las partes son condicionadas y explicadas por ese todo. Por eso a Goethe, que practicó poco la filosofía de Kant, debió satisfacer particularmente la **Crítica del juicio**, porque en este libro enlaza Kant, por medio del concepto de la finalidad, la obra de arte con el organismo vivo y la naturaleza animada (27).

Consideremos ahora ese principio plástico fundamental. ¿Tendría razón Schiller llamándolo idea? Este viejo y venerable término lo inventó Platón para dar cuenta del ser de las cosas, del ser de la Naturaleza. Kant lo restableció en su primitiva dignidad como principio regulador del conocimiento y Schiller lo recogió en la terminología de Kant para hacer de él la base de su estética y de su teoría del arte (28). De su estudio de la filosofía kantiana sacó Schiller dos firmes pensamientos que están en la base de sus concepciones artísticas. El primero es que la Naturaleza está regida por leyes mecánicas determinadas por el entendimiento en la ciencia. El segundo es que la conducta del hombre está regida por una ley racional, propia del hombre. La naturaleza está sometida a la inflexible condición del enlace de la causa

---

(26) Se adelanta Goethe aquí a las modernas teorías estructuralistas, según las cuales también la obra de arte es el desarrollo orgánico y armónico de algo ya en germen desde el principio, cuyas partes concuerdan en el todo global. Goethe lo dice con mayor claridad y perfección: la obra de arte... «es un todo orgánico, en donde las partes son condicionadas y explicadas por ese todo». La modernidad de esta idea no hay por qué ponderarla. Todo el estructuralismo de los años setenta del siglo XX aparece aquí teóricamente esbozado.

(27) Morente plasmó en diversos lugares esta idea, de base kantiana, según la cual la obra de arte puede ser relacionada con el organismo vivo y la naturaleza animada. Estamos ante un concepto clásico de «mímesis» o imitación del natural que venía cuando menos desde Aristóteles y que alcanzó su máximo desarrollo en las poéticas del siglo XVIII. Véase al respecto el estudio introductorio de Anibal González a las **Artes Poéticas de Aristóteles y Horacio** (Ed. bilingüe, Madrid, Taurus, 1987).

(28) En efecto, «idea» era un término antiguo que Schiller tomó directamente de Kant, como base de su teoría artística. Recuérdese que Kant había dedicado páginas espléndidas a reflexionar sobre estética tanto en el sentido etimológico (de *aísthesis* = percepción) como en el de teoría de la belleza. A este propósito es fundamental su estudio **Lo bello y lo sublime** (Traducción y Ed. Española, Espasa Calpe, Madrid, 1946). Se había publicado con el título de **Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime en Königsberg** (1764). Constituye una serie de delicadas ocurrencias, certeras observaciones y agudas críticas sobre la belleza sin el aparato solemne de la exposición retórica. Sobre este mismo asunto puede verse nuestro trabajo «La significación literaria de García Morente», donde enfocamos la llamada estética trascendental - estética conversacional en el creador giennense y buscamos su filiación kantiana (incluido en **Centenario de Manuel García Morente**, Instituto de Estudios Giennenses, Jaén, 1987).

con el efecto. El hombre, empero, si bien como ser natural está sometido a esa misma condición, encierra, sin embargo, en sí la ley racional pura que le ordena obedecer sin condiciones a la voz del deber. En la Naturaleza reina la necesidad infinita de las causas. En el hombre, como espíritu y razón, domina la autonomía, la propia determinación; en una palabra, la libertad. Supongamos ahora que ante un objeto de la naturaleza nos sentimos irresistiblemente impulsados a percibirlo bajo la idea de la libertad; supongamos que nos sentimos irresistiblemente impulsados a dar de su existencia no una explicación causal mecánica, sino una explicación ideal, diciendo que está determinado por sí mismo; entonces ese objeto es para nosotros bello. Y si a los objetos todos de la naturaleza los llamamos fenómenos, podremos decir que la belleza es la libertad en el fenómeno. Tal es, en efecto, la fórmula en que el propio Schiller resume su concepto fundamental estético (29).

*Schiller ha dicho explícitamente que el punto en que Goethe y él lograron entenderse fue el arte y la teoría del arte. Y, en efecto, para uno y otro es la obra de arte un producto que encierra en sí mismo el principio de su propia determinación. Aquel principio plástico fundamental de Goethe es precisamente lo que nos autoriza a contemplar la obra artística bajo la especie de la libertad, como fenómeno libre o como libertad en el fenómeno (30). Cuando Schiller en la Carta sublime a Goethe celebrando el aniversario de su nacimiento, hace el balance de la obra poética de éste, dice para caracterizarlo: «Buscáis lo necesario de la naturaleza y lo buscáis por el camino más difícil. Tomáis la naturaleza en su totalidad para alcanzar así luces sobre lo particular». Este es, en efecto, el modo estético de considerar la Naturaleza, concibiéndola no en la sucesión mecánica de sus elementos, sino*

(29) Aquí es donde radica la originalidad de la teoría schilleriana de lo bello. En efecto, él parte de Kant pero observa un principio de libertad inherente a la condición humana que tiene su máximo desarrollo en la creación artística pura. Es decir, la naturaleza puede obedecer y obedece a leyes hasta cierto punto «mecánicas». El hombre, en cambio, aunque influido por ésta, encierra —y aun exhibe— por encima de ella la «explicación ideal», origen de lo bello. Por eso belleza es en Schiller sinónimo de libertad. Hay aquí una clarísima vinculación romántica por cuanto se potencia al máximo lo que el hombre tiene como ser autónomo: la capacidad de decidir y crear; o sea, la libertad.

(30) En efecto, así es. Esto hace que ambos escritores vuelvan a la poesía como forma suprema de expresión artística. Así decía Schiller —en carta a Körner, de 7 de enero de 1795—: «El poeta es el único hombre verdadero, y el mejor filósofo apenas llega a ser una caricatura suya». Dicho en términos contemporáneos, el único «hombre libre» es el poeta, fuera de cualesquiera ataduras cotidianas. Tan en serio se tomó desde entonces Schiller su actividad poética, que renunció a una cátedra de Filosofía en la Universidad de Tubinga.

*en la integralidad de su principio determinante.* Este es también el modo ideal de concebirla, como naturaleza libre, cuya libertad fundamental se especifica infinitamente en necesidades particulares (31).

Desde esta profunda posición salen para Schiller dos modos convergentes de cultivar el arte. Uno lo ha llamado el Sentimental. Otro lo ha llamado el Ingenuo. La poesía ingenua encuentra directamente en la materia, en la naturaleza, una armonía y concordancia con el principio ideal de libertad que constituye la esencia humana del hombre. La poesía antigua es ingenua como lo es la vida antigua y todo el arte directamente natural. Goethe es un poeta ingenuo. Pero cuando entre la Naturaleza y el ideal, entre la materia y el espíritu se ha realizado el divorcio y la separación, siente el poeta este divorcio y esa separación como un dolor, un pesar infinito y la tarea del hombre es conquistar de nuevo aquella unidad del principio plástico, fundir de nuevo en la absoluta compenetración la libertad con el mecanismo, el espíritu con la materia, el ideal con la vida (32).

Al arte le corresponde esa tarea educadora de la humanidad (33). Las **Cartas sobre la educación estética del hombre** son no sólo la más completa y sólida exposición de la estética de Schiller, sino al mismo tiempo la expresión de su fe en el valor educativo del arte (34).

(31) Vale decir que sólo lo particular, lo individual —y no el universo en su conjunto— es portador de libertad y, por ende, capaz de creación artística. Es una idea recurrente que Schiller retomará una y otra vez: sólo desde la individualidad humana se logra esa forma suprema de libertad que es la creación artística.

(32) Parte de la contradicción clásica del ser humano. O sea, si el hombre es por naturaleza mecánico y libre, responde a su carácter natural y, por ende, «mecánico», y, al propio tiempo, su libertad le lleva a la creación artística, éste será, en su faceta más compleja y propia, una fusión y compenetración íntima de contrarios (como lo es el hombre). Es decir, de la libertad con lo mecánico, del espíritu con la materia y del ideal con la vida. Morente captó con precisión este soporte básico de la estética en Schiller, que puede aplicarse a su obra literaria. La poesía «sentimental, de la que éste se siente cultivador y en parte deudor, esto es, la poesía romántica, logra ese hermanamiento de contrarios que acomoda y conforma la actividad poética con la naturaleza humana (al par contradictoria, por libre, y «mecánica», respectivamente).

(33) Es éste un aspecto de la estética schilleriana que refleja toda la tradición crítica del siglo XVIII, con evidentes reminiscencias históricas: el valor pedagógico, didáctico del arte. En última instancia de aquí partirán las teorías del arte como algo útil y comprometido. No se dice con la precisión que veremos en el siglo XX en un Goldmann o un G. Lukács, pero ya está en germen la teoría del arte comprometido.

(34) Fueron escritas en el verano de 1793; es obra en forma de epístolas al príncipe heredero de Dinamarca. Fue publicada con este título en 1795. Poco antes, en el invierno de 1792-93, había impartido un curso sobre cuestiones estéticas que le sirvió de base para esta pu-

La vida estética es la más alta forma de humanidad, porque ella realiza la unidad de la naturaleza sensible del hombre con su naturaleza moral. La ética kantiana había situado el valor moral del hombre en la rígida y exclusiva consideración del deber. Todo placer, todo agrado debe ser implacablemente desterrado de la pureza moral. El deber debe ser cumplido no por que sea agradable, sino porque es el deber. *Schiller, en cambio, concibe su ideal de humanidad en la coincidencia de las inclinaciones patológicas, sentimentales con las exigencias racionales de la ley moral. El hombre ideal de Schiller es aquél que espontáneamente y como sin saberlo cumple la obligación moral. A semejante estado ha de conducirnos la educación estética.* La contemplación estética, en efecto, nos sume en un temple de ánimo desinteresado; nuestras pasiones sensibles, nuestras inclinaciones materiales quedan olvidadas, desaparecen de esa situación de abandono al objeto. *El estado estético es el de un puro juego* (35); un estado en donde las fases sucesivas están totalmente determinadas en sí y por sí mismas, un estado de completa libertad, por ende de absoluta moralidad y al mismo tiempo de absoluta naturalidad (36).

Y ése es el hombre en su plena significación. «*El hombre es verdaderamente hombre, sólo cuando juega*» dice Schiller. Y esta fórmula cuyo contenido, denso y profundo, hemos procurado ir analizando, es precisamente también la que serpentea por debajo de la inmensa epopeya de la vida que

---

blicación. Y antes aún había tratado de estética para otros compromisos; fruto de ello fue su artículo, de enero de 1792, en la revista *Thalia*. García Morente tradujo esta obra al español en la temprana fecha de 1920, con el título de *La educación estética del hombre en una serie de cartas*. Colección Universal de Calpe, Madrid. En el prologo de Morente se dice: «En este clásico tratado danse todos los rasgos característicos de la mentalidad de Schiller: amor poderoso a la libertad, hondo sentido civil y humano, vuelo de la imaginación poética, profunda aprehensión de los problemas filosóficos. Acaso ninguna otra obra de Schiller sea en este sentido de complejidad tan ejemplar como *La Educación Estética del Hombre*». Puede verse un interesante resumen de las teorías estéticas de Schiller en la Introducción de Vicente Romano García a estas *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Madrid, Aguilar, 1963.

(35) La concepción del arte como actividad lúdica, es decir, de puro juego, se remonta a la antigüedad, entendimiento «*ludus*» en su sentido etimológico, que Schiller relaciona, dentro de su teoría general, con la libertad.

(36) Como el autor identifica libertad con belleza suma, en su estética se igualan moralidad y libertad máximas. Ello se manifestó en toda su obra literaria, particularmente en la llamada etapa de juventud y en concreto en *Los Bandidos*. Schiller vislumbró la relación dialéctica entre contenido y forma en el arte y buscó el equilibrio entre la materia y la forma. En este sentido lo estético es una unidad de seriedad y juego; la seriedad «*está basada*» en el contenido y el juego en la forma.

recorre **Fausto** o su "alter ego" **Wilhelm Meister** (37). *Goethe y Schiller tenían forzosamente que entenderse, porque para ambos era el arte algo profundamente serio y humano, lo más humano en el hombre; para ambos, según una expresión de Goethe, «descansa el arte en la esencia misma de las cosas»* (38).

Ya se han encontrado los dos genios. Ya se han comprendido. Han visto que en lo más profundo y excelso de sus ideales hay un punto de contacto, una armonía y un acuerdo. Ahora van a marchar en la vida siempre unidos y en sus obras va a expresarse cada vez con más fuerza esa esencia de las cosas en donde ellos asentaban el arte (39).

Los frutos de esta fraternal colaboración no se dejan esperar mucho tiempo. Primero vienen las alegrías de la nueva vida, los goces del nuevo e indisoluble lazo. Los amigos sienten el fervor de la comunidad de ideales; y lo sienten primero en el tono triunfante de lucha y de sarcasmo contra el filisteísmo ambiente. De este estado espiritual son los xenien el producto ardoroso. Un ejemplo: el profesor Woltmann, colega de la Universidad de Jena, era un sabio acendrado. Mas, por desgracia, tenía también sus pujos de poeta y había escrito nada menos que dos comedias. Schiller lo ve venir y supone con fundamento que lo que quiere es encontrar un teatro y un director propicio. Lo recibe amablemente, le habla dos horas de Historia Universal, de Grecia, de Roma, de filosofía, de mil asuntos más sin dejarle abrir la boca. Nuestro hombre se tiene que volver como se había venido. Schiller refiere el caso a Goethe; ambos ríen, se mofan y surge un dístico punzante, jocoso, incisivo. Esto es un xenion: «zorra con cola de fuego lanzada en el campo de los filisteos», de los autores mediocres, de los sabios de pacotilla que cerraban a los dos amigos el acceso al público alemán. Quizá en esta empresa que Goethe llamó «una temeridad loca» hubiéranse

---

(37) Debe reconocerse la sustancial coincidencia en las apreciaciones estéticas de Schiller y Goethe. El hecho de que se ayudaran mutuamente o que se perciba la clara influencia schilleriana en el **Guillermo Meister** goethiano es significativo al respecto.

(38) Esto es, para ambos la actividad fundamental del ser humano en cuanto tal es la creación artística y la suprema expresión del hombre es la poesía.

(39) Se ha dicho con razón que Schiller fue la conciencia de Goethe. A partir de este momento sus almas caminaron juntas hasta que el 9 de mayo de 1805 murió Schiller, lo que hizo exclamar al Goethe anciano una frase lapidaria que demuestra toda su compenetración: «Yo hube de sufrir que se me muriera Schiller». Según Goethe habían estipulado «un pacto de complemento mutuo» y para él comenzó una segunda juventud. Los dos poetas, el subjetivo e idealista Schiller y el pragmático y classicista Goethe, se integraron a una creación armónica.

rebajado nuestros poetas hasta dejarse inducir en polémicas inferiores. Pero se detuvieron a tiempo y asestaron a los enemigos rugientes el último y más rudo golpe, despreciando sus griterías para entregarse a la producción de sus obras más excelsas y definitivas.

Schiller se puso de lleno a su **Wallenstein**. En este asunto venía pensando desde hacía mucho tiempo. Sus estudios sobre la Guerra de los Treinta Años le habían hecho concebir la idea de una gran composición poética que animara y eternizara esta guerra, conclusión por decirlo así, de la **Historia de la Reforma**. Primero ordenó su asunto alrededor de la principesca figura de Gustavo Adolfo. Pero éste decía ya demasiado, era un tipo demasiado definido en la Historia para servir cómodamente de héroe en esa epopeya dramática. Wallenstein, cuya verdadera fisonomía queda en la Historia más esbozada y perdida, ofrecía en cambio rica materia estética. Schiller supo dominarla en lento y profundo trabajo, hasta el punto de transformarla por completo. Primero había pensado poder exponer todo su asunto en cinco actos y un prólogo. Pero pronto se apercibió de que en tan breve espacio era imposible dar a los personajes y a los sucesos una vida interior real y que siempre quedaría en la obra algo de la pesadez esquemática y abstracta de un relato histórico. Se decidió, pues, por la división en dos dramas de cinco actos: **Los Piccolomini** y **La Muerte de Wallenstein** (40). Pero a Goethe aún no le parecía bastante. Había que ver, sentir el medio mismo en donde se desarrolla aquella formidable acción. Penetrar en la gente militar, en la sociedad, en el tiempo que envuelve a Wallenstein era empresa que no podía abandonarse a la reflexión personal del espectador. En la relación íntima de Schiller con Goethe tiene su origen el **Campamento de Wallenstein**, que

(40) La acción de su drama **Wallenstein** (1799) comienza propiamente con **Los Piccolomini**, drama en cinco actos, poco anterior. **Wallenstein** es, por tanto, un poema dramático en tres partes. Se ha dicho que es el primero y más complejo de sus dramas de madurez. Su elaboración fue muy lenta, pues ya en 1791, en su **Historia de la Guerra de los Treinta Años**, tenía la idea fundamental y de esta obra extrajo casi todo el material, aunque de hecho no inició su redacción hasta 1794, la cual interrumpió y reanudó luego en 1796, concluyendo por fin en 1799, que es la fecha que se tiene como definitiva. Tanta complejidad se debe a las enormes dificultades que planteaba un tema como este, donde convergen intereses, personajes y vicisitudes muy distintas, así como el protagonista, en quien primero vio a un generoso rebelde, pero que, después de estudiado en profundidad por Schiller, se muestra como un ambicioso sin más. La primera parte se titula **El campamento de Wallenstein**, que es una visión de la Alemania depredada y trastornada por la guerra. La segunda se titula **Los Piccolomini** y la tercera, literariamente más acertada, **La muerte de Wallenstein**, también en cinco actos. El protagonista, vacilante al principio, adquiere vigor por la rapidez de la acción y profunda emotividad del desenlace. Estamos muy lejos de los dramas juveniles de Schiller.

precede, a modo de prólogo introductor, a los dos grandes dramas. Ya no necesitamos la reflexión histórica para colocarnos en el medio que rodea al héroe. Vemos los coraceros, arcabuceros, los Croatas, los Bohemios. Oímos la gritería desordenada de esos pueblos diversos que, en sus lenguas diferentes, en sus razas enemigas, se mezclan alrededor del duque de Friedland. La intuición artística es ahora completa. El **Wallenstein**, en su magnífica ponderación de masas, aparece ante nuestros ojos como un conjunto armonioso en donde las partes todas están determinadas por el mismo fundamental principio plástico y animador (41).

**Wallenstein** se representó en Weimar. Goethe dirigía el teatro ducal. El 12 de Octubre de 1798 tuvo lugar la representación del **Campamento de Wallenstein**. Con ella se festejaba la apertura del teatro. Las dificultades que hubo que vencer fueron grandes. Los cómicos pusieron por su parte un gran entusiasmo. Uno, sin embargo, hubo que, cuando todo estaba ya dispuesto, envió a decir que por enfermedad no podría representar el papel de soldado de caballería que le estaba encomendado. Goethe declaró con calma decidida: «Yo haré el papel de soldado». Esta frase fue remedio santo. El cómico sanó enseguida y se presentó en el teatro. Cuando muchos años después Goethe relataba este incidente a Eckermann, preguntó éste atónito: «¿Y si el cómico se hubiera empeñado en no trabajar?» - «Hubiera hecho yo de soldado», contestó Goethe. **Los Piccolomini** se representaron en Enero de 1799. Y **La Muerte de Wallenstein** en Abril del mismo año (42). El entusiasmo en Weimar fue indescriptible. Goethe envió a su amigo una corona de laurel.

Estos tiempos consolaban a Schiller de los dolores que venía sufriendo. Su enfermedad no le dejaba sino cortos momentos de tregua, amargados aún por desgracias de familia. Su hermana Nanette, la más joven, había muerto unos años antes. Su padre fallecía poco después. Apenas el nacimiento de su segundo hijo, Ernesto, podía resarcirle de tan crueles pérdidas. Sólo en el trabajo y en la suave relación con Goethe podía encontrarse completamente templado. Así se explica que, resonando aún los aplausos tributados a Wa-

(41) Sería, pues, una aplicación práctica de las teorías estéticas de Schiller: la estructuración y conformación de las partes con el todo.

(42) De las tres partes la primera fue estrenada el 12 de octubre de 1798; la segunda, el 30 de enero de 1799 y, por fin, la trilogía en su conjunto se representó por primera vez los días 15, 17 y 22 de abril del mismo año 1799. Cuando escribo estas líneas se cumplen exactamente 200 años.

**llenstein**, estuviera ya escribiendo **María Estuardo** (43). Este asunto habíalo pensado Schiller en sus primeros años. Ahora lo recogía con la maestría técnica que el trabajo en **Wallenstein** le había proporcionado. En menos de un año quedó terminado el drama, a pesar de los muchos quehaceres y ocupaciones que le impusieron la enfermedad de su mujer tras el nacimiento de su tercera hija, Carolina, y su proyectada marcha a Weimar, a pesar también de tener el espíritu ocupado con otros proyectos poéticos y dramáticos. En Febrero de 1799 envió a Goethe la primera noticia de **María Estuardo**. En Junio empezó propiamente a escribir el drama. En Septiembre leyó a su amigo los primeros actos y en la primavera de 1800, en la paz del Castillo de Ettersburg, en donde era huésped del duque Carlos Augusto, terminó su composición. Unos meses después, en Junio, se representó el drama en Weimar. El éxito fue inmenso, más bien de ternura y de suaves sentimientos que de trágica conmoción. Precisamente ese resultado se proponía Schiller en **María Estuardo**. No quiso aquí, como en **Wallenstein**, hacer revivir ante nuestros ojos, con toda la profundidad y multitud de matices de la vida real, un período, una gente, un drama del destino y de la historia. Su intento es ahora penetrar en la psicología de la pasión. La vida interior de sus personajes es lo que le interesa ante todo. La fatalidad histórica de donde en **Wallenstein** surge el elemento trágico cede aquí a la pintura de un carácter débil y dulce, culpable y digno de perdón, un tipo de mujer de profunda ternura y simpatía (44).

Aún no estaba terminada la composición de **María Estuardo** cuando Schiller se trasladó definitivamente a Weimar. Aquí le ataría ante todo la convivencia definitiva con Goethe y la esperanza de hacer fructificar su trabajo

---

(43) **María Estuardo** es la primera de una serie de obras que confieren a la figura de la reina de Escocia un carácter claramente romántico. Fue un texto largamente meditado por Schiller, que lo concibió y esbozó en el idilio de Bauerbach, en 1783, aunque no culminó el esquema hasta 1799, el cual fue discutido con Goethe en Jena. Después de varias refundiciones, la tragedia fue terminada en junio de 1801 y estrenada en Weimar aquel mismo año. Esta obra muestra el contraste interior de sentimientos, principios y concepciones diversas; el conflicto entre el mundo ideal y el mundo real. Ya no se trata del choque violento de voluntades individuales; es la tragedia en que «legitimismo» y derecho, catolicismo y protestantismo chocan, conformando el fondo sombrío de toda la acción. La belleza de la protagonista la convierte en víctima a ella misma y a cuantos la aman, pues su destino es encender violentas pasiones y sucumbir, a su vez, a la pasión.

(44) La introspección psicológica permite ver que Schiller había avanzado sin duda en su dominio de la técnica y que se adaptaba plenamente al curso de los tiempos. No en vano por esas fechas se escriben ya las primeras anticipaciones del sicologismo introspectivo en la novela francesa y alemana, que habrían de culminar años después en el Naturalismo.

dramático en el teatro ducal. Cuando salió definitivamente de Jena, dejaba tras sí un año de intensa y amplia labor poética. Además de **María Estuardo** había escrito el hermoso y famosísimo **Canto de la Campana**, testimonio de la interior y exterior armonía que por fin su vida y su arte habían logrado.

Llegado a Weimar, emprendió enseguida el trabajo. Preparó y puso en escena un arreglo de **Macbeth**. En Abril de 1801 terminó **La Virgen de Orleans** (45). Este asunto era peligroso. Voltaire lo había hecho casi imposible. Schiller consiguió descubrir en esta figura, extraña y sobrehumana, «la noble imagen de la humanidad». Dos rasgos fundamentales caracterizan a Juana de Arco en Schiller: la sencillez y el milagro. Nunca deja la pastora de Domremy de ser la hija sencilla de la gleba; y a esa infantil ingenuidad acompaña siempre la intervención milagrosa y divina. Aquí, sin embargo, no se oponen lo natural y lo milagroso. La naturaleza de la Virgen es ella misma milagrosa y divina. Es un ejemplar de humanidad tan hondamente humano, que parece —pero sólo parece— no poderse explicar más que con la ayuda de poderes suprasensibles.

**La Virgen de Orleans** no pudo representarse en Weimar. Cuando Schiller, en Septiembre de 1801, hizo un viaje a Dresde a ver a su antiguo amigo Körner, encontró la ocasión, a su vuelta por Leipzig, de hacer representar aquí su nuevo drama. Fue testigo de un éxito sin ejemplo y objeto de un entusiasta homenaje. Poco tiempo después tuvo que soportar una gran desgracia. Su anciana madre, recluida en la tierra natal de Suavia, falleció con la alegría de haber visto los días de triunfo de su hijo inmortal.

Schiller, en Weimar, al frente del teatro nacional, se ocupaba activamente de su misión de director. Arregló para la escena sucesivamente la **Ifigenia** de Goethe, **Natán El Sabio**, de Lessing, el **Turandot** de Gozzi y algunas producciones del teatro francés, como la **Fedra** de Racine (46). Pero ni estas

---

(45) Se trata de una incursión, de nuevo, en el tema histórico, con toda la base documental que Schiller pudo manejar. El personaje de Juana de Arco, tal como hoy lo conocemos en su versión más difundida, se debe en gran parte a su plasmación literaria en esta obra schilleriana. Es la virgen guerrera, en su natural clima religioso, que transfiere al drama los contrastes morales característicos de su edad. El drama mereció los aplausos de Goethe y, en cierto modo, guarda afinidades con la **Genoveva**, de Tieck. Representa, asimismo, el conflicto interior entre la instintiva tendencia al amor y su superación por el deber voluntariamente aceptado.

(46) Se muestra aquí la afición de Schiller por determinados temas históricos y literarios de ascendencia clásica, a los que confiere su particular visión del mundo, mucho más comprometida y romántica. Así se nota comparando la adaptación de **Ifigenia** por Goethe con la ver-

ocupaciones algo exteriores, ni los padecimientos a que su incurable mal le sometía, pudieron poner un término a su propia actividad creadora. Su posición material mejoraba notablemente. Adquirió en 1802 la propiedad de una casita modesta, que se conserva piadosamente aún. A propuesta del duque Carlos Augusto, recibió del emperador Francisco las cartas de nobleza.

De esta época de optimista fe en el porvenir poético proceden las preciosas baladas y la pura y clásica tragedia **La desposada de Messina** (47). Esta es la única de sus obras que le producía, según él dijo, «la impresión de una verdadera tragedia». **La desposada de Messina** forma un contraste completo con la romántica **Virgen de Orleans**. Es una tragedia puramente poética; es lírica. Introduce los coros antiguos, pero no como en Grecia, a modo de espectadores interesados y que simpatizan con la acción, sino divididos en dos grupos que toman parte activa en el drama mismo. De la tragedia antigua tomó también Schiller en este drama la idea del destino. El influjo de **Edipo Rey** se transparenta en **La desposada de Messina**. Pero el destino aquí no es ya una fatalidad ciega que conduce los hombres a su pérdida, sean o no inocentes y puros, sino que es como la idea de una ordenación moral suprema que cada uno ha podido una vez realizar o rechazar; es como la necesidad inflexible que, en la vida de los hombres, se deriva de una especie de elección fundamental y recóndita entre uno u otro camino (48).

Sin embargo las condiciones teatrales de esta nueva producción no eran suficientes para asegurarle un éxito firme. Representada en Weimar, en Marzo de 1803, fue la obra recibida con respeto, mas sin entusiasmo.

**Guillermo Tell** en cambio es quizá el drama en que el genio de Schiller se ha mostrado más completo, más poderoso en la creación de un todo artístico. **Guillermo Tell** resuelve de la manera más perfecta el problema de la forma. En él la naturaleza y sus fenómenos están tan íntimamente ligados con la acción dramática humana, que se diría aquí verdaderamente realizada la unidad de lo ideal con lo material, de la libertad con el fenómeno, aquella definición de la belleza que Schiller había formulado como

---

sión escenificada del propio Schiller. Son dos «temperamentos hermanados», pero dos tipos humanos muy diferentes.

(47) Se ha traducido también como **La novia de Messina** y fue estrenada con éxito, como dirá después Morente, en el teatro de Weimar el 19 de mayo de 1803.

(48) Es una especie de destino voluntario. Hay una superación de la fatalidad clásica. Se percibe aquí la conciencia de hombre moderno de J. Ch. Friedrich Schiller.

el fin supremo del arte (49). Álzase el telón y aparece ante nosotros la infinita paz, el eterno recogimiento, la inocente candidez de los lagos suizos. El pastor canta: «Sonríe el lago invitando al baño; duerme el mozo en la verde ribera. Oye un son como flauta, tan dulce que parece de ángeles en el Paraíso». En la ingenua sencillez de este paisaje sopla de pronto el viento, ruge la tempestad, viene la muerte. Este es todo el contenido de **Guillermo Tell**. La muerte, la desesperación, el horror que irrumpe en la paz de un pueblo de pastores y de montañeses (50). Aquí el principio plástico fundamental es como una vibración que lo agita todo (el bosque y el lago) como los corazones de los héroes. Aquí ha logrado Schiller en su más excelsa perfección animarlo todo con el mismo germen de vida. Entre el medio y la acción hay un lazo tan íntimo, tan natural, que parece como que la acción es quien dirige a la naturaleza misma y la complica en sus movimientos de pasión. Este drama de la libertad tormentosa agitó profundamente las escenas alemanas. Representado en Weimar por primera vez el 17 de Mayo de 1804, recorrió enseguida todos los teatros y sigue hoy siendo de las obras de Schiller quizá la más conocida y aplaudida. En Suiza ha sido también el drama de Schiller el que ha elevado a Guillermo Tell a la altura de héroe nacional (51).

Este es el momento culminante de la vida de nuestro poeta. Padre y esposo feliz, sostenido y alentado por la fraternal amistad de Goethe, llevaba en Weimar una vida rodeada del respeto y de la admiración de todos, exenta ya de cuidados económicos, dedicada enteramente a su actividad poética. Sólo de tarde en tarde perturbábanle aún los padecimientos físicos. Los retratos de esta época nos lo representan alto, gallardo y conservando todavía el fuego de la primera juventud. Su amplia frente se ilumina con la tierna luz de una melancolía indulgente. Su fina y aguda nariz aguileña atestigua su exquisita sensibilidad. La boca, de labios tenues y castos, se entreabre suavemente, descansando en una enérgica y bien dibujada barba. La mano iz-

---

(49) Era lógico que un asunto de estas características interesara a Schiller, pues reunía la base histórica que le apasionaba y le daba oportunidad de defender con vehemencia sus ansias de libertad y refutar, al propio tiempo, la tiranía que había experimentado en su misma persona; es decir, enfoca el despotismo no como sistema de opresión contra el enemigo político, sino como desprecio por el ciudadano que sólo aspira a vivir en paz. El pueblo suizo aparece como el último reducto de la libertad y sus habitantes como ciudadanos que conocen sus derechos y no toleran que nadie los pisotee. La obra constituyó un verdadero éxito.

(50) De nuevo el romanticismo en su sentido más puro. Se ejemplifica en la muerte, símbolo y horror que conmueve la paz del pueblo.

(51) Efectivamente, se trata de una libertad atormentada; principio romántico donde los haya, que Morente aduce sin adscribir la obra a este movimiento.

quiera se apoya en el pecho sobre la casaca negra abrochada. La derecha cae sin fuerzas en el brazo de un sillón. Parece sumido en un arrobamiento sentimental y a la vez enérgico, en sus eternos sueños de vidas ideales más grandes y más nobles (52).

Al año de estrenarse **Guillermo Tell**, el 5 de Mayo de 1805, a las cinco de la tarde murió Federico Schiller. Su alma fuerte abandonó su débil cuerpo en el postrer aliento, sin dolor, sin conmoción, sin lucha. Se le enterró por la noche, en una templada noche de mayo. Hoy descansa, junto a Goethe y al duque Carlos Augusto, en el panteón de los príncipes del cementerio de Weimar. Dejaba a medio terminar un drama: **Demetrio**. Muchos años después de esta muerte, cuando el anciano Goethe se complacía en recordar sus grandes dolores y sus grandes alegrías, solía repetir con desesperación y rabia: «Yo tuve que aguantar que Schiller falleciera» (53).

---

(52) Se trata de un comentario típicamente morentiano. Es un retrato que recuerda bastante otro trabajo de García Morente, donde se enfoca un personaje de muy similares características. Me refiero al articulito titulado «El retrato de Galileo» (*Ecclesia*, 1942) recogido luego por Rogelio Rovira y Juan José García Norro en *Escritos desconocidos e inéditos de García Morente* (B.A.C., Madrid, 1987, págs. 446-451).

(53) En efecto, fue el último drama de Schiller y, pese a quedar inacabado por su muerte, revela tal grandiosidad de concepción que da, a juicio de la crítica, toda la medida de su madurez espiritual. Así escribió Humboldt: «En el momento en que el poeta nos fue arrebatado... de las infinitas posibilidades que le quedaban, el día de su muerte, sobre su escritorio, quedó concluido el monólogo de Marfa, madre del verdadero Demetrio (Acto II, escena 1.<sup>ª</sup>), con este grito lleno de nostalgia: «¡Oh! ¿Por qué estoy aquí encerrada, atada, limitada, con mi sentimiento infinito? ¿Tú, sol eterno que envuelves el globo terrestre, sé mensajero de mis deseos!». Parece el grito nostálgico del genio moribundo, que resume el anhelo de toda su vida. Goethe acarició la idea de terminar el drama, e igualmente Hebbel, que compuso más tarde otro **Demetrio**, pero según una concepción distinta. Ninguno de los dos se atrevió a concluirlo. Así ha quedado como una obra trunca y maestra, símbolo de la vida y muerte del genio que la creó.