

Federico Schiller y su voluntad de creación

POR ESTUARDO NÚÑEZ

(En el sesquicentenario de su muerte : 1805-1955)

Nos congregamos esta noche para conmemorar el sesquicentenario de la muerte de uno de los más célebres exponentes de la cultura moderna alemana. Friedrich von Schiller murió en Weimar el 9 de mayo de 1805. Su mensaje de idealidad ha ido mostrando desde entonces insospechadas proyecciones para las generaciones sucesivas. Es tan rica esa herencia espiritual que en cada oportunidad conmemorativa se descubren, se revelan nuevas facetas de insospechada trascendencia cultural. Esta es precisamente la virtud de estas conmemoraciones: meditar sobre el poeta y sobre nosotros mismos. Al dirigir nuestra mirada a la obra del creador, tratar de encontrarlos —como hombres de hoy— en los repliegues de su obra. Tomar la actitud de la onda que alcanza a otra onda y con ella se confunde. Analizar aquel sector de la obra que es afín a nuestra sensibilidad y a nuestra concepción del mundo y del espíritu.

Una aproximación de genios.

El nombre de Federico Schiller empieza a ser determinante en la historia de las letras alemanas y universales desde el momento de su conjunción con el de Johann Wolfgang von Goethe lo que en sí constituye una coincidencia paradójicamente divergente. Eran —según Dilthey— “como dos ríos que, después de recibir muchas aguas, confluyen y se juntan”. (1)

Goethe y Schiller van a encontrarse por primera vez, en forma fortuita, en 1788, en la pequeña ciudad de Rudolfstadt, en casa de la familia Lengefeld. Goethe acaba de regresar de Italia y volvía lleno de prestigio y fama. Las hermanas Lengefeld eran amigas íntimas de la Señora Von Stein y de Carolina Herder, que acompañaban a Goethe en aquella visita. Schiller estaba por entonces retenido por su inclinación sentimental hacia Carlota Lengefeld que sería poco tiempo después su esposa. Los poetas se conocían a través de sus obras, pues ya Goethe había producido el *Werther* y el *Goetz de Berlichingen*, *Egmont* e *Ifigenia*, y centraba sobre sí el fervor y la admiración de una nación, y por su parte Schiller, a costa de mucho esfuerzo, había ganado la popularidad con *Los Bandidos*, *La Conjuración de Fiesco*, *Cábala y Amor* y *Don Carlos*, pero los poetas aún no habían encontrado esa compenetración entre individuos geniales y dispares lograda pocas veces en la historia de la humanidad y que había de ser tal vez única y providencial en el proceso de la cultura alemana.

Goethe, después de esa visita, volvió a Weimar, mientras Schiller hacía oposiciones a la Cátedra de Historia en la Universidad de Jena. Pero frente al joven catedrático de 30 años, Goethe permanecía aún frío y olímpico, cuando Schiller se permite visitarlo en su residencia de Weimar, o cuando se permite Goethe aproximarse al hogar de los Schiller-Lengefeld en Jena. Las posiciones ideológicas eran al parecer incompatibles. Goethe se había desligado del ámbito de las ideas abstractas para entregarse al embrujo de la naturaleza. Schiller, en tanto, se desprendía de la esfera de los fenómenos naturales y entraba ardientemente en el campo de las ideas y de lo espiritual. Mientras Schiller se enfrascaba en el estudio sistemático de la Historia, Goethe se apasionaba entonces por los estudios de física, la metamorfosis de las plantas y la teoría de los colores. Leibniz, Rousseau y Kant empezaban a tener un influjo decisivo en la concepción de la vida y en la dialéctica de Schiller, mientras en Goethe imperaba la observación de los fenómenos circundantes y el culto de la armonía de la naturaleza.

"Schiller—dice Bielchowsky (2) da a todas las escenas de sus dramas y a éstos en conjunto, un desarrollo y un final lógicos, como hijos que son del pensamiento; ello hace que sea siempre claro, sin reticencias. Goethe prefiere dejar amplio margen a la intuición y así hallamos tantos personajes y tantas escenas cuyo carácter sólo nos es revelado por un fulgor de relámpago; por ello resulta a menudo oscuro, incomprensible, llegando a antojárenos superficial en ocasiones y a primera vista lo que en realidad encierra profundos simbólicis-

mos. Schiller, con la claridad de su pensamiento y de su expresión, sublimizada por la fuerza de su inspiración, se ha convertido en el maestro, el preceptor, el apóstol de la nación alemana; Goethe, con su honda penetración, se ha convertido en su vidente y su profeta. A Schiller le comprenden todos inmediatamente y a todos arrebatada de entusiasmo desde el primer momento; a Goethe hay que estudiarle y llegar lentamente a su comprensión; muchos necesitan intermediarios para llegar a él. Esto explica el que haya sido preciso que trascurriera todo el siglo XIX para que alcanzase la popularidad de que Schiller no ha cesado de disfrutar desde el primer instante". Pero Bielchowsky, tan avisado, olvida que una obra de juventud de Goethe, el *Werther*, escrita con el corazón, había electrizado la conciencia romántica europea y su influjo había, en lo positivo y en lo negativo, traspuesto todas las fronteras.

Va a suceder entonces lo extraordinario: Schiller, alcanzada la época de su plenitud, inicia un cambio en su vida espiritual y una aproximación al ideal goethiano de la armonía de la naturaleza. El simbolismo y el ideal estético de los clásicos adquieren dimensiones considerables en su pensamiento y los ideales revolucionarios de sus dramas de juventud se aminoran ante el espectáculo de los excesos populares de la Revolución francesa. Las ideas de rebeldía tan fervorosamente expuestas en *Los Bandidos*, en *Fiesco*, en *Don Carlos* han sido ya superadas por cierto aristocratismo intelectual que empieza a invadirlo y que desarrollará en los dramas posteriores. Goethe por su parte se sintió contagiado por su espíritu de organización y por la voluntad de trabajo de Schiller, al punto que es esta época una de sus más fecundas etapas. Después de arduas discusiones, la amistad fraternal quedó sellada y ya Goethe no pudo prescindir de sus constantes viajes a Jena en donde permanecía, mientras vivió Schiller, la mayor parte de su tiempo. En su disparidad se complementaron. Sus retratos físicos de entonces, trazados por Bielchowsky pueden explicarnos algo de sus afinidades y desafinidades :

"Goethe ha llegado a los 45 años. Schiller cuenta 36. Goethe es de mediana estatura, ancho, vigoroso, y la obesidad del vientre indica que ya empieza a envejecer; la hermosa frente se alza majestuosa sobre unos ojos de fulgor sombrío; una nariz grande, de corte helénico; unos labios que a fuerza de permanecer apretados endurecen la expresión; viste con sobriedad y apenas frecuente la corte; se va temprano a la cama, madruga, hace ejercicio cotidiano, disfruta de excelente salud. Schiller es alto, enjuto; el rostro alargado lo preside una frente alta, soñadora, y en él luce una mirada triste, perdida en brumas de

fantasía, con la que contrasta la nariz enérgica, prominente, ganchuda, que denota una voluntad firmísima; más abajo, la boca pálida y sensual vuelve a hacer juego con la parte alta de las facciones; no puede vivir sin doncellas y lacayos; concurre invariablemente a las fiestas cortesanas; siempre atento a su enfermedad del pecho, evita todo ejercicio violento y se pasa semanas enteras encerrado en su gabinete de estudio, fumando y recurriendo al alcohol en sus momentos de depresión; padece insomnios y trabaja hasta la madrugada; su existencia es un puro desorden y vive agobiado por la lucha por la existencia".

(3)

El influjo de Jena.

Jena era el marco adecuado para esta conjunción genial. En el decenio que se prolonga hasta la muerte de Schiller en 1805, convivían allí, a la sombra de la célebre universidad, a más de Goethe y Schiller, lo más significativo que ha producido la historia de la cultura en ese período : Fichte, Schelling, Hegel, Guillermo y Alejandro de Humboldt, Augusto Guillermo y Federico Schlegel, Brentano, el filólogo Wolf, Tieck, Herder y Voss, y tantos otros creadores y pensadores. Kant y Beethoven y Schleiermacher vivían cercanos. Hoelderlin, Novalis, Kleist eran contemporáneos. Los hombres de pensamiento eran mimados por una sociedad culta en donde alternaban con mujeres de fina sensibilidad y alta comprensión de la cultura como Dorotea y Carolina Schlegel, Carolina von Wolzogen, Carlota von Stein, las hermanas Lengefeld.

De ese entendimiento entre Goethe y Schiller nacieron dos empresas intelectuales memorables. En primer término la gran revista de cultura "Die Horen", que iba a recoger la inquietud intelectual de su momento, sustrayendo al lector de la inquietud política dominante. Allí aparecieron por primera vez las *Elegías romanas* de Goethe y las *Cartas sobre la educación estética* de Schiller y Alejandro de Humboldt publicó sus primeros trabajos que empezaron a darle la fama científica que más tarde afianzará con su viaje a la América. En segundo término, la creación del gran teatro nacional de Weimar en donde debieron representarse las obras de los dos grandes poetas, en titánica empresa.

Años de formación.

Pero volvamos la mirada a aquellos años de formación en que Schiller no había hallado aún su plenitud creadora, esto es, sobre aquel tiempo anterior a su encuentro con Goethe. Nacido en el pequeño pue-

blo de Marbach, en la jurisdicción del ducado de Wurtemberg, en 1759, Federico Schiller no había de contar ni en su niñez ni en su juventud, halagos de fortuna ni situaciones favorables al desenvolvimiento de su genio creador. Su vida fué, desde un comienzo, empeño heroico de voluntad y de laboriosidad. Su padre era funcionario militar de la residencia ducal de Ludwigsburg. Apenas podía advertir en su hijo cualidades sobresalientes y extraordinarias, en tanto la madre, hija del alcalde de Marbach, unía a un temperamento delicado y dulce, proclive al culto de la música y de la poesía, una ternura de sentimientos que neutralizaba la acritud de carácter de su marido. Las disposiciones vocacionales de Federico no estaban armonizadas con las posibilidades económicas de la familia. En la escuela, sus maestros habían querido descubrir, en los primeros años, aficiones al estudio de la teología, mas ya en la adolescencia el duque de Wurtemberg, Carlos Eugenio, le puede ofrecer al joven distinguido, las promisoras oportunidades de una carrera en su recientemente fundada Escuela de Altos Estudios. Schiller se inicia en el estudio del Derecho por algún tiempo y luego trueca la especialidad por la medicina. Esta experiencia cultural no deja fruto apreciable en su espíritu. En el otoño de 1780 a los 21 años, Federico abandona la Escuela e ingresa como cirujano en un regimiento de granaderos, urgido por la necesidad de procurarse medios para vivir. Ya en los años de la Escuela Superior habían empezado sus lecturas de Goethe y de Klinger, de Voltaire y de Rousseau. De una asociación literaria formada con sus discípulos, Schiller podría afirmar más tarde, recordando esos años : "Goethe era nuestro Dios". Allí había concebido entre otros intentos literarios, un drama titulado *Los Bandidos* que pule todavía durante las horas libres en el cuartel. De sus experiencias vitales había surgido el pragmático resultado de una antítesis hegeliana. Del arte militar riguroso, surgió entonces por contraste, un irrefrenable sentimiento de la libertad, que plantea el conflicto entre la naturaleza humana y las normas convencionales. De sus estudios médicos, tan afines a la naturaleza, brotó también el aliento idealista que habría de dominar en su vida los años subsiguientes. Tales impulsos, la libertad y el idealismo, dominan explícitamente en los dramas de juventud (*Los Bandidos*, *Cábala y Amor*, *La conjuración de Fiesco*), e implícitamente inficionan también el resto de su obra, hasta los años de plenitud y madurez.

La exaltación juvenil.

El drama *Los bandidos* que, según se afirma, habíase elaborado definitivamente en el ambiente propicio de los 14 días de un arresto

militar, provoca el entusiasmo de su generación, al par que la reacción le cierra las puertas del ejercicio profesional y de los favores del duque, su protector hasta entonces. *Los bandidos* se estrena estruendosamente en Mannheim, en 1782, mientras Schiller, carente de recursos económicos, empieza su peregrinaje por varias ciudades alemanas, en busca de nuevos horizontes. En tanto, concluye los otros dos dramas ya mencionados (*Fiesco* y *Cábala y Amor*). Tales obras contienen una requisitoria social encendida y recogen las aspiraciones idealistas de la juventud. Pero no al extremo de que se justifique la afirmación de Klabund, de que en nuestro tiempo hubieran sido calificadas de "bolcheviques". La protesta social que contienen no llega a propugnar la acción directa; lejos de eso, Schiller cree en una reforma social lenta y futura, gracias a la sustitución de los ideales gastados o equívocos por ideales nuevos y justos. Sólo eran revolucionarias en el sentido que podrían serlo las páginas del *Quijote* cervantino. Su concepción dramática no era revolucionaria sino moralizante. Un discurso juvenil suyo — que fué todo un programa — leído en Mannheim, y luego publicado como opúsculo, se titulaba: "Die Schaubuhne als moralische Anstalt betrachtet" (4) el teatro concebido como institución moral). Su propósito fue entonces la creación de un teatro didáctico, y en cierto modo logra realizar este deseo. Su popularidad llegó a ser arrolladora y Schiller había impuesto su fama ante el gran público. Los espíritus selectos como Goethe afirmaban su discrepancia absoluta. Pero el mismo Schiller no se dejaba engañar por el aplauso fácil; y no cabía en su espíritu superior que se enseñoreara la vanidad que frustra tantas promesas. Schiller era perfectamente consciente de sus defectos y dice en una de sus cartas: "No son piezas de teatro, apesar de todo. Si les suprimimos los disparos y los sablazos, las ruinas y los incendios, resultarían áridas y fatigantes para la escena. Me parece también que hay allí una gran acumulación de hechos que perjudican la impresión general. De cada pieza podríamos hacer tres y cada una produciría mejor efecto" (5).

Todavía en esta época los personajes de Schiller son de una sola pieza; el bueno es siempre hermoso; el malo es siempre repugnante. Cada héroe es campeón de su idea y la personificación de una tendencia moral. La preocupación por la enunciación "moralizadora" que el poeta se propone desenvolver, hace que el personaje no proceda como hombre, sino como envoltura física de una idea dominante. Más tarde —y tal vez sólo a partir de *Wallenstein*, y en que ya opera la bienhechora influencia de Goethe— el teatro de Schiller se humaniza, atenuándose el fervor idealista en favor de una visión integral del hombre. Todavía

en esos dramas juveniles no se han cernido multitud de elementos extraños, como aquella alusión peruanista que encontramos en *Los bandidos*. En el diálogo entre Moor y un sacerdote, hay un reproche del bandido a los religiosos "que se indignan contra la avaricia y despueblan el Perú por sus barras de oro y uncen los paganos (los indios) a sus carros como si fuesen bestias de tiro" (6) Es curioso el pasaje pero sin directa ni justificable relación temporal o espacial con el tema de la obra.

Estos dramas de juventud no son solamente el producto de una inspiración poética individual. Recogen al mismo tiempo ideas dominantes que flotaban en la atmósfera social de la época (1780 a 1790) y que a los pocos años iban a determinar el estallido de la revolución francesa contra el absolutismo y el privilegio de clase. Ellos cumplieron así su finalidad y aunque para el criterio de nuestra época, y aun para muchos críticos del siglo XIX, estos dramas luzcan una expresión forzada y violenta de un lado y de otro, desenvuelvan su tema un poco al margen de las realidades del mundo y de la experiencia del mundo que el poeta indudablemente no tenía cuando los creó, correspondieron sin duda a una etapa que pronto quedará superada para dar paso a otras expresiones de más cabal realización literaria.

Evolución posterior.

Así surge luego un drama de tema español, (de 1787) el *Don Carlos*, y según Menendez y Pelayo "drama muy débil bajo el aspecto de los caracteres y de la acción y no inmune al énfasis retórico, de que nunca acertó a desprenderse totalmente Schiller" (7) pero sin embargo, más logrado en cuanto que Schiller se desprende ya de los lazos de un arte confuso y atormentado, ganando una forma dramática más depurada. Nobles ideas liberales campean en él, que juegan en boca del marqués de Posá interlocutor del monarca Felipe II. El tono general está patente en esta invocación de Posá:

"Restaurad la dignidad perdida de la humanidad. Devolved al ciudadano sus privilegios anteriores para que su felicidad pueda constituir las finalidades del gobierno y para que exista, como deber único del ciudadano, la obligación de respetar los derechos igualmente respetables de los demás ciudadanos. Haced que el hombre redimido pueda comprender su propia dignidad de ser humano. Haced que las altas bizarras virtudes de la libertad vuelvan a prosperar. Y entonces, oh rey, habreis transformado vuestro país en el reino más feliz del universo" (8).

Un idealismo sereno va dominando lentamente en la producción de Schiller. Empieza un nuevo ciclo de producción con *Wallenstein* y todos los dramas siguientes que escribe para el teatro nacional de Weimar, ya en el cauce de asimilar nuevas ideas gracias a su aproximación a Goethe. En *Wallenstein*, en *María Estuardo*, en *La novia de Mesina* y en *Guillermo Tell* y algo menos en *La doncella de Orleans*, se afianza una integral estructura histórica, lograda mediante una intuición sintética y simbólica que no admitiría parangón con ningún personaje estricta, pura y simplemente histórico. Es la época de plenitud en su producción dramática en que aparecen los llamados "dramas clásicos". Angustiosamente, y cuando siente ya que las fuerzas físicas flaquean, se acerca Schiller trágicamente a una meta de perfección ideal. Ya no logra concluir su última tragedia: el *Demetrio*, con cuyas escenas inconclusas aún sueña y delira en la hora de su agonía. "Desde *Wallenstein* hasta *Guillermo Tell* —dice Josef Nader— se acercan los poemas dramáticos de Schiller más y más al drama musical" (9).

El drama histórico.

El contacto con Goethe y su propia y decantada experiencia le hace alcanzar y comprender en toda su magnitud el sentido universal de la vida y del arte. Los instrumentos para lograr ese propósito fueron, sin duda, la poesía lírica y el drama histórico. Una frase ilumina extraordinariamente en este aspecto, cuando Schiller explica el sentido de su creación de madurez en sus últimos dramas: "he querido llevar al terreno del arte las verdades más sagradas, que hasta ahora eran patrimonio exclusivo de la ciencia", y entonces emprende la composición de su *Wallenstein*.

Lessing había concebido el drama burqués, pero Schiller creó el drama histórico, cuya estructura se proyecta sobre la novela histórica que años más tarde afirmará universalmente Walter Scott. Schiller dedicó a este objetivo el mayor esfuerzo de su vida, preparándose primero en la cátedra de Jena y dando forma más tarde a un modo de ver poéticamente los temas históricos y de "reducirlos a momentos impresionantes" (10). "Cuando Shakespeare —dice Dilthey— en sus dramas romanos, representaba caracteres históricos, limitábase a dramatizar a su Plutarco. Este poeta no expuso jamás la conexión del carácter histórico con un medio histórico determinado. Shakespeare paseaba su mirada sobre los hombres de su tiempo; exponía de mano maestra las diferencias de clima, nación y estado social pero las diversidades de las situaciones históricas no eran tan conocidas para él que pudiera hacer

comprensibles, partiendo de ellas, el carácter y el destino de las figuras de la historia". En cambio para Schiller el drama histórico tiene que partir de una gran realidad y poner el carácter del héroe en conexión con las condiciones históricas mediante la necesidad, la constancia y la precisión. Su propósito fué "presentar una totalidad histórica ante la que pasaban a segundo plano todas las bellezas de detalle : tal era la misión que ahora se proponía" (11) Tomaba Schiller sus elementos de las propias fuentes históricas, adoptando la acción y los caracteres de su respectivo tiempo, de su ambiente y de toda la concatenación de los acontecimientos.

Contrastan en esto el *Wallenstein* de Schiller y el *Fausto* de Goethe. Mientras en el primero el poeta se traslada a una época, tratando de penetrar en las conexiones espirituales del personaje con su realidad y con su momento, en un supremo esfuerzo de objetividad, para el que se ayuda con todos los elementos de un arte exquisito y de una titánica tensión de creador, en el segundo, en el *Fausto*, el poeta sólo se propone y logra captar los diversos contenidos en el ensanchamiento de la propia existencia personal, estimulada hasta los límites de la exaltación.

Schiller y la historia.

Schiller es tal vez un caso único en el proceso de la cultura universal, en cuanto logra establecer una relación estrecha y una fusión de la poesía con la historia. Al lado de las calidades del poeta pudo ostentar las capacidades de historiador en su famosa *Historia de la Guerra de los Treinta Años*. Allí antes de escribir su drama *Wallenstein*, trazó la figura de este héroe, con mano maestra de historiador que elabora los datos, que utiliza la erudición como mera estructura instrumental, que decanta la simple narración de acontecimientos y que, con estilo vital, traza las semblanzas de los personajes o delinea los ambientes muertos que hace palpitante con nueva vida. En esa *Historia* que se acaba de citar, hay una página admirable en que traza el carácter de un hombre y el ambiente en que se desenvuelve. Es la figura de *Wallenstein* que años después ha de llevar a la escena:

"Seis barones y otros tantos caballeros rodeaban constantemente su persona, atentos al menor gesto del caudillo; doce patrullas montaban la guardia en torno a su palacio para impedir el más leve ruido. Su cabeza afanosamente activa en todo instante, necesitaba silencio; ningún rumor de carruajes debía llegar a su residencia y los caminos cercanos aparecían frecuentemente cerrados por cadenas. También su sé-

quito permanecía mudo, como los accesos a su palacio. Aquel hombre sombrío, retraído, inescrutable, era más parco en palabras que en presentes y lo poco que hablaba salía de sus labios en tono agrio. Jamás se le vió reír y la frialdad de su sangre resistía a las seducciones de los sentidos. Ocupado siempre y absorbido por grandes proyectos, desdénaba todas esas vacuas distracciones en que otros dilapidan la preciosa existencia. Ocupábase personalmente de su correspondencia, extendida a través de toda Europa; la mayoría de las cosas las escribía de su puño y letra, para tener que fiar lo menos posible de la discreción de otros. Era hombre de gran talla y delgada complexión, el color de su cara amarillento y el pelo corto y rojizo, los ojos pequeños, pero brillantes. Una seriedad temible y pavorosa envolvía su frente y sólo la liberalidad de sus recompensas podía retener junto a él a la cohorte temblorosa de sus servidores" (12).

Este retrato físico y moral que trasunta un ambiente y una época tiene sin duda pocos parangones y da la idea aproximada, por sí solo, del gran estilo de historiador que lucía Schiller.

Pero Schiller era el eterno inconforme. Su autocrítica era implacable y abrumadora. Aún su drama *Wallenstein* no era la obra perfecta a que él aspiraba. (12A). Su voluntad de grandeza, su ansia infinita de ideal lo empujaba a otras realizaciones.

Ya su salud flaqueaba cuando concibe la idea de crear el drama cumbre del teatro alemán y que habría llegado a ser superior al *Wallenstein*. Su dominio del arte dramático podía alcanzar la cúspide. Pero no lo quisieron los dioses ni las musas. La muerte lo iba cercando ya, en la plenitud de un hombre nórdico, en la mitad del camino, en la cabal exaltación de su energía creadora. Tal vez ya había creado demasiado para las limitadas capacidades asignadas a los hombres, y de haber vivido 30 años más hubiera eclipsado a otros geniales exponentes de la Humanidad.

Tardía irradiación universal.

La prematura muerte de Schiller ocurrió a los 46 años, a causa de una aguda enfermedad pulmonar adquirida en la ruda tarea que se impuso o a la que las circunstancias lo llevaron. Si bien su nombradía literaria era ya plena en su país y había llegado a convertirse, como dice Dilthey, en "uno de los emperadores de la literatura alemana de su época", su celebridad literaria apenas alcanzaba en 1805 a trasponer las fronteras de su país. La fecundidad y la intensidad de su creación no había llegado a irradiar todavía en esa fecha al resto de

Europa, y ni siquiera Madame de Stael había publicado todavía su famoso libro sobre las letras alemanas del "Sturm und Drang", que contribuyó grandemente, sobre todo, entre los pueblos latinos, al conocimiento universal de este movimiento. Goethe que vivió casi 30 años más que Schiller, pudo sí gozar del reconocimiento universal gracias al impacto social de algunas de sus obras como el Werther, rápidamente difundido por toda Europa, cuando menos, y gracias también a la difusión dada a su nombre y a su concepción del mundo por sus grandes amigos Guillermo y Alejandro de Humboldt. Schiller no llegó a disfrutar de tales halagos del aplauso de los hombres de tierras lejanas a la suya y la muerte prontaegó las posibilidades de que él percibiera un inmediato reconocimiento universal.

Schiller en América.

El reconocimiento vino, sin duda, con los años y precisamente en nuestra América sólo un cuarto de siglo después de su muerte. En Cuba, José de la Luz Caballero traducía en 1824, a los 24 años, —como ejercicio para el aprendizaje del idioma alemán— una biografía anónima de Schiller aparecida en la revista alemana "Zeit-genossen" —"Contemporáneos"—, (13) aparecida en Leipzig, 1819. Esteban Echevarría, después de la década del 30, dió a conocer en la Argentina, las primeras versiones de sus poemas líricos. El gran romántico brasileño Antonio Gonçalves Díaz, de tanta vinculación con nuestro Ricardo Palma, vertía a mediados del siglo, en magníficos versos portugueses el drama "A noiva de Mesina" (14). En México, José Sebastián Segura, (1817—1889), discípulo y pariente de José Joaquín Pesado, traduce por 1870 baladas de Schiller, tanto como José María Vigil (1829—1889) y también el gran crítico y erudito Francisco A. de Icaza.

En Colombia, en el decenio del 80, Rafael Pombo, el fino poeta colombiano, vertía poemas de Schiller, Goethe y Uhland, al lado de otras composiciones de clásicos latinos y modernos ingleses y franceses (15).

En el Perú, Manuel González Prada y Juan de Arona (Pedro Paz Soldán y Unánue) recogen el mensaje schilleriano en sus versiones e imitaciones. De Prada se conoce su versión de una balada "El caballero de Toggenburg" (16A), correspondiente a la última etapa de creación del poeta alemán, además de otros fragmentos. Es también muy posible que la obra epigramática de Prada que tanto tiene de otros modelos españoles y franceses — se inspirara en los Xenien, breves estrofas burlescas que Schiller y Goethe escribieron contra sus enemi-

gos. Hay un parentesco indudable entre los *Xenien* de Schiller y los *Grafitos* de González Prada, los que sin duda éste debió conocer y traducir, aunque no lo haya revelado expresamente.

Arona, que presumiblemente se encubría bajo el seudónimo "Ricoí", colaborador de "El Correo del Perú" (16), tradujo libremente el "Himno a la Alegría", aquel famoso poema que se adaptó como letra coral para la "Novena Sinfonía" de Beethoven. Más tarde, Carlos Germán Amézaga, en "El Perú Ilustrado", vierte también, en forma libre, un poema de Schiller que titula "Medioeval" (17). Posteriormente, he hallado dos versiones, una firmada por S. Darquea de la balada "El buzo" y otra anónima del poema "El reparto de la tierra", insertas en otros periódicos de este siglo (18).

Estos datos son en sí demostrativos de que el interés por la obra de Schiller llegó al resto del mundo europeo y a América especialmente, con algún retraso. Sin embargo, Schiller era más comprensible para la masa que muchos de sus contemporáneos, aún el propio Goethe.

Schiller y América

La obra de Schiller recoge siempre una latente inquietud ideológica. De un lado la idea de la libertad parece dominante en su primera etapa, la juvenil, en sus dramas como *Los bandidos* y *Don Carlos*. Sus poesías líricas de esta primera época inciden en otros temas, pero no en éste. La inquietud libertaria se perfila así sólo en sus dramas los que acogen algo que, por decirlo así, flotaba en el ambiente coetáneo. Eran los años inmediatamente anteriores a la Revolución Francesa que, a la postre, resultó movimiento europeo y universal contra el absolutismo, dondequiera que este estuviese entronizado y cualquiera fuese la forma que adoptara. Para los americanos aquellas ideas flotantes se concretaban en la lucha por la autonomía que en su irradiación americana tienen por símbolo continental a Bolívar y a San Martín. Ese mismo era el orden de ideas de la Ilustración, que comprende tanto a Goethe y Schiller, a Voltaire y a Rousseau como a Miranda y a Bolívar, y aún al Propio Humboldt, a aquel Alejandro que es magno descubridor científico de América y que fue amigo entrañable y colaborador íntimo de la gran revista cultural *Die Horen*, dirigida por Schiller.

En orden a las ideas de libertad, el drama *Los bandidos* de Schiller constituyó un verdadero oriflamo revolucionario, dentro de su concepción juvenil del drama como tribuna didáctica, en que influía así mismo la propia expresión de un espíritu rebelde, que se desprende de los lazos que lo ligaban a una sociedad convencional. Los años de apren-

dizaje del derecho, de la medicina y de la milicia pesaron mucho en el espíritu de Schiller, que había soportado estoicamente la imposición de estudios nada afines con su temperamento. En un momento dado rompe con el ducado de Wurtemberg, con la vida de cuartel y con la actividad profesional oscura y prosaica. Y así resulta *Los bandidos* un documento personal, al mismo tiempo que una eclosión ideológica de vientos de renovación. A su experiencia personal se unen las aspiraciones ambientales de los alemanes y los europeos, que serán también las de los americanos. Surge así la proclama desenvuelta entre los parlamentos de sus primeros dramas.

"Mi espíritu ansía actividad y sólo libertad es ahora mi anhelo. . . . Entre los hombres no he encontrado la humanidad cuando yo la llamaba", son palabras de Carlos Moor —el gran bandido del drama— al aceptar el encargo del capitán de la banda. (acto I, escena II) Más adelante, el sacerdote Moser dice: "Os falta el imperio romano para ser un Nerón, y el Perú para ser un Pizarro. ¿Creeis que Dios ha de permitir que en su mundo viva como furioso déspota un solo hombre y que todo lo transtorne?" (Acto V, escena I) Vemos como emerge el grito de libertad y de reacción contra lo convencional y además, la referencia al déspota y no precisamente al próximo sino al lejano. Escoge al abominable romano o al audaz conquistador y nada menos que el de la "leyenda negra" americana. En otro lugar del mismo drama insiste en la referencia a las cosas de América. Dentro del diálogo entre Moor y otro sacerdote, se inserta un reproche del bandido a los religiosos "que se indignan contra la avaricia y despueblan el Perú por sus barras de oro y uncen los paganos (los indios) a sus carros como si fueran bestias de tiro" (acto II, escena II). Hace contraste con su ideal libertario el sojuzgamiento violento y tremendo del indio por el colonizador, en nombre de ideales que éste no practica y que traiciona en la acción. América deviene espejo para las realidades del despotismo en Europa y el Perú resulta por antonomasia un ejemplo de la situación continental. La América lejana es ejemplo para unos hombres de la Ilustración, de todo lo que debía corregirse, mientras para otros surge como la alborada de nuevos tiempos y nuevos métodos de vida.

De otro lado, tenemos la idea de la solidaridad que corresponde a una etapa más culta y madura del genio creador de Schiller. Aparece, vencida ya la época de inquietud juvenil, cuando al romanticismo de la adolescencia se ha sobrepuesto un concepto clásico de la creación. Coincide con sus primeros ensayos de elaborar el drama histórico, y con el surgimiento de una nueva visión del mundo, apoyada en sus estudios de historia antigua y moderna y su familiaridad con la filosofía de Kant.

La solidaridad resulta así un tema frecuente en la nueva etapa de su poesía que corresponde al último decenio de su vida.

Le preocupan entonces, más que la idea de libertad, los temas de la concordia, del entendimiento entre los hombres, de la cohesión humana en su más alta expresión. La voz solidaridad resuena en muchas de sus poesías de este tiempo. En "La Canción de la Campana" ("Das Lied von der Glocke") se encuentra una de las más expresivas invocaciones hechas alguna vez por un poeta a los hombres en favor de la paz: "Paz amable, dulce concordia quede, quede amigable sobre esta ciudad. Que no amanezca nunca el día en que las bárbaras hordas de la guerra atraviesen en su furor este tranquilo valle, donde el cielo, que pinta amoroso el crepúsculo de la tarde, brillaría de horror con el incendio de aldeas y ciudades". Y más adelante agrega en la misma canción: "Aquí, aquí Compañeros todos, cerrad la fila para que consagremos, bautizándola, la campana. Concordia ha de ser su nombre: para la armonía, para la íntima unión del corazón convoque ella a la amante comunidad".

En un extenso poema dedicado a "Los Artistas" ("Die Künstler"), el poeta congrega esperanzado a los hombres y les dice: "Por caminos mil veces entrelazados de la más rica variedad, venid con los brazos abiertos, los unos al encuentro de los otros ante el trono de la excelsa Concordia..... Refluid de nuevo en una alianza de verdad, en un torrente de luz".

Estas comprobaciones nos explican el proceso de creación de Schiller que va desde la nota exaltada de juventud, que aspira a levantar a las multitudes, a la nota serena de la edad madura que aspira a unir los esfuerzos humanos, a cohesionar los grupos, a conformar una Humanidad feliz por la concordia.

Estas ideas de libertad y de solidaridad fueron los canales por los cuales se hizo posible la recepción pronta de la poesía de Schiller en América. Ya en 1824, cuando todavía estaba en la penumbra la figura de Goethe, Schiller era revelado en una traducción de su biografía hecha en Cuba por José de la Luz Caballero. El Schiller de la libertad alcanzaba la primera divulgación en el girón de América en que todavía dominaba el despotismo hispánico, ya destronado en otros parajes del continente.

Pero el Schiller de la solidaridad llegó mucho más tarde, cuando al romanticismo exaltado de las generaciones de la primera mitad del siglo XIX, había sucedido en América otra generación romántica, en los últimos decenios del siglo, más serena y más cercana al parnasianismo objetivista, atenta al culto de las formas magníficas y cadenciosas.

Por algo, Schiller fue leído por Pérez Bonalde en Venezuela, por González Prada y Juan de Arona en el Perú, por Rafael Pombo en Colombia y por José Joaquín Pesado y Francisco A. de Icaza en México, por Gonzalves Díaz en el Brasil, por Echevarría en la Argentina. Ellos lo tradujeron fervorosamente, pero prefieren siempre el Schiller propulsor de la idea de la Concordia, el Schiller de los grandes y humanos ideales aquel que en su poema "La esperanza" ("Hoffnung") expresaba ideales humanos de alta alcurnia.

Dejaron, con buen sentido, un tanto postergado al Schiller de *Los Bandidos* o de *Fiesco*.

Al mismo tiempo, llegaba el Schiller de las "baladas" o sea el de las evocaciones poéticas y de la leyenda medioeval y antigua, cálidas notas pasatistas que tanto fueron acogidas por los poetas del siglo XIX. Pero el poeta de la solidaridad y de la esperanza, muchas veces enlazada a la inquietud social de mejorar la humana condición, pudo haber definido el ideario de esa última generación romántica, enfrentada ya a una dura realidad injusta y frenados los arrestos de vacío idealismo.

Pudieron esas últimas generaciones americanas del siglo XIX haber incorporado como suyos estos versos anhelantes y humanos de Schiller que mejor definen su posición de poeta cabal frente al hombre:

Los hombres hablan y sueñan largamente
sobre futuros días mejores;
se les ve correr para alcanzar
anhelantes una meta dichosa y dorada.
El mundo se hace viejo
y otra vez vuelve a hacerse joven,
pero el hombre es incansable
en su deseo de mejorar siempre.

.....

No es ésta una ilusión vana y lisonjera
nacida en un cerebro desorbitado;
es en el corazón donde se anuncia claro:
hemos nacido para algo mejor,
y lo que dice la voz interior
no engaña al alma esperanzada.

Schiller hablaba en un lenguaje universal que también fué oído e interpretado en nuestra América. A su vez, mediante su intuición genial, pudo captar a lo largo de su obra palpitaciones y anhelos del hom-

bre americano. Por algo dijo alguna vez que si no existiera América, tendría que surgir pujante de las olas del océano.

Tendencia de las conmemoraciones.

Con ocasión de celebrarse el centenario de su nacimiento en 1859 o el cincuentenario de su muerte en 1855, las conmemoraciones respectivas se produjeron de acuerdo con las tónicas dominantes a mediados del siglo pasado. Imperantes todavía los ecos recientes del romanticismo o el naciente impulso del naturalismo, exaltaron en época de ferviente nacionalismo alemán, los dramas sociales un tanto convencionales e ingenuos de sus primeros años, incluyendo *Los Bandidos*, *La Conjuración de Fiesco* y *Cábala y Amor*. Sus ideales eran consonantes con las luchas políticas y nacionales de la época y sus obras eran ejemplares y aleccionadoras más aún que las de Goethe. Schiller había entrado más profundamente que Goethe en la conciencia nacional alemana, en tanto no había logrado todavía una consagración universal de gran estilo como la que ya conseguía Goethe, por esos años.

Al cumplirse los cien años de su muerte a comienzos de este siglo (1905) la actitud cambió sensiblemente. Entonces resurgió, a la luz de una nueva objetividad y una vuelta al ideal clásico, la consideración por sus tragedias próximas al ideal classicista, como *Wallenstein* y *La Novia de Mesina* y por un sector de su poesía, que el gran público celebraba, esto es, sus baladas de fondo anecdótico, histórico o regional. Era éste mismo el sector de su obra dramática y poética que habían exaltado ya a fines del XIX los autores románticos americanos, y que habían traducido devotamente.

Schiller tornóse el poeta de los hogares burgueses, cuyas baladas recitaban los padres de familia a sus hijos en las veladas hogareñas y cuyas escenas dramáticas solían representar con gran aparato y énfasis, los niños de las escuelas. El autor de este ensayo —que vivió sus años juveniles en un liceo germano—, guarda el recuerdo de esas representaciones y recitaciones, en que se interpretaba *El campamento de Wallenstein* con gran acopio de imitaciones de antiguos uniformes o algún monólogo del *Wilhelm Tell* o en que se repetía las rítmicas y nobles estrofas de "Das Lied von der Glocke", "Der Taucher" o "Der Graf von Habsburg". A su lado, Goethe quedaba un tanto en segundo plano. Su compleja simbología, su fantasía trascendente, sus audacias paganas y su sentido universal con raras excepciones permitían una comprensión más generalizada y popular. Goethe ha necesitado la fuerza esclarecedora y la afirmación universal de los cen-

tenarios de su muerte o el bicentenario de su nacimiento celebrados en 1932 y 1949, para ocupar definitivamente el primer rango que le confieren su señorío, su clasicismo y su aliento universal y profético y algo más, su actitud de iluminado veedor de los horizontes más lejanos del mundo y de intuitivo intérprete del destino del occidente "faústico".

La conmemoración actual.

A los 150 años de su muerte, en este 1955 que es año de interrogaciones angustiosas, la crítica enfoca a otro aspecto de la producción poética de Schiller. Sus dramas históricos y sociales, y aún los llamados dramas clásicos y musicales, se encuentran ya un tanto superados desde el punto de vista de la técnica teatral por los abrumadores avances que ha desenvuelto la dramaturgia y la escenografía en el último medio siglo. El teatro se ha humanizado hoy en profundidad y su verdad lucha contra los amaneramientos, las convenciones, los adoceamientos y todo aquel cúmulo de trillados recursos del teatro del siglo XIX. Tiende la mirada al siglo de oro español —en cuanto su drama es palpitación y sinceridad de vida— y aún la extiende al teatro clásico antiguo, a la tragedia esquiliana en búsqueda de intensidad, de angustiado planteamiento de problemas. Algunos fragmentos dramáticos de Schiller, que conjugan con estas inquietudes, tendrían hoy fervoroso homenaje, pero en conjunto la obra dramática de Schiller no llegaría ya a conmover a los públicos de nuestros días, un tanto ganados por el teatro de problemática y de caracteres antes que por el teatro de reconstrucción histórica y de intención didáctica.

En los nuevos tiempos, se inclina la crítica a exaltar al poeta esencial agazapado en un sector de la creación schilleriana que ha permanecido un tanto opacado por el culto historicista del drama y el sabor folklorista de las baladas.

Aspectos vitales de la lírica.

Hay dos aspectos esenciales en la producción lírica de Schiller. En primer lugar, la poesía objetiva de las baladas, de tanta resonancia para los románticos universales del siglo XIX, incluso los americanos, y que llegó a los grandes públicos que, a través de ella, encontraron identificación con las expresiones de la literatura alemana del "Sturm und Drang".

En segundo término tenemos una poesía fundamental —nada burguesa— ínsita ya en algunos de sus poemas de juventud como

"Der Flüchtling" y nuevamente cultivada en los últimos años de su vida —como en "Der Pilgrim"— en que Schiller vuelve a la lírica después de una prolongada producción dramática. La promoción poética más estimable aflora en él en la época de plena madurez, a partir de 1796, a la inversa de lo que sucede con otros grandes creadores en que la lírica florece más bien en la juventud.

El enfoque crítico de Menéndez y Pelayo veía certeramente desde España, a fines del siglo XIX, (19) que Schiller antes que dramático era poeta lírico, "soñador sin freno en los versos de su juventud; idealista siempre, pero con alto y reflexivo espiritualismo, en aquella serie de obras maestras, tan ricas de afectos de humanidad que llenan los diez años últimos de su gloriosa carrera. Una de ellas la más célebre de todas, "La Campana", sería la primera poesía lírica del siglo XIX, si no se hubiese escrito en el penúltimo año (1798) del XVIII, y no llevase impreso el espíritu de aquella era, aunque en su parte más ideal y noble. Toda la poesía de la vida humana está condensada en aquellos versos de tan metálico son, de ritmo tan prodigioso y tan flexible. El que quiera saber lo que vale la poesía como obra civilizadora, lea "La Campana" de Schiller".

Es fácil explicarse el entusiasmo de Menéndez y Pelayo, generalmente ponderado y sereno en sus juicios, considerando su posición estética y su condición de hombre del siglo XIX. Pero no nos extraña cuando ya Guillermo de Humboldt había emitido una opinión tan concluyente como ésta: "No conozco en ninguna lengua —dice— un poema que en tan pequeño espacio abra tan vasto horizonte y que, impregnado de un impulso idealista, tan rápida y fácilmente exprese todas las escalas del sentimiento humano. Es la vida entera con sus épocas dominantes encerradas en una epopeya, donde la naturaleza ha provisto el marco y trazado sus límites".

"La Canción de la Campana" es una obra de la madurez creadora de Schiller (1798) pero de lenta maduración. El tema desarrollado lo concibió Schiller en la época de su noviazgo con Carlota de Lengefeld, su futura esposa, en que vivía en la pequeña y antigua ciudad de Rudolfstadt, y donde tuvo la inolvidable experiencia de observar el proceso de fundición de una campana, a cargo de unos activos y admirables artesanos.

Ritmo e idea.

Las traducciones de "La Campana" son y serán siempre pálidas transposiciones del original, pues en las versiones es difícil, si no im-

posible, reproducir esa fuerza rítmica, tan adecuada, que en pocas lenguas como la alemana se puede dar.

Fest gemauert in der Erden
Steht die Form, aus Lehm gebrannt.
Heute muss die Glocke werden!
Frisch, Gesellen, seid zur Hand!
Von der Stirne heiss
Rinnen muss der Schweiss.
.....

Herein! herein!
Gesellen alle, schliesst den Reihen!
Dass wir die Glocke taufend weihen!
Concordia soll ihr Name sein.
Zur Eintracht, zu hirtinnigem Vereine
Versammle sie die liebende Gemeine.
.....

Jetzo mit der Kraft des Stranges
Wiegt die Glock' mir aus der Gruft,
Dass sie in das Reich des Klanges
Steige, in die Himmelsluft;
Zieheth, zieheth, hebt!
Sie bewegt sich, schwebt!
Freude dieser Stadt bedeute,
Friede sei ihr erst Gelaute.

"La canción de la Campana" es un poema que nos da la clave de la evolución creadora de Schiller. De una progresiva elaboración interior, este poema resume su manera poética de juventud y anuncia el desenvolvimiento posterior de su espíritu.

El germen del poema estuvo en el espectáculo del arte de fundir una campana en uno de esos pueblos en que vivía el gremio de artesanos, a la manera medioeval, bajo el culto de sus antiguas tradiciones de trabajo. De este democrático acontecer se eleva la inspiración de Schiller a los destinos mismos de la Humanidad. La concepción del poema oscila entre la objetividad y la lírica de ideas, entre la juvenil manera del "Himno a la Alegría" ("An die Freude" de 1780) y la poesía concreta de las baladas.

Los versos presentan un cuadro de costumbres activas que hace recordar los lienzos de Peter Brueghel. En ese cuadro viven los trabajadores medioevales que cantaban Hans Sachs y Walter von der Vogelweide. Y a propósito de la fundición de una campana Schiller canta al hombre con sus penas y alegrías, sus trabajos y esfuerzos, sus amores, sus desazones, en un contrapunto sostenido entre la vida y la acción material y las ideas y los sueños que alberga el espíritu, para terminar invocando la aspiración común a la paz, a la solidaridad y a la concordia entre los hombres.

Pero existe otro poema de los últimos años de Schiller que, a nuestro parecer, tiene una doble significación. De un lado, como expresión de esa poesía esencial que ahora exaltamos —lejos de lo anecdótico, de lo histórico, de lo folklórico, de lo narrativo de las baladas, lo cual implica una creación profunda y original de poeta. De otro lado, se vuelcan en dicho poema las vivencias íntimas y acaso vendría a ser como la última confesión del poeta. Se titula "El Peregrino" y dice así en esta traducción un tanto libre de exigencias versificadoras:

EL PEREGRINO

*Noch in meines Lebens Lenze
War ich, und ich wandert's aus,
Und der Jugend frohe Tanze
Liess ich in des Vaters Haus.
Der Pilgrim, Schiller*

Estaba aún en la primavera de la vida
cuando me puse en camino
y dejé en la casa paterna
las alegrías de la juventud.

* * *

Gozosamente deseché
toda mi herencia y mi caudal
y provisto de un bordón de peregrino
partí con pueril ingenuidad.

* * *

Me impulsaba una esperanza poderosa
y una vaga consigna de fé:
"en marcha, me gritaba, el camino está abierto
siempre, sin traba, hacia el Naciente.

* *

Una vez que llegues a la Puerta dorada
entra por ella serenamente,
porque lo terreno imperecedero
ha de ser allí, cual si fuera el cielo".

* *

Transcurrían las tardes y llegaban las mañanas,
nunca, nunca, descansaba yo;
pero siempre seguía inencontrado
aquello que buscaba y yo quería.

* *

Alzábanse montañas en mi camino,
los torrentes se interponían en mi paso,
y construía senderos en la espesura
y puentes sobre los indomables ríos.

* *

Y llegué finalmente a la margen
de una corriente que fluía hacia la Aurora
y contento de confiar en su fluencia
me arrojé a sus ondas bienhechoras.

* *

El juego incansable de sus aguas
me condujo al mar, inabarcable,
pero ante mí se abre una soledad inmensa
y no me hallo más cerca de mi meta.

* *

Ay! ninguna senda me conduce a ella!
Ay! el amplio cielo que sobre mí se cierne
jamás podrá tocar la tierra
y el vasto allá nunca está aquí!

(Versión directa del alemán por
Estuardo Núñez, inédita)

He aquí poéticamente trazado el recuento de la trayectoria vital de Schiller desde la niñez gozosa a la juventud inquieta, desde la madurez laboriosa hasta el momento próximo a su muerte, en que persuade de la limitación del esfuerzo humano por lograr la perfección. Pero no obstante marcha siempre adelante en la consecución del ideal imposible, en un anhelo de infinitud. Cuando ya parece avizorar la meta, la suprema expresión, cae en la cuenta de su condición humana, de lo inalcanzable del ideal perseguido. Su mente le señala un límite pero su ímpetu de creación lo impulsa siempre — pese a las privaciones, luchas y esfuerzos sobrehumanos— a penetrar el secreto del ser y del existir, en una irrefrenable ansiedad "fáustica". Todo lo había soportado con el heroísmo silencioso de los mejor dotados. Cuando en plena madurez le llega la hora tremenda del acabamiento físico, (apenas empezaba la obra tal vez cumbre de su vida, el *Demetrio*) delira en su agonía con éxtasis y estrofas de este drama. Había dejado de tener expresión conciente —sus ojos estaban ya vidriosos— y seguía creando con sed de infinito en su interior. Era ese su destino heroico y trágico con el cual ha enriquecido, como el que más, la cultura de los hombres.

N O T A

- 1.—WILHELM DILTHEY, *Das Erlebnis und die Dichtung*, Verlag G. B. Teubner, Leipzig-Berlin, 1916.— Trad. castellana: *Vida y poesía*. Fondo de Cultura Económica, México, 1945.
- 2.—K. BIELCHOWSKY, *Goethe*, Ed. Scientia, Barcelona, 1944.
- 3.—BIELCHOWSKY, *Goethe*, cit.
- 4.—F. VON SCHILLER, "Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet", opúsculo en *Schillers Werke* II. Band, Droemersch Verlaganstalt, München, 1954.
- 5.—F. VON SCHILLER, carta a Gmo. de Humboldt, mencionada por DILTHEY, obra cit.
- 6.—F. VON SCHILLER, *Die Rauber*, acto II, escena III, en *Schillers-Werke*, cit., p. 254, I. Band.

- 7.—H. MENENDEZ y PELAYO, **Historia de las Ideas Estéticas**, tomo IV, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1940.
- 8.—F. VON SCHILLER, **Don Carlos**, acto III, escena X, en **Schillers Werke**, I. Band, cit.
- 9.—JOSEF NADLER, **Geschichte der deutschen Literatur**, Johannes Günther Verlag, Wien, 1951, p. 276.
- 10.—DILTHEY, **Das Erlebnis und die Dichtung**, cit.
- 11.—DILTHEY, obra cit.
- 12.—F. VON SCHILLER, **Geschichte des Dreissigjaehrigen Kriegs**, en **Schillers Werke**, II Band, cit. pp. 763-920.
- 12A.—WALLENSTEIN es una suerte de "trilogía" imperfecta, que naturalmente consta de 3 partes, **El campamento de Wallenstein**, **Los Piccolomini** y **La muerte de Wallenstein**, de las cuales sólo las dos últimas llegan a ser propiamente dramas. La primera parte. **El campamento de W.** es sólo un cuadro con once escenas, representable independientemente; la segunda y la tercera se dividen en 5 actos cada una.
- 13.—JOSE DE LA LUZ CABALLERO, **Escritos literarios**, Ed. de la Universidad de la Habana, 1946.
- 14.—ANTONIO GONCALVEZ DIAZ, **Obras poéticas**, Tomo II, versión de **A noiva de Messina** en lengua portuguesa, Sao Paulo, Cia. Editora Nacional, 1944.
- 15.—RAFAEL POMBO, **Traducciones poéticas por...**, Edición de Antonio Gómez Restrepo, Bogotá, Imprenta Nacional, 1917.
- 16.—V. "El Correo del Perú", año I, N^o XI, Lima, 25 de noviembre de 1871.
- 16A.—GONZALEZ PRADA, versión de "El caballero Toggenburg" en **Baladas**, p. 176, Tip. I. Bellenand et Pils, París, 1939; reproducida en Estuardo Núñez, **Autores germanos en el Perú**, Lima, Ministerio de Educación Pública, 1953.
- 17.—CARLOS GERMAN AMEZAGA, versión de "Medioeval", en "El Perú Ilustrado", II, N^o 4, Lima, 1896.
- 18.—S. DARQUEA, Trad. de "El Buzo", inserta en "El Lucero", N^o 209, Lima, 5 de setiembre de 1907.— y versión anónima de "El reparto de la tierra", en "Balnearios", N^o 382, Barranco, 29, 9, 1918.
- 19.—M. MENENDEZ y PELAYO, **Historia de las Ideas Estéticas**, cit.