

Retornar a la tragedia: Schiller.*

Return to tragedy:
Schiller.

Miguel Salmerón Infante¹

Universidad Autónoma de Madrid, España

Recibido 19 mayo 2021 · Aceptado 17 octubre 2021

Resumen

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

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

Abstract

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

Keywords: Schiller, politics, tragedy, tragic, humanity

¹ miguel.salmeron@uam.es

* Este artículo ha sido realizado con ayuda de la financiación facilitada por una Beca del Servicio Alemán de intercambio Académico (DAAD) para una estancia de investigación para Profesores Universitarios (Hochschullehrer), Ref: 57552334, en el Goethe- und Schiller-Archiv de Weimar.

1 • ¿Todavía la tragedia?

Retornar a la tragedia es recuperarnos como seres humanos. Es ponderar aquello que tiene importancia y debe seguir teniéndola. ¿Hemos llegado a un punto tal en el que lo que importa ha dejado definitivamente de importar?

¿Está el mundo está tan burocratizado (hoy podríamos decir tan membranizado) que hace invisible “la culpa, la carencia, la medida, el exceso, la responsabilidad”, todo lo que ha de ser percibido para que haya tragedia (Dürrenmatt 62)?

Y estas preguntas también podemos formularnoslas en clave schilleriana.

Ante la creciente trivialización de la sociedad, uno se pregunta (...) si todavía se puede representar a Schiller, si todavía hay alguien que lo entiende, independientemente de la trama, que sin duda aún puede comprenderse. (Breth 33)

El autor creía en el poder instructivo del teatro. Para él, “la escena puede fomentar la formación de los seres humanos y del pueblo” (Schiller 1962 88). Y en esa institución formativa estaba llamada a desempeñar un papel central la tragedia. Siguiendo casi literalmente a Aristóteles la tragedia era para Schiller “la imitación poética de una serie relacionada de acontecimientos (una acción completa) que muestra al ser humano en una situación de sufrimiento y tiene la intención de provocar nuestra compasión” (Schiller 1962 164). Por otra parte, y apoyándose en la influencia kantiana, Schiller señala que el héroe trágico es una persona moral, por eso para él es obligatorio “no dejar que la naturaleza le domine, sino dominarla” (Schiller 1962 199).

Sin embargo, en el autor está presente distinción entre la moral abstracta y la efectiva constitución de valores morales. La primera, consistente en imperativos y máximas rígidas, solo contiene un componente negativo y de limitación de la conducta. La segunda quiere apuntar a una emancipación del ser humano¹.

¹ Esa apuesta por la puesta en entredicho tanto de los valores tradicionales como de los supuestos valores críticos que intentan conculcar aquellos, a veces produce cierto

En torno a 2005, año del bicentenario de la muerte del autor, Güse señalaba que había obras más representadas como *Los bandidos*, *Cábala y amor* (Luisa Millerin), *Don Carlos* e incluso *Maria Stuart*, mientras otras como *La novia de Mesina* y *Wallenstein* están más olvidadas (Güse 13). Eso puede explicarse por dos motivos. Las tres primeras mencionadas son mucho más teatrales, son más propiamente tragedias. Las otras se escribirían después de la reconsideración sus posturas sobre el género y la constelación de lo trágico de la que se deriva un desplazamiento de los acentos, de las acciones a los caracteres². El segundo motivo, enormemente significativo en la recepción de Schiller es que las tres obras mencionadas en primer lugar hay versión operística de Giuseppe Verdi y de la cuarta una de Gaetano Donizetti.

Gran parte de su actividad intelectual la dedicó Schiller a la historia. En Jena impartió clases de la especialidad y realizó estudios sobre la crisis de los Países Bajos españoles y la Guerra de los Treinta años. Sus dramas tienen un fondo histórico³, y si bien se esforzó en distinguir ese fondo de la trama dramática cuya configuración corresponde al arte de la escritura teatral, siempre fue consciente del atractivo y la relevancia de la historia para el drama⁴.

Vamos a intentar la constatación de la relevancia de la recuperación del legado schilleriano para nuestro tiempo, haciendo una revisión de sus dramas.

2 • El “modelo-Antígona”

En *Los bandidos* (1781), el primer drama de Schiller hay elementos muy significativos⁵. A saber, una rebelión de la burguesía contra el orden es-

estupor en cualificados lectores de Schiller. Es el caso de Hegel, quien señala que al final de *Wallenstein*, todo se ha desvanecido, la muerte ha triunfado, el desenlace no ha dado lugar a una teodicea (Hegel 411).

² Giro claramente emprendido a partir de la trilogía *Wallenstein*.

³ Evidente ese fondo en *Fiesko*, *Don Carlos*, *Wallenstein*, *Maria Stuart*, *La doncella de Orleans* y *Wilhelm Tell*, y de un modo más indirecto pero innegable en *Los bandidos*, *Intriga y amor* y *La novia de Messina*.

⁴ A esa necesaria distinción y esa relevancia se refiere Hochhuth apoyándose en Schiller: “los grandes dramas históricos no son solo históricos. Pueden apoyarse en acontecimientos históricos, pero no envejecen junto a ellos, sino que llevan consigo siempre un mandato para cada nueva generación” (Hochhuth 40).

⁵ Los bandidos no son un grupo social, sino la figura dramática de la que se sirve Schi-

tamental y sus defensores, la nobleza y la Iglesia. Esa rebelión va de la mano de un rechazo del estancamiento agrario y el rígido sistema gremial. Conforme a ello se introduce un personaje que ejerce el liderazgo de ese movimiento, Karl Moor. Un héroe que, al final, ha de aceptar la imposibilidad de alterar el orden del mundo (Klauss 31).

Esta enumeración claramente revela que Schiller en su visión de lo trágico (al menos en su visión inicial) sigue el Modelo-Antígona. Es decir, entender que los conflictos se derivan de las condiciones sociopolíticas objetivas (Salmerón 128).

Entre los dos hermanos Moor hay una oposición contradictoria e irresoluble. La extrema racionalidad de fines de Franz contrasta con la temeraria autosuficiencia de Karl. Sin embargo, las acciones de uno y el carácter del otro generan y entrañan contradicciones. Franz aparentemente defiende el viejo orden, pero en el fondo lo dinamita por sus ansias de dominio. Karl aparentemente es mucho más rompedor con ese orden, pero no se atreve a quebrarlo, pues renuncia a ser jefe de los bandidos y al final de la obra se entrega a la justicia⁶.

El dilema sincrético de *Fiesko* (1783) es el de la política. El modo más adecuado de aprovechar las pulsiones transformadoras es enfrentarse al poder establecido, el cual, en cuanto establecido, es imposible que no sea también, de una manera o de otra, corrupto y decadente. Fiesko, trasunto poético del histórico Conde de Lavagna Giovanni Luigi de Fieschi 1524-1547, lidera la revuelta republicana en Venecia. La lucha interna está avivada por los intereses de la política exterior. Los franceses apoyan a Fiesko frente a Andrea Doria, valedor del dominio del Sacro Imperio Romano-germánico en el norte de Italia.

Aprovechando la inestabilidad creciente y el apoyo exterior, Fiesko consigue el triunfo de la causa republicana. Pero, logrado ese objetivo, se le presenta la ambivalencia obediencia-dominio (Immer 69). En lugar de consolidar el régimen republicano en Venecia, se deja seducir por la pulsión cesarista y se proclama Duque (*dux* o *dogo*) de la ciudad de los canales. Fiesko quiere convierte así la república en un régimen de poder hereditario y dinás-

ller para representar a los que se oponen al orden, al sometimiento y a la civilización (Klauss 34).

⁶ Asesinando para ser prendido, absurdamente, a Amalia.

tico⁷. Lleno de hybris pretende “llevar con andadores al violento gigante que es la ley” (Schiller 1983 67). Tan meteórica es su ascensión como rotunda es su caída. Verrina, primero le exige retomar el camino de la república y más tarde, aprovechando una distracción, lo deja ahogarse en el puerto de la laguna de la ciudad.

*Kabale und Liebe (Intriga y amor)*⁸ (1784) es la obra de Schiller en la que la trama trágica está más íntimamente asociada a las relaciones objetivas y sociales. El amor imposible de Ferdinand y Luise, la intolerancia de los padres de ambos a la unión de sus hijos y las limitaciones de actuación de Lady Milford se explican desde la conciencia de las diferencias de clase. El título de la obra intenta describir la dicotomía radical entre la cábala (la maquinación de los déspotas por seguir detentando el poder) y el amor de dos jóvenes. Por un lado, está el impulso al abuso y al ejercicio del despotismo del presidente Von Walter y de su secretario Wurm para no perder sus privilegios. Por otro, la relación amorosa entre un noble y una plebeya que es la metáfora de un mundo sin diferencias estamentales, tal y como expresa Ferdinand: “Mein Heimat ist wo mich Louise liebt”⁹ (Schiller 2000 100). Sin embargo, la obra también es autocrítica con el tercer estado. Schiller viene a decirnos que la rígida moral familiar diferenciadora de la virtud (encarnada en la misma burguesía) y el vicio (propio del libertinaje de la nobleza), no es el camino para la construcción de un orden social. De esa manera, la moral del músico Miller no está presentada como un arma moral sino como una limitación de la vida propia y la de su hija (Kraft 397). En definitiva, la colisión de la intriga y amor crea una constelación tan angustiosa, que solo la muerte de los dos protagonistas puede acabar con ella.

Desde la Segunda Guerra Mundial, *Don Carlos* (1787) es la obra de Schiller más representada. En ella hay dos temas dominantes. Por una parte, el di-

⁷ Si bien puede establecerse un nítido paralelismo entre Fiesco y Napoleón, es imposible que Schiller lo tuviera a la vista pues escribió su obra en 1783 y su segunda versión (escénica) en 1784, mientras que Bonaparte se nombró cónsul vitalicio en 1802, y emperador en 1804.

⁸ Su título originario era *Louise Millerin*, para poner de relieve que se trataba de un drama burgués que seguía la estela de *Miss Sara Sampson* (1755) y *Emilia Galotti* (1772). No en balde, el subtítulo de la obra es “Ein bürgerliches Schauspiel in fünf Aufzügen”. Fue el famoso actor August Wilhelm Iffland quien propuso a Schiller el título definitivo.

⁹ “Mi patria está donde Louise me ame” (T.d.A.).

lema de si el ideal de la libertad colectiva, perseguida por el Marqués de Posa, justifica la manipulación de las relaciones personales (la del Infante Don Carlos por el Marqués). Por otra, cómo el poder aniquila sentimientos y personas (cómo el Gran Inquisidor insta a Felipe II a acabar con la vida de Carlos).

Las figuras presentes en *Don Carlos* no son seres perfectos ni están caracterizados por rasgos exclusivamente morales¹⁰, son sujetos que actúan y con los que el espectador simpatiza porque les permite reflexionar sobre ellos y obtener una nueva visión moral de las cosas (Reck 94).

La relación de momentos muy escogidos de la trama con motivos cristianos es clara. Como ejemplo valgan estas palabras del Duque de Alba a Felipe II. “Dem menschlichen Geschlechte Menschen opfern, /ist höhere Barmherzigkeit, mein Prinz,/ als auf Gefahr der Menschheit Menschen lieben” “(Schiller 1973 88). Con este símil se está equiparando el sacrificio que hace de su Hijo el Dios Padre, con el que se pide haga de Don Carlos el rey Felipe II.

Schiller utiliza la figura de Don Carlos para mostrar hasta dónde puede llegar la hipertrofia de los sentimientos. El juicio sobre el Infante es de una dureza extrema:

Mitten in Gewühl so vieler Höflinge einsam, von der Gegenwart gedrückt, labt er sich an süßen Rückerinnerung der Vergangenheit. Bei ihm also dauern diese frühe Eindrücke warm und lebendig fort, und sein Wohlwollen gebildetes Herz, dem ein würdiger Gegenstand mangelt, verzehrt sich in nie befriedigten Träumen. So versinkt er allmählich in einen Zustand müßiger Schwärmerei, untätiger Betrachtung. (Schiller 1958 144)¹²

¹⁰ Schiller es más realista que idealista en sus dramas y por eso hace que la moralidad de las acciones humanas sea probada en motivos que continuamente se repiten: en la relación paterno-filial (el viejo Moor y sus hijos, el músico Miller y Luisa, Felipe II y Carlos, Octavio y Max Piccolomini, Guillermo Tell y su vástago), la idealización de la mujer (Amalia, Luisa, Elisabeth, Thekla, Juana de Arco, Maria Stuart), la controversia idealismo-realismo (Karl-Franz, Felipe II-Posa, Octavio-Max, Maria-Isabel) etc.

¹¹ “Sacrificar por el género humano a seres humanos, / es una misericordia más elevada, mi príncipe/ que amar a seres humanos poniendo en peligro la humanidad” (T.d.A.).

¹² “En medio de tantos cortesanos solitarios, deprimidos por el presente, se deleita con dulces recuerdos del pasado. Con él, entonces, estas primeras impresiones continúan cálida y vívidamente, y su corazón benévolo, que carece de un objeto digno, se consume

Por el contrario, el Marqués de Posa es un héroe, porque sus fines van más allá de sus intereses personales. Su alto propósito moral, la liberación de Flandes en nombre de la humanidad y por la felicidad de esta, lo define. Si tenemos en cuenta, la fecha de estreno de *Don Carlos* 1787, no es difícil colegir que con las demandas de Posa a Felipe II, Schiller tenía in mente la *Declaration of Independence* del 4 de julio de 1776 que Thomas Jefferson había mandado en Carta abierta al rey Jorge III de Inglaterra.

Posa fracasa como ser humano, porque sacrifica a su amigo Carlos para que sus planes se cumplan. Pero eso no menoscaba para Schiller la condición de héroe del Marqués, sino que demuestra que todo impulso humano está condenado al fracaso en el artificioso mundo de la corte (Reck 96).

A Carlos y a Posa se oponen los antagonistas Felipe II de España y el Gran Inquisidor, que representan al *Ancien régime*. Schiller muestra cómo la Inquisición extiende su radio de acción a los pensamientos y sentimientos más íntimos de la persona. El Gran Inquisidor, por un lado, refuerza la condición de Rey sancionado por la Iglesia de Felipe II, él es *Erde Gott* (Dios de la Tierra). Ello puede hacerle disponer de las personas conforme a las necesidades de la monarquía católica. “Wozu Menschen? Menschen sind/ für Sie nur Zahlen weiter nichts”¹³ (Schiller 1974 638). Por otra parte, denuncia la debilidad de Felipe II de haberse apoyado en Posa, y conmina al rey a eliminar a su hijo Carlos, incapaz para asumir el trono.

Los héroes de *Don Carlos* tienen esencialmente buenas intenciones y motivaciones íntegras, pero no son seres perfectos como los dioses de la Antigüedad (Reck 100).

3 • La interiorización de lo trágico

Wallenstein (1799) es la obra de Schiller ubicada a mitad de su producción dramática. Ha sido situada muchas veces junto al *Fausto* de Goethe. Este le recomendó a Schiller que dividiera la trama en una trilogía. También en la época de mayor interacción entre los dos Schiller decidió verter la obra a ver-

en sueños que nunca han sido satisfechos. Así gradualmente se hunde en un estado de entusiasmo ocioso, de contemplación inactiva”. (T.d.A)

13 “¿Para qué seres humanos? Los seres humanos son para Usted solo números, nada más” (T.d.A.).

so. Entre 1798 y 1799 se estrenan en Weimar las tres obras, y en 1800 Cotha publica por primera vez un volumen que recoge toda la trilogía.

El campamento, héroe colectivo de la primera parte de la Trilogía, remite a un cambio social que se hizo visible con la Revolución Francesa. En el Campamento, el pueblo toma conciencia de ser una nueva fuerza social- sin Dios, sin ley, dotada de fuerza. La única orientación de la que se vale este colectivo es Wallenstein y del ascendiente que tiene el General sobre este colectivo se derivan sus aspiraciones al poder.

Su antagonista, Octavio Piccolomini es el defensor del viejo orden en la obra. Como intrigante por sentido del deber, no es actor, es ejecutor. La razón de Estado está para él por encima de la amistad personal.

Thekla y Max encarnan valores opuestos a sus padres: lo bello y lo ideal frente al poder. Así queda de manifiesto en la frase que Thekla pronuncia cuando sabe de la muerte de Max en batalla “Das ist das Los des Schönen auf der Erde”¹⁴ (Schiller 1949 318). La obra de Schiller se atuvo a lo histórico, salvo precisamente en las figuras de Max y Tekhla¹⁵.

Wallenstein, apabullado por los cambios, desorientado y tan solo siguiendo sus ambiciones personales, recurre a la astrología para recuperar la seguridad perdida, pero al final acaba derrotado no por las fuerzas del destino, sino por un erróneo cálculo humano y político de la situación, en la que sus soldados, la base de su poder, lo abandonan.

Wallenstein es el punto de inflexión de Schiller, en el que se pasa de las obras idealistas del principio de su producción a una concepción tributaria de la verdad y el realismo (Güse 120). Ahora lo importante no es tanto producir afectos en el espectador mediante las acciones presentadas, sino dar lugar a la reflexión mostrando los complejos procesos interiores de los protagonistas. Así si en *Don Carlos* lo importante era lo que pasaba en Aranjuez, en *Wallenstein*, lo relevante es lo que pasa en la mente del General¹⁶.

Vordem habe ich wie im Posa und Carlos die fehlende Wahrheit durch die schöne Idealität zu ersetzen gesucht, hier im Wallenstein will ich es probieren und durch die bloße Wahrheit

14 “Este es el destino de lo bello en el mundo” (T.d.A.).

15 La hija de Wallenstein, María Elisabetha, murió a los diez años. El hijo adoptivo de Piccolomini, Joseph Silvio Max solo tenía un año más que ella.

16 Ritzer llama a este cambio el tránsito del drama histórico a la tragedia (252).

**für die fehlende Idealitaet (die sentimentalische nehmlich)
entschädigen. (Schiller 1969 204)¹⁷**

El ejército mercenario de Wallenstein está formado por soldados de todas las nacionalidades atraídos por la desenfadada vida militar y por la personalidad del General:

Ellos han renunciado a todo lo que normalmente es vital: el vínculo a una familia, la posición, la patria, la profesión y todas las seguridades sociales para venderse al ejército y buscar en la guerra una suerte dudosa. (Steinhagen 88)

Los mercenarios muestran en todo momento una férrea solidaridad en el pillaje, y en la laxa consideración de los derechos ajenos a la propiedad, “Was nicht verboten ist, ist erlaubt”¹⁸ (Schiller 1949 22). Como señala resignado el Capuchino “Aber wer bei Soldaten sucht/ Die Furcht Gottes und die gute Zucht/ und die Scham, der wird nicht viel finden”¹⁹ (Schiller 1949 31).

El campamento ofrece en esencia una sociedad en la que las jerarquías, las concepciones y los valores tradicionales no tienen vigencia alguna. El prestigio de Wallenstein no procede del nacimiento ni de su procedencia sino de sus logros como líder militar. Sin embargo, que el General pretenda para su familia un estatus dinástico y para su hija una unión matrimonial con la nobleza revela que todavía está condicionado por un pensamiento tradicional.

Wallenstein es el único que consigue mantener la unidad de su campamento a pesar de la enorme heterogeneidad nacional de sus componentes. Para ellos estos soldados, la libertad solo es libertad de hacer sin los límites que impone la vida civil.

El Campamento de Wallenstein describe estructuras que Schiller reconoció en la Revolución Francesa, en la que no se consiguieron libertades burguesas, sino que más bien, como demostraron los sucesos del *Terreur*,

¹⁷ “Antes, en Posa y en Carlos buscaba cómo sustituir a la defectuosa realidad mediante la bella idealidad, aquí en el *Wallenstein* quiero hacer la prueba de compensar la defectuosa idealidad (concretamente la sentimental) mediante la mera realidad” (T.d.A.), Carta a Wilhelm von Humboldt, 21 de marzo de 1796.

¹⁸ “Lo que no está prohibido está permitido” (T.d.A.).

¹⁹ “Pero el que entre los soldados busque el temor de Dios, la buena disciplina y la decencia no encontrará mucho de ello” (T.d.A.).

una ingeniosa nación, tomada como ejemplo por mucho tiempo, abandonó su positivo estado social “para retornar a la barbarie” (Schiller 1992 262)²⁰. El Campamento es un personaje colectivo negativamente valorado. “En las clases bajas lo único que vemos son impulsos crudos y sin ley que se liberan para superar el orden burgués y sus ligaduras, y con torpe ira buscan apresuradamente su satisfacción animal” (Schiller 1992 263)²¹.

El histórico Albrecht von Wallenstein obtuvo importantes victorias para el bando imperial en la Guerra de los Treinta años. De resultas de ello fue nombrado Duque de Friedland. Sin embargo, puede decirse que murió de éxito. Sus triunfos bélicos le granjearon el recelo del Emperador Fernando, que lo depuso en la Dieta de Regensburg de 1630.

Sin embargo, la entrada en contienda de Gustavo Adolfo de Suecia supuso un giro a favor de los protestantes. Ello motivó que el Emperador repusiera a Wallenstein como jefe de sus ejércitos.

Y los acontecimientos históricos que empiezan a producirse a partir del segundo generalato de Wallenstein son la materia de la trama de la obra de Schiller. El equilibrio de fuerzas que la incorporación de los suecos había provocado dio lugar a una guerra de posiciones y de desgaste de incierto desenlace y complicada resolución. Wallenstein convencido de que el fin de la contienda no podía llegar en estas condiciones, comenzó entonces a pactar la paz con los enemigos²². Entonces los suecos le prometieron la Corona de Bohemia a cambio de traicionar al Emperador. A esa oferta Wallenstein no contestó durante meses. Este momento de irresolución del general aparece en la obra y es representada mediante la obsesión por la astronomía que provoca su ceguera para comprender lo que está pasando. La falsa creencia en que el tiempo va a esperar a su decisión se desvanece cuando son apresados sus enviados para negociar en secreto con los suecos. Más allá de la trama que Schiller creó para buscar un desenlace, se puede decir que hay un interesante paralelismo entre la incapacidad de abandonar plenamente la fidelidad al Emperador tanto por Wallenstein como por sus hombres. El ejército de Wa-

20 Carta a Friedrich Christian von Augustenburg, 13 de julio de 1793.

21 *Ídem*.

22 Según Johnston, para presentar estos devaneos de Wallenstein, Schiller se inspiró en la dudosa conducta del General Dumouriez, que pactó con los enemigos austriacos contra el régimen de la Convención republicana de Francia (55).

llenstein lo adora, pero lo hace porque su autoridad emana del Emperador, de ahí que sus oficiales lo abandonen cuando ven que ese hilo conductor se ha quebrado. Por su parte Wallenstein no se atreve a enfrentarse abiertamente al Emperador porque en el fondo tiene un concepto muy paternalista del poder, muy propio del Antiguo Régimen. Hay, en definitiva, una ambivalencia en él, pues, aunque la deposición de Regensburg le hace sentir animadversión por Fernando, el poder tradicional que emana de él, le impide rebelarse contra él. Por otra parte, la situación se ha vuelto tan insostenible que será considerado un fallido buscador de la paz en caso de no propiciarla con los suecos o un traidor al Emperador en caso de buscarla efectivamente.

**Strafbar erschein ich, und ich kann die Schuld,
Wie ichs versuchen mag! Nicht von mir wälzen;
Denn mich verklagt der Doppelsinn des Lebens,
Und selbst der frommen Quelle reine Tat
Wird der Verdacht, schlimmdeutend, mir vergiften.
War ich, wofür ich gelte, der Verräter;
Ich hätte mir den guten Schein gespart,
Die Hülle hätt ich dicht um mich gezogen,
Dem Unmut Stimme nie geliehen... (Schiller 1949 184.)²³**

En todo caso, tanto en la trama ficticia como en la historia el desenlace es el mismo. La actitud cada vez más pasiva del General en la defensa del bando católico hizo perder la paciencia al Emperador, que organizó un complot entre los partidarios del general para eliminarlo. De resultados de estos manejos Wallenstein fue asesinado.

La tragedia de Schiller *Maria Stuart* (1800) tematiza la ubicación de la mujer en el conflicto central del teatro y de la historia (Ehrlich 169). Schiller aplicó de un modo estricto el método de Eurípides consistente en presentar todo el asunto en el más reducido de los espacios y servirse de un punto de inflexión dramático y dialéctico para mostrar toda la historia previa (Wiese,

²³ “Soy punible, y la culpa no puedo, / como quisiera, apartarla de mí, /pues me acusa la ambigüedad de la vida, / e incluso al acto puro de fuente piadosa/ lo envenenaría malintencionada la sospecha. / Si estaba llamado a ser el traidor/ podría haberme ahorrado las apariencias. / Y, aunque me hubiera cubierto de densa envoltura/ no me habría privado de la voz del fastidio...” (T.d.A).

Blumenthal 324). Concretamente el lugar del que el escritor parte son los tres últimos días de la vida de la reina María de Escocia antes de su ejecución. Schiller entiende que la catarsis debía estar presente en la obra, pero señalaba que en todo momento quería que la reina condenada apareciera como un ser físico. De tal manera, en la obra “lo patético debe ser más bien una emoción general e interna más que una compasión personal” (Schiller 1948 324)²⁴. La tragedia debe ser teatral e histórica “la situación general, la época y los personajes han de ser tomados de la historia y todo lo demás ha de ser inventado libre y poéticamente” (Schiller 1948 325)²⁵.

Maria Stuart es como *Wallenstein* una tragedia del destino en el que lo determinado se anticipa, y en la que todo la aparente tensión y la posible salvación son subsumidas en lo inevitable y contribuyen a mostrar lo inevitable.

El modo en el que Schiller opera para convertir la fábula histórica en un drama trágico de la némesis histórica es sirviéndose de tres invenciones poéticas: la relación de Leicester con María, la figura de Mortimer y el encuentro personal de ambas reinas. Las tres le aportan a María y al espectador la falsa esperanza de liberación. Así la fantasía del poeta eleva lo casual de la historia a la necesidad trágica (Wiese, Blumenthal 326). Sin embargo, como señalan Wiese y Blumenthal, el modo en el que Schiller entendía el destino tenía una doble dimensión: hay una necesidad, pero el ejecutor de ella ha de ser siempre el ser humano. Este debe decidir ser órgano de la némesis para hacer visible y manifiesto ese orden suprahistórico y divino. “Solo mediante los seres humanos se convierte Dios en partícipe de la historia” (Wiese, Blumenthal 327). Por su parte, Isabel ha renunciado a su condición de mujer para ser reina, pero al mismo tiempo, siente la frustración por solo estar obligada a cumplir estrictas obligaciones de monarca.

**O Sklaverei des Volksdienst! Schmähliche
Knechtschaft- Wie bin ichs müde diesem Götzen
Zu schmeicheln, den mein Innerstes verachtet!
Wann soll ich frei auf diesen Throne stehen!
Die Meinung muß ich ehren, um das Lob
Der Menge buhlen, einem Pöbel muß ichs**

²⁴ Carta del 18 de junio de 1799.

²⁵ Carta de 20 de agosto de 1799.

**Recht machen, dem der Gaukler nur gefällt,
O der ist noch nicht König, der der Welt
Gefallen muß! Nur der ist, der beo seinem Tun
Nach keines Menschen Beifall braucht zu fragen. (Schiller 1948 127)²⁶**

Y, además, envidia a Maria pues puede ganarse el favor de todos los hombres, ya que solo aspira a ser una mujer. Estaba claro que ambas eran diametralmente opuestas. Isabel, hija de Ana Bolena, y considerada ilegítima por el papa Clemente VII, había tenido que luchar toda su vida por reivindicar su realeza, fue llamada la Reina Virgen. De hecho, su repulsión por aceptar marido y contraer descendencia le procuró serios problemas. Maria²⁷, reina de Escocia, de Francia por su primer matrimonio y aspirante a la corona de Inglaterra, por no aceptar la legitimidad de Isabel, tuvo tres maridos, lo que nos habla de una mujer muy capaz de manejarse en los asuntos del amor (Immer 397-398).

Por otra parte, a Isabel se le presenta la duda entre el prestigio o el pragmatismo. ¿Debe la reina confirmar mediante su magnanimidad la grandeza de la monarquía (postura de Shrewsbury)? O ¿debe ser sin más práctica y acabar con la amenaza más grande contra su dinastía (postura de Leicester)?

Pero, en definitiva, aquello a lo que apunta de un modo más rotundo Schiller es a la capacidad de sublimación y de transfiguración que tiene el arte. Concretamente y en este caso a cómo el drama revoca en términos favorables la historia. Maria Stuart, la sospechosa de haber acabado con la vida de su marido y de conspirar contra el trono de Isabel Tudor, se ve elevada a la salvación gracias a la conversión de los sucesos históricamente documentados en fábula trágica donde se entrecruzan poder y justicia, necesidad y libertad, culpa e inocencia.

En el drama de Schiller *Die Jungfrau von Orleans*, *La doncella de Orleans* (1801), Juana de Arco no es sometida a un proceso por brujería ni es quemada

26 “¡Oh esclavitud del servicio al pueblo! Vergonzosa/ servidumbre- ¡Estoy cansada de adular a/ese ídolo que desprecia mi interior! / Cuándo me libraré de este trono/ He de hacer los honores a la opinión/ para aspirar al elogio de la multitud, a una plebe/ a la que solo le gusta el estafador debo agradar. / ¡Oh, no es rey todavía el que al mundo/ ha de gustar! Solo lo es el que en sus acciones/ no tiene que preguntar por el aplauso de los otros!” (T.d.A).

27 Nieta de la hermana mayor de Enrique VIII, Margarita Tudor.

en la hoguera, sino que sube al cielo como un ser ideal (Golz 202). El autor no se centra en la peripecia infausta de la heroína, sino en el conflicto entre lo heroico y lo moral²⁸. A Schiller le dolió la visión irónica que hace Voltaire de Juana en *La Pucelle D'Orleans*, en la que se muestra que la heroína perdió su virginidad, aunque legendariamente esta se mantuvo intacta. Si bien Schiller valoraba el intento de Voltaire de luchar contra los delirios derivados de las creencias, estimaba que eso no podía hacerse a costa de oscurecer lo que brilla (Golz 203). Mas, ¿por qué elige Schiller como noble imagen de la humanidad una figura a medio camino entre la historia y la leyenda? Por el impacto negativo que produce en él la Revolución Francesa. La evolución política de Francia hizo que Schiller retornara al idealismo de sus primeros dramas. La sucesión de acontecimientos históricos ocurridos desde 1789 hace que en él decaiga la confianza en un sentido de la historia sancionado por Dios. Si la libertad y la belleza se han ido de este mundo al poeta le corresponde huir “a los santos y serenos espacios del corazón” (Schiller 1983 362-363).

El dilema de Juana de Arco es el de la imposibilidad de armonizar el amor al prójimo, mandato genérico de Dios, con el cumplimiento de su misión consistente en guerrear y aniquilar al inglés, misión establecida por Dios para ella (Golz 203). Ese dilema es irresoluble pues apunta a las limitaciones de la condición humana. “Und ich bin strafbar, weil ich menschlich war?”²⁹ (Schiller 1948 369). Mientras Juana ha cumplido su misión sin reservas, no hay dudas, pero todo se tuerce cuando duda acerca de la moralidad de ella.

**Mit deinem Blick fing dein Verbrechen an,
Unglückliche! Ein blindes Werkzeug fodert Gott,
Mit blinden Augen mußt du vollbringen!
Sobald du sahst, verließ dich Gottes Schild
Ergriffen dich der Hölle Schlingen! (Schiller 1948 270)³⁰**

Sin embargo, recordemos que el final de la obra de Schiller no es el de una Juana en la hoguera. Aunque ella es apresada por los ingleses, escapa de

²⁸ Uno de los conflictos trágicos por excelencia, como el de Agamenón. Otra modalidad es el conflicto entre lo moral y el mandato divino, como es el caso de Abraham.

²⁹ “¿Y soy punible porque fui humana?” (T.d.A.).

³⁰ “Con tu mirada comenzó tu crimen, / Infeliz. Dios exige una acción ciega, / ¡la tienes que llevar a cabo con los ojos cerrados! / ¡Tan pronto como miraste, perdiste el escudo de Dios/ y te apresaron los nudos del infierno! (T.d.A.).

modo milagroso merced a sus rezos, vuelve al combate, lo decanta para los franceses y es gravemente herida en la lucha. Con su muerte, una especie de transfiguración y de ascensión celestial, Juana encuentra la identidad de lo humano y lo divino que había perseguido en vida.

4 • La tragedia y el colectivo

Wilhelm Tell (1803/04), la última obra que Schiller completó para la escena, es una reflexión sobre la legitimidad de la resistencia a la tiranía. Curiosamente, en Weimar, quien pensó primero en tratar dramáticamente la figura legendaria de Tell fue Goethe (Tezky 234). La idea central del drama es la necesidad y la legitimidad de tomarse la justicia por mano propia en un caso extremo. El arquero suizo es uno de los héroes de la virtud republicana como lo había sido Bruto y como lo serán los próceres de la independencia de los Estados Unidos. La Virginia Bill of Rights (Declaración de derechos de Virginia) de 1776 y la Declaración de los derechos del ser humano y el ciudadano de 1789 anclaban en sus artículos el derecho a la resistencia contra la opresión. Que lo justo está por encima de lo legal se apoya en un iusnaturalismo sellado por estas palabras del Padre Rösselmann en la presentación del juramento de Rütli³¹ en la obra de Schiller.

**Was ungesetzlich in der Versammlung
Entschuldige die Noth der Zeit. Doch Gott
Ist überall, wo man das Recht verwaltet,
Und unter seinem Himmel stehen wir. (Schiller 1980 179)**³²

Schiller se esfuerza en distinguir a los suizos del medievo de sus contemporáneos de la Revolución Francesa. El juramento de los confederados es un proceso de ruptura con rasgos progresistas (Alt II 579), que solo es posible en estructuras sociales en las que el idilio arcádico no ha sido quebrado por lo moderno. Solo así puede asociarse la restitución de “lo bueno y viejo” con lo

³¹ Rütli es un valle situado en el punto intermedio de los cantones de Uri, Schwyz y Unterwalden donde según la *Chronicum Helveticum* de Aegidius Tschudi, los suizos se juramentaron en 1307 contra la tiranía de los Habsburgo.

³² “Lo que es ilegal en la asamblea/ lo disculpa la necesidad de los tiempos. Pues Dios/ está allí donde se ejerce justicia,/ y nosotros estamos bajo su cielo” (T.d.A.).

nuevo orientado al futuro (Oellers 231). Es muy significativo cómo en los dos primeros actos de la obra (Tell no aparece hasta el tercero) el personaje colectivo formado por los suizos de los tres cantones es radicalmente diferente del personaje constituido por el Campamento de Wallenstein. La nobleza y la sinergia de los suizos contrasta con la rapacidad y la inercia de los mercenarios.

La controversia de la obra radica en discernir si el medio contra la injusticia puede ser la violencia. Schiller con una notable habilidad dramática distingue tres planos. En primer lugar, a la nobleza suiza que empieza a comprender (Barón Attinghausen) el descontento del pueblo y acaba asumiendo (Rudenz, sobrino del anterior) su liberación. En segundo lugar, al propio Tell que mata a Gessler por una cuestión personal (haberle hecho disparar una flecha a una manzana sobre la cabeza de su hijo, y haberlo apresado después), pero derivada de las acciones despóticas y lesivas que el corregidor hace recaer sobre el pueblo³³. Y finalmente, la aparición de Johannes Parricida, que ha matado a su tío el Rey Albrecht por pura codicia. Su figura tiene el sentido dramático de hacer contraste con la de Tell, uno y otro han llevado a cabo magnicidios, pero Tell actuó ejerciendo la justicia y Johannes desde la avidez.

5 • A modo de conclusión: un tema perenne

Peter Szondi afirmaba que mientras en Aristóteles hay una poética de la tragedia, con Schelling se inicia una filosofía de lo trágico (Szondi 151). Por más que esta distinción es jugosa y no carece de acierto, cabría decir que en el devenir del pensamiento nada ocurre de un modo tan brusco. Precisamente este artículo quiere mostrar cómo Schiller lleva a cabo ese tránsito de la tragedia a lo trágico en la evolución de su obra y su pensamiento. Sus primeras obras, hasta *Don Carlos*, están centradas en alcanzar el ajuste a los parámetros del género y buscan producir un efecto dramático que se sirve de la ex-

³³ He ahí según Johnston la clave de esta obra de Schiller. Tell es un cazador con poca vida social y aislado de las conspiraciones de sus compatriotas. Actúa por instinto natural (el amor a su mujer y a su hijo), no por Dios, ni por una ideología o filosofía política de liberación. Pero que un cazador alejado del mundo urbano se vea impulsado a matar a Gessler muestra cómo la tiranía puede menoscabar incluso la vida del apolítico (Johnston 64).

posición de posturas contrapuestas frente a dilemas morales (Karl y Franz Moor, Fiesco y Verrina, Ferdinand y Wurm, el Marqués de Posa y Felipe II). Entre el primer y el segundo periodo de su producción dramática hay un paréntesis importante. En 1791 cayó enfermo, probablemente de tuberculosis, mal del que nunca se recuperó plenamente en vida. Sin embargo, este hombre admirable dedicó gran parte de su convalecencia a la lectura atenta de las tres críticas kantianas. El contacto con el pensamiento de Kant le llevó a afirmar que el objetivo del arte trágico es reivindicar la independencia moral del carácter frente a las pasiones. En definitiva, los pilares de lo trágico son la dignidad y la libertad y ambos están conectados por el sentimiento de lo sublime. A pesar de sus infelices desenlaces, la tragedia nos agrada porque el placer trágico está dotado de sublimidad (Hughes 419). A Schiller le interesa la reflexión sobre lo sublime dinámico del filósofo de Königsberg. Los temporales, las coladas volcánicas, los tornados y los vórtices llevan a la mínima expresión y ridiculizan nuestra resistencia física. Sin embargo, “la humanidad en nuestra persona permanece íntegra, aunque el ser humano tenga que sucumbir ante aquella fuerza” (Kant 347). Para Schiller en las fuerzas de la naturaleza se halla “todo cuanto de una u otra manera es capaz de despertar la resistencia de nuestro principio moral” (García García 369).

Mas, ¿qué cabal relación hay entre los escritos filosófico-estéticos y la obra dramática de Schiller? ¿La teoría de la tragedia desarrollada en estos es aplicada a su producción literaria? Sí y no. Schiller se sirvió de la reflexión filosófica para enjuiciar la orientación de los dramas trágicos escritos hasta ese momento y es innegable que el poso adquirido por la lectura en la reflexión filosófica influye en la escritura de sus tragedias a partir de la trilogía *Wallenstein*. Eso sí, Schiller no aplicó a la escritura dramática sus teorías sobre el placer sublime, sino que se distanció de esos supuestos. ¿Y qué fue lo que le indujo a ello? La amistad con Goethe³⁴, la cual se desarrolló entre 1794

34 Es importante resaltar que la figura del “alma bella”, que caracterizaba un carácter o tipo humano en el que los afectos y la moral estaban en una relación armónica sentida como bella desde el punto de vista estético, fue una influencia del Schiller todavía kantiano (pero que estaba dejando de serlo) sobre Goethe que una elaboración conjunta de ambos. El escritor de Fráncfort se dejó aconsejar por Schiller para la figura del alma bella, a la que su vez tiñó de recuerdos de la amiga de la madre de Goethe Susanne von Klettenberg (llamada cariñosamente por él y su hermana Cornelia, la tía. Las confesiones de un alma bella constituyen el sexto libro de *Los años de aprendizaje de Wilhelm*

y la muerte de Schiller acaecida en 1805.

Goethe considera indispensable tratar lo trágico, porque, el desajuste entre expectativas y devenir no solo es un asunto relevante, es el problema por excelencia de la condición humana. Sin embargo, la inconmensurabilidad yo-mundo constatada en lo trágico, provoca un rechazo.

La ambivalencia goethiana ante lo trágico está marcada por la noción de lo *demoniaco*. Este término está relacionado con la energía viva presente en naturaleza y hombre que es responsable de la creatividad. Pero también las fuerzas demoniacas pueden derivar en lo ctónico y nocturno que está determinado por el azar y lo trágico.

Así el conflicto trágico en Goethe es totalmente ajeno a lo sublime dinámico kantiano del que Schiller recalcó el conflicto moral entre libertad e instinto de supervivencia. Los personajes del primer Schiller estaban imbuidos de ese conflicto kantiano antes de leer a Kant, los del segundo adquirieron la impronta de lo demoniaco goethiano. La lucha ahora se desarrolla entre la correcta interpretación de los acontecimientos y el enemigo interior. La indecisión inercial de Wallenstein lo lleva a la perdición, la insistencia en su condición de reina soberana conduce a Maria al patíbulo, la visionaria Juana de Arco solo es salvada por una apertura *deus ex machina* del cielo que la acoge³⁵. Y la figura de Wilhelm Tell, supuestamente no trágica, fue creada por Schiller para mostrar lo casual que puede llegar a ser la relación entre acción y efectividad pública, es decir, lo trágico de lo político³⁶.

La obra dramática de Schiller constituye un enérgico testimonio a favor de que lo humano y lo trágico se identifican, pues ambos convergen en el conflicto.

Meister. Sin embargo, el distanciamiento de la figura del "alma bella" en Goethe se manifiesta en *Los años itinerantes* donde viene a decirnos que no es tan importante la armonía entre moral o instintos, sino la efectiva acción del ser humano sobre la colectividad.

35 En *La novia de Messina*, Schiller volvió pasajeraamente al conflicto externo de sus primeras obras, en este caso el de las pulsiones de los dos hermanos, individuales, frente a la sapiencia colectiva del coro. Esta excepcionalidad hace que, intencionadamente hallamos prescindiendo de un comentario de esta tragedia. También hemos excluido *Demetrius* por tratarse de un texto que quedó en fragmento.

36 Wilhelm Tell un individuo aislado, instintivo y brutal resulta más efectivo políticamente para la liberación de Suiza que el asesinato del Kaiser austriaco llevado a cabo por Johannes Parricida.

Aunque es poco menos que imposible reducir su producción a un denominador común, pues cada uno de sus dramas se diferencia notablemente del precedente, toda su producción dramática sigue ciertas líneas maestras. Lo político es omnipresente porque tener el poder o carecer de él nunca puede dejar intacto o indiferente nuestro sentimiento.

La propuesta de Schiller fue en todo momento clara, la tragedia, por ser necesariamente política es humana, indispensablemente humana.

6 • Bibliografía

Textos de Schiller

Schiller, Friedrich. *Nationalausgabe (NA), Gedichte, Band 2.1*. Weimar: Hermann Böhlhaus Nachfolger, 1983.

Schiller, Friedrich. *NA, Die Räuber, Band 3*. Weimar: Hermann Böhlhaus Nachfolger, 1953.

Schiller, Friedrich. *NA, Die Verschwörung von Fiesco zu Genua, Band 4*. Weimar: Hermann Böhlhaus Nachfolger, 1983.

Schiller, Friedrich. *NA, Kabale und Liebe. Kleine Dramen, Band 5N*. Weimar: Hermann Böhlhaus Nachfolger, 2000.

Schiller, Friedrich. *NA, Don Carlos, Band 6*. Weimar: Hermann Böhlhaus Nachfolger, 1973.

Schiller, Friedrich. *NA, Don Carlos, Band 7.1*. Weimar: Hermann Böhlhaus Nachfolger, 1974.

Schiller, Friedrich. *NA, Wallenstein, Band 8*. Weimar: Hermann Böhlhaus Nachfolger, 1949.

Schiller, Friedrich. *NA, Maria Stuart. Jungfrau von Orleans, Band 9*. Weimar: Hermann Böhlhaus Nachfolger, 1948.

Schiller, Friedrich. *NA, Maria Stuart. Kommentar, Band 9.1*. Weimar: Hermann Böhlhaus Nachfolger, 2010.

Schiller, Friedrich. *NA, Die Braut von Messina. Wilhelm Tell. Die Huldigung der Künste, Band 10*. Weimar: Hermann Böhlhaus Nachfolger, 1980.

Schiller, Friedrich. *NA, Philosophische Schriften erster Teil, Band 20*. Weimar: Hermann Böhlhaus Nachfolger, 1962.

Schiller, Friedrich. *NA, Vermischte Schriften, Band 22*. Weimar: Hermann Böhlhaus Nachfolger, 1958.

Schiller, Friedrich. NA, *Briefwechsel. Schillers Briefe 1.3. 1790-17-5-1794, Band 26*. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1992.

Schiller, Friedrich. NA, *Briefwechsel. Schillers Briefe 1.7.1795-31.10.1796, Band 28*. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1969.

Literatura secundaria

Alt, Peter André. *Schiller. Leben – Werk – Zeit. Eine Biographie*, 2 tomos. Munich: C.H. Beck, 2000.

Breth, Andrea. “”Ich kann von dem Burschen nicht lassen“. Ein Gespräch mit der Theaterregisseurin Andrea Breth über den Dramatiker Schiller” en “Die Viertel- und Achtelautoren der modernen Bühne und die Geistesleere des Unterhaltungsbetriebs”. *Die Zeit*, nº2, 5, enero 2005, https://www.zeit.de/2005/02/Interview_Breth (última visita 6 de mayo de 2021)

Dürrenmatt, Friedrich. *Dürrenmat Werkausgabe, Band 24*. Zürich: Verlag der Arche, 1980.

Ehrlich, Lothar. “”Für eine deutsche Heldin ist auf der deutschen Bühne Kein Platz?“ Einer Schleef und Schillers Maria Stuart”. *Die Wahrheit hält Gericht. Schillers Helden heute*. Ed. Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen. Weimar: Klassik Stiftung Weimar, 2005. 166-174.

García García, Javier. *A la libertad por la belleza. La propuesta filosófica de Friedrich Schiller*, Madrid: UNED, 2000.

Goethe, Johann Wolfgang. *Goethes Werke, Weimarer Ausgabe, IV Abtheilung (Briefe), Band 16*. Weimar: Hermann Böhlau, 1894.

Golz, Jochen. “Das ”edle Bild der Menschheit“ in wechselnder Gestalt. Schillers *Jungfrau von Orleans* und Brechts *Heilige Johanna der Schlachthöfe*”. *Die Wahrheit hält Gericht...* 202-210.

Güse, Ernst-Gerhard. “”Ist Schiller noch lebendig?“”. *Die Wahrheit, die Helden und die Gegenwart*”. *Die Wahrheit hält Gericht...* 10-15.

Güse, Ernst-Gerhard. “Helden im ”Reich des Nichts“ des Todes”. *Die Wahrheit hält Gericht...*120-129.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Hegel’s Werke. Vollständige Ausgabe, Band 17*. Berlin: Verlag von Duncker und Humboldt, 1835.

Hochmuth, Rolf. “”Das Wort Mord hören wir nicht gern“ en “Die Viertel und Achtelautoren...”y

- Hughes, Samuel, "Schiller and the pleasure of tragedy", *British Journal of Aesthetics* 55,4 (2015): 417-432.
- Immer, Nikolas. "Der politische Held auf Abwegen. Schillers Fiesko und Dürrenmatts Romulus". *Die Wahrheit hält Gericht...*66-73.
- Immer, Nikolas. "Erläuterungen". Friedrich Schiller. *NA* 9.1. 2010, pp.397-434.
- Johnston, Otto W. "Schillers politische Welt". Helmut Koopmann (ed.) *Schiller-Handbuch*. Stuttgart: Alfred Kröner, 1998, pp.44-69.
- Kant, Immanuel. *Crítica del discernimiento*. Madrid, Alianza, 2012.
- Klauss, Jochen. "Schillers Räuber. Vom "Sonnenwirthle" bis zu Katharina Blumenschläger. Zur Geschichte des literarischen Selbsthelfertums". *Die Wahrheit hält Gericht...*32-39.
- Kraft, Herbert. "Erläuterungen". Friedrich Schiller. *NA* 5N. 2000, pp.396-494.
- Oellers, Norbert. *Friedrich Schiller. Zur Modernität eines Klassikers*. Frankfurt a.M./ Leipzig, Insel, 1996.
- Reck, Harmut. "Von Verschwindem der Helden im modernen Gesellschaft System. Zu Schillers Don Carlos". *Die Wahrheit hält Gericht...*92-101.
- Ritzer, Monika. "Schillers dramatischer Stil". Helmut Koopmann (ed.) *Schiller-Handbuch...* 240-269
- Salmerón, Miguel. "Evangelium der Freiheit und Rechte der Natur. Notas sobre lo trágico en Schiller y Goethe", *Philosophical Readings* IX/2 (2017): 126-131.
- Seidel, Siegfried. "Anmerkungen über Die Braut von Messina", en *NA* 10. 1980, pp. 299-364.
- Steinhagen, Harald. "Schillers Wallenstein und die französische Revolution", *Zeitschrift für deutsche Philologie (Sonderheft)* 109 (1990): 77-98.
- Szondi, Peter. "Versuch über das Tragische". *Schriften* 1: 149-260.
- Tezky, Christina: "Aufstand gegen die Tyrannei. *Wilhelm Tell*". *Die Wahrheit hält Gericht...*234-240.
- Wiese, Benno von, Lieselotte Blumenthal. "Einführung" en *NA* 9: 323-338.