

una laboriosidad extraordinaria, y habiendo florecido en una época favorable al culto de las bellas letras, fué de esos genios de breve vida física sobre la faz de la tierra, é inmortal por sus obras. Aunque escribió mucho en verso y prosa, su fama, justamente adquirida, se funda principalmente en el mérito de sus dramas, y en la sencillez, la frescura, la espontaneidad y la tierna sensibilidad de sus composiciones líricas. Hay mucho que aprender é imitar en las últimas, y estamos convencidos que el día en que así lo haga uno cualquiera de nuestros poetas españoles, ha de distinguirse de los demás sobremanera, y ganar honra y provecho.

II.—Crítica general de sus obras poéticas.

Los orígenes del teatro alemán son los mismos que los de los otros pueblos europeos. La más antigua mención de los misterios se encuentra en la historia décimatercera de Eulenspiegel, de fines del siglo xiv ó principios del xv, y el drama más antiguo escrito, del nuremburgués Hans Rosenblutt, es de mediados del siglo xv. Después florecieron Hans Sachs y Ayser, representándose sus obras por aficionados, no por actores de profesión, con su prólogo y epílogo, recitados por un heraldo. Los autos ó moralidades son groseros, aunque á veces ingeniosos, llenos de extravagancias, sin acordarse en ocasiones del mundo real; los personajes dicen cuanto se les ocurre, y se presentan cuando se les antoja, y en la forma se aproximan á las moralidades usadas en otras naciones, también con sus seres alegóricos. Su carácter era, sin embargo, popular, y de seguirse por este camino, el teatro alemán se hubiese formado en mejores condiciones.

Pero desde la primera mitad del siglo xvii, Opitz y Gri-

phius, eruditos, comenzaron á traducir é imitar las obras de los antiguos, operetas italianas y dramas franceses, y al flamenco Vondel, empleando el verso alejandrino, variando con frecuencia el lugar de la acción, con entremeses musicales, aunque sin conocimiento de la escena. Se duda, pues que se representaran, así como las tragedias de Lohenstein, de longitud desmesurada. El estado del teatro alemán, por tanto, á fines del siglo xvii y en el primer tercio del xviii era deplorable en sumo grado, no sirviendo para levantarle de su postración ni las frías composiciones de Gotsched, ni los esfuerzos de la actriz y escritora Neuber, ni la restauración en las tablas, hecha por ambos, del Hanswurst, ó gracioso, payaso ó polichinela alemán. Gotsched y su escuela, y sobre todo Gellert, se dedicaron á traducir ó imitar dramas franceses, exagerando hasta lo infinito su natural afectación y amaneramiento. Tradujéronse también las comedias danesas de Holberg, que se distinguen por sus cuadros de costumbres de verdadero color local, por su manera original de representar los absurdos, la extravagancia y estupidez humana, por sus motivos y situaciones cómicas, no así en cuanto al enredo ó la intriga, de escaso mérito, por cuya razón, y por necesitar sus obras de buenos actores, poco comunes en Alemania, no se han sostenido en el teatro. Algunas originales de Gellert y de Elias Schlegel son dignas de mención, si bien en lo general nos parecen pesadas y poco interesantes. El mismo Elias Schlegel, y después Cronach y Weise imitaron con acierto algunas tragedias francesas, á pesar de lo insoportable de sus versos alejandrinos. Tal era, pues, el repertorio del teatro alemán, con alguna que otra traducción ó imitación de Goldoni, cuando aparecieron Lessing, Göthe y Schiller.

Los primeros ensayos de Lessing fueron poco importantes, contaminado con el mal gusto de la época y sin recordar ni anunciar siquiera su talento. Su *Miss Sara*

Sampson tampoco es de gran mérito, y en opinión de A. G. Schlegel es una lacrimosa y pesada imitación de *El Mercader de Londres*. Pero en el año de 1769 sus relaciones con una compañía de actores de Hamburgo y la publicación de un semanario dramático, le ofrecieron ocasión para consagrarse á la crítica del teatro. Entonces comenzaron sus ataques contra los franceses, siendo su consecuencia desterrarlos de la escena alemana, y las imitaciones que los tomaban por modelos. En cambio, sus alabanzas á Shakespeare prepararon la influencia que este poeta habia de ejercer más tarde entre sus compatriotas. Los defectos de su sistema dramático provenían de su confusión de ideas, puesto que al mismo tiempo rendía culto á Aristóteles y á Diderot, se declaraba en favor de un naturalismo antipoético, y sostenía la conveniencia de que las obras destinadas al teatro sólo habian de escribirse en prosa. De esta manera contribuyó, por una parte, á la decadencia del arte escénico, porque los actores y los poetas se hicieron más triviales y chocarreros. Su *Minna de Barnhelm* es ya una obra alemana y lleva el sello nacional. *Emilia Galotti*, como tragedia, vale menos que *Minna*, como comedia, porque todas las causas que lo hicieron descollar en la composición de esta última, le perjudicaron sin duda en la de la primera. La mejor de sus obras dramáticas es la titulada *Nathan el Sabio*, quizás por lo mismo que fué escrita sin pretensiones; y si su acción fuera más animada y rápida, sería una de las más perfectas y populares que se han escrito jamás.

Schiller, diez años más joven que Göthe, cierra con sus primeras obras ese periodo literario, llamado por los críticos alemanes el periodo del genio (*genieperiode*), cuyo principio inició Göthe diez años antes; y como su postrer representante, arrastró consigo, en todas sus composiciones poéticas y en su existencia general literaria, mayor nú-

mero de elementos característicos de dicho periodo, que ningún otro de los que murieron mientras duraba, como Lenz, por ejemplo, ó de aquellos que, como Göthe, se elevó sobre él abandonándole, ya eligiendo materias más nobles, ya aplicando formas más perfectas. A esa época pertenece su inclinación á lo ideal, su oposición á la estrechez del círculo en que se mueve la vida ordinaria, al orden que la rige, y su tendencia á resistir las exigencias de la forma y hasta á modelarla á su antojo, y no tanto teniendo en consideración el efecto poético y su expresión también poética, cuanto el prurito de transformar lo real con arreglo á sus ideas, siendo en su exposición más animado, y revistiéndolas de un tinte oratorio más subido. Aun cuando después modificara algo su modo de ver en esta parte, siempre lo conservó en lo sustancial, y he aquí la razón de que con Göthe, y aun más que Göthe, haya sido siempre el poeta predilecto de Alemania, ó por lo menos de cuantos alemanes pensaban y sentían como él.

Los Ladrones (Die Räuber) ó *El hijo perdido (Der verlorne Sohn)* como primero la tituló, el drama trazado por Schiller en el año de 1781, cuando aun no tenia veinte años, ó impreso dos después, indica ya la senda que se proponía seguir, y la que emprendió, en efecto, recorriéndola hasta su fin. Muestra ante todo su predilección hacia el género dramático; y no obstante lo grosero del plan, lo informe y monstruoso del asunto y lo forzado del lenguaje, faltas harto dichas y sabidas, la principal á nuestro juicio, la más importante, es su tendencia á producir efecto á todo trance. No se puede negar, sin embargo, que la acción es en ocasiones muy animada, y que predominan en toda la obra muchos sentimientos verdaderos que son y serán de todos tiempos, prescindiendo de las exageraciones y extravagancias que la llenan. Obsérvase también en este drama la confirmación de la idea antes emitida, que se refiere á la

inclinación de Schiller de apoderarse de elementos poéticos predominantes en su época, asimilárselos y presentarlos al público con el sello de su genio. El drama *Los Ladrones*, por tanto, fué un drama peculiar de aquella época, siendo esto tan cierto, que el mismo poeta sugirió la composición de la estampa que acompañaba al libro, que era un león furioso con el epígrafe *in tyrannos*. Dirigiase contra lo que se llamaba la cobarde perversidad, *die feige Schurkerei*, de las clases más elevadas sociales, y, para lograr su objeto, nos ofrece vicios contra vicios, crímenes contra crímenes, pero vicios de malvados bajos y rastroseros, fermentando en el misterio, y crímenes que quebrantan voluntariamente el orden político y social, y estos sirven para castigar aquellos y para que sucumban, porque no son susceptibles de enmienda, al contrario de lo que ocurre á los crímenes. Así se explica el éxito casi fabuloso de su representación, originado, en parte, de la verdad subjetiva que la obra desenvuelve, entonces popular, como lo demuestran los dramas innumerables de bandidos y soldados que inundaban los teatros, y en parte por el interés del asunto y por la pintura de vivos afectos que la distinguen.

Los dos dramas que siguieron á *Los Ladrones* son copias más débiles del mismo pensamiento. *La Conjunción de Fiesco* nos ofrece las ideas republicanas, de moda en aquella época, en forma más desnuda y concreta, y es inferior á *Los Ladrones* en la profundidad del sentimiento y en la vivacidad de la acción. El lenguaje es aún menos natural, y á veces tan monstruoso y repugnante, que, como se dijo á su aparición, recuerda el del famoso Lohenstein. Era Schiller muy joven é inexperto para consagrarse al cultivo de la tragedia política, y la intriga, en que se funda, incapaz de sostener tan vasto edificio. Además es absurdo que, sin conocer al mundo como es, y sólo en virtud de

ideas falsas acerca de la sociedad y del gobierno, ó, lo que significa lo mismo, sin ser ni haber sido político, se atreva á discurrir por este campo tan sembrado de espinas, aun para aquellos que lo labran y remueven. En manos tan inhábiles esos elementos se convierten en sombras vagas y nebulosas, ó en verdaderas caricaturas, que, aun en el caso de que interesen algún tiempo por méritos transitorios, nunca producen placer estético intenso y durable. Sin embargo, á pesar de estos grandes inconvenientes, no puede negarse que el Schiller de *Los Ladrones* y de *La Conjunción de Fiesco* es el mismo que se nos ofrece después en *Wallenstein*, en *María Estuardo* y en *Guillermo Tell*. Pero este drama se funda ya en la historia y acusa en el autor un progreso; y, no obstante, como al público alemán agradaba más soñar despierto con ladrones en los montes, que los personajes republicanos, con gran sorpresa y pena de Schiller, *La Conjunción* fué recibida con frialdad y sin grande aplauso.

La segunda tragedia, fundada también en *Los Ladrones*, *Luisa Miller*, como la llamó Schiller, ó *Intriga y Amor*, como la tituló Iffland, adoptando al fin Schiller este título, penetra ya más en el mundo real que *Los Ladrones* y que *La Conjunción*. *Los Ladrones* nos ofrecen un marco indeterminado, que puede ser todo el orbe y ninguna parte concreta de él, lo cual tiene sus innegables ventajas poéticas; *La Conjunción* nos presenta un estado republicano, é *Intriga y Amor* la Alemania y las ideas predominantes en la época en que se escribió contra las cortes, cabezas de reinos, tomando por modelo la francesa, con su frivolidad y su rebajamiento. Bajo este punto de vista, se acumulan contra la corte todos los horrores imaginables, formando su antítesis las clases medias oprimidas, menospreciadas y maltratadas, de cuyo contraste surge un conflicto con el propósito de levantar una indignación general contra aque-

llas. Es difícil de sorprender el objeto estético de la obra; pero entre *La Conjuración ó Intriga y Amor*, parece la primera preferible, porque se notan en la última tantas cosas imposibles, indiferencia y nobleza tan poco humanas, que el drama parece, en rigor, una caricatura, y de los menos morales. El público alemán, sin embargo, hace cincuenta años, pensaba de otra manera, porque la aplaudía con entusiasmo siempre que se representaba.

Los tres dramas mencionados pertenecen en su totalidad al primer período de la vida de nuestro poeta, cuando sus esfuerzos no se distinguían ni por lo seguro y determinado de su objeto ni de su forma, á los años de su juventud, entones poco ó nada ilustrada, y llena de ideas exageradas, confusas ó falsas. Su estudio es útil, sin embargo, porque nos revelan las inclinaciones y sentimientos de su época; como documentos históricos, ya para conocer la sociedad en que vivía, ya para darnos cuenta de las dificultades, trabajos y tormentos con que hubo de luchar un gran poeta. El drama que siguió á los indicados forma la transición del primero al segundo período de su vida, y en parte lleva el sello de confusión, de desorden y anarquía propio del uno, y el de la mayor tranquilidad, placidez é ilustración del otro, cuando estudios más serios habían rectificado sus opiniones. Schiller trazó el plan de *Don Carlos*, dominado todavía por la pasión y el sombrío interés que le inspiraban las preocupaciones vulgares de su época, tales como se observan en los tres dramas primeros, apareciendo en esta forma y en tres actos en 1785 en su periódico titulado *Tulla*. El personaje de D. Carlos, el más interesante entonces para el poeta, dejó de serlo después, substituyéndole Posa, y así lo vemos en el cuarto y quinto acto, resultando un drama de extensión desmesurada é impropio para la representación, aun estando escrito con ese propósito desde su principio. El *Don Carlos*, pues, que poseemos

en la actualidad consta de tres partes, á saber: los tres primeros actos en su forma antigua, que sufrió luego importantes supresiones; estas mismas supresiones, que se notan sin gran estudio, y que se hallan en el drama, en la colección completa de sus obras, y los actos cuarto y quinto, primero como una adición á los tres anteriores, y dos años más tarde compuestos como la parte primera, aunque muy diversos en su espíritu y carácter. En la parte primera el protagonista es D. Carlos, y en la segunda deja este puesto á Posa, que simboliza la idea capital del drama, idea, por cierto, nueva y ajena al plan primitivo de la obra, que debía ser la representación dramática de una escena de familia real, una pintura de los males del despotismo de Felipe II en su propio hogar, siendo esta la tendencia de los primeros actos, hasta que con Posa después, más bien que en la fábula, en los discursos y afectos, se nos ofrece el despotismo en pugna con la libertad popular, la razón de estado con los derechos de los ciudadanos, y la monarquía con la república. El drama en cuestión, por tanto, no ganó nada en la parte estética con estas variaciones y reformas, porque la exposición resultó precipitada, confusa y hasta incomprensible, la acción demasiado rápida y poco motivada, los caracteres vagos, vacilantes y contradictorios. Y no obstante, el *Don Carlos*, con todos sus defectos, indica otro progreso del poeta, porque en *Los Ladrones* nos ofrece el choque éiego de crímenes contra crímenes, en *La Conjuración* el republicanismó que asesina sin escrúpulo por la defensa de sus ideas, *Intriga y Amor* la nobleza de la clase media en oposición con la pretendida perversidad de los gobernantes, y en *Don Carlos* la nobleza cosmopolita, las ideas de los regeneradores de la humanidad, formando contraste con la voluntad de hierro del soberano, con el organismo inveterado de la sociedad, de suerte que observamos en ellos algo parecido á la revolución francesa,

aunque en sentido inverso, coincidiendo el último paso de las ideas de Schiller con el primero de la misma revolución. De aquí, sin duda, que la Convención francesa decretase la concesión de la ciudadanía á nuestro poeta, á quien lisonjeó sobre manera esta prueba de estimación y deferencia, si bien decía después, aludiendo á ella, que ninguno de los asesinos que habían firmado el decreto había muerto de muerte natural.

El examen de estos dramas nos descubre las ideas importantes y sucesivas, que surgían en la mente del autor, en perpetua lucha con el mundo que lo rodeaba y consigo mismo, y el de los demás que les siguieron, el influjo que ejercieron en él los estudios filosóficos é históricos, á que se dedicó desde 1767, y el de su amistad y trato con Göthe desde 1794. Los estudios filosóficos se adaptaban á su inclinación á lo abstracto y á lo ideal, fijaban sus conceptos, informes y vacilantes hasta entonces, y los históricos lo afirmaban en su tendencia al drama histórico, sin que se crea por esto que Schiller fuera nunca, ni quisiera serlo, ni historiador en el sentido riguroso de la palabra, ni tampoco filósofo. Su trato con Göthe le sirvió para consagrarse más tranquilo á la elaboración poética de los asuntos elegidos para sus obras, subordinándolos á su plan y amoldándose á su vez á ellos, no como antes, penetrando en los asuntos elegidos con una especie de furor, revolviéndolos, y dándoles forma arbitraria y sin concierto.

A este segundo período pertenecen, no sólo sus mejores poesías líricas, sino también sus mejores ó sus verdaderas tragedias. La más antigua y la principal entre ellas, no sólo por su extensión, sino por el objeto y el plan, es la trilogía de *Wallenstein*, terminada en 1797. La elección del asunto ha sido la más acertada de Schiller. La grandeza histórica é imponente del fondo; la de la época, con su animación intensa en lo exterior y en lo interior, que ha

pasado á la tradición histórica; con sus grandes ideas, bastando imprimirlas una forma poética, sin apelar á la invención; el principal personaje, histórico á un tiempo y nacional, en el que se fijaban las miradas de sus coetáneos y las de los dos partidos contrarios, como se fijan también hoy con curiosidad y asombro, fueron elementos muy favorables para la composición de este drama magnífico, y dignos de ser tenidos en cuenta por cuantos se dediquen al cultivo de este género literario. Como en el *Götz de Göthe* y como en nuestro *Cid*, en un drama popular de esta clase, y en torno de su protagonista, ha de agruparse la representación exacta y diáfana de la vida y costumbres, del odio y el amor de todo un siglo. Tan oportuna elección haría de Schiller un gran poeta, aun sin añadir la vigorosa exposición y el arte perfecto que resplandece en casi toda la obra. Y sin embargo, como dijimos antes, es siempre el mismo Schiller, el de *Los Ladrones*, el de *La Conjuración* y *Don Carlos*, porque Wallenstein es un hombre superior ó extraordinario, que se propone la consecución de un fin elevado, y lucha por alcanzarlo, esto es, por el poder y por la libertad, los dos objetos capitales de la ambición humana, como Moor, Fiesco y Posa, pero no ya con pensamientos forzados é impropios, sino naturales, dado su carácter é indole, su situación y destino en este mundo. Su correspondencia literal con Göthe demuestra el empeño que puso Schiller en asimilarse el personaje de Wallenstein, con todas sus propiedades y accidentes, y en descender de lo general á lo particular, de sus ideas estéticas á la realidad práctica de la historia. Tan manifiesta es en esta obra la influencia de los consejos de Göthe, que el público le atribuyó *El Campamento*, ó la primera parte de la trilogía, y Göthe declaró entonces que en toda ella sólo había dos líneas suyas. Los críticos, sin embargo, desde la aparición de este drama hasta el presente, han creído que los amores

de Maximiliano y de Thecla perjudican al efecto solemne de la composición. Schiller y su auditorio fueron siempre de opinión contraria. La muerte del héroe es también defectuosa, porque no sucumbe en virtud del fatal influjo de los sucesos, sino más bien por sus propias faltas.

María Estuardo y *La Doncella de Orleans*, que siguieron á *Wallenstein*, fueron recibidas con mayores aplausos, aunque en realidad le sean inferiores en valor dramático. *María Estuardo*, en vez de ser un drama histórico, es un drama sentimental. El corazón de los espectadores ó lectores se interesa vivamente en los dolores y sufrimientos de la heroína; y no obstante la animación de algunas escenas, como no hay lucha, el efecto trágico, en la acepción genuina de la palabra, no se logra como fuera de desear. Decía Schiller que *Wallenstein* lo había hastiado de héroes, y que anhelaba sentir como siente la generalidad, no heroica, de los mortales; esto es, que volvía á estrellarse de nuevo, después de elevarse tanto, en el mismo escollo en que antes naufragara. *La Doncella de Orleans*, que peca más que ninguna otra de las obras del poeta contra las enseñanzas de la historia, desfigurando y rebajando por completo á la heroína, tiene además el notable defecto, á la vez histórico y dramático, que no sucumbe por sobreponerse al amor mundano y seguir el divino, sino al contrario; y de este yerro, en nuestro concepto grave, que obligó á Gervinus á llamar á la *Juana de Arco* de Schiller una somnámbula, han nacido otros como sus legítimas consecuencias, y, entre ellos, la escena con Montgomery, la extraña explicación entre la heroína y el duque Felipe de Borgoña, su repentina inclinación á Lionel, y su desenlace inmotivado, tumultuoso y de efecto clara y tristemente calculado.

La Desposada de Mesina se funda en un motivo conocidamente falso é inadmisibile en nuestra civilización cris-

tiana, que rechaza la influencia del destino, y falso y contrario también bajo el aspecto gentilico, porque en el mundo dramático griego el destino camina siempre de acuerdo con la falta ó el delito humano, y si sufre ó sucumbe el inocente, es porque hay algún lazo que lo une al culpable más ó menos directamente. Jamás ocurrió á los antiguos convertir el poder terrible del destino en un palo trivial de ciego. La introducción de los coros en esta tragedia, no expresando el juicio imparcial del pueblo ó del sentido común humano, sino, al contrario, los partidos rivales de los dos hermanos, constituye una excecencia, un añadido ó postizo de la obra, sin otra excusa que la probable ignorancia de Schiller acerca del papel del coro en el teatro griego, y la completa y segura del público alemán de aquella época sobre el mismo punto. El lenguaje de esta tragedia, en cambio, es notable en sumo grado, y tan elegante y perfecto, que ni el mismo poeta ni ningún otro posterior le ha jamás superado.

Guillermo Tell, por último, es para muchos la obra maestra del vate alemán, creyéndola de más valía que *Wallenstein* por su plan y exposición, y por sus motivos dramáticos en mucho preferible á *La Doncella de Orleans*, á *María Estuardo* y á *La Desposada de Mesina*. La muerte de Gessler, sin embargo, en la forma en que se expone, se resiste á nuestras ideas estéticas, y no está muy de acuerdo con el Guillermo Tell representado por nuestro poeta; la vida popular que este drama nos ofrece desde su principio, no es la vida del pueblo verdadera, y adolece de cierta adulación poco artística; la introducción del parricida es innecesaria, y además se notan algunas tendencias al efecto, que desdican del drama y de su autor. Su mérito principal consiste, y en esto es sin duda superior á *Wallenstein*, en la particularidad de que la idea del poeta, informe, nebulosa y apasionada en *Los Ladrones*, *La Conjuración* é *In-*

triga y Amor, y algo más clara en *Don Carlos*, se ostenta en *Guillermo Tell* libre, artística y completa.

En las poesías líricas de Schiller, como en sus obras dramáticas, hay que separar las correspondientes á sus diversos períodos. Todas ellas, sin embargo, así las primeras como las últimas, se distinguen por la rapidez de la exposición, por la sonoridad y armonía del lenguaje, y la fuerza y la profundidad de los sentimientos. Las primeras, estas, las escritas desde 1780 á 1782, nos ofrecen más viva pasión, y por su índole se asemejan mucho á las de *Los Ladrones*, ostentando un lujo excesivo, aunque sin forma ni objeto, de sentimiento y de imaginación. Son quejas de un dolor personal, inmediato é inseparable del corazón; quejas que hasta en la más objetiva de ellas, en *La Batalla*, brotan con tal pujanza, que ensordecen; ayes, en fin, de un alma que pugna inútilmente por tomar su vuelo, cercada por todas partes de insuperables obstáculos. No puede negarse, sin embargo, que hay muchas frases vanas é inútiles. Para saborearlas es menester hacerse cargo de la situación del autor, y entonces se comprenden y se sienten, y hasta sus faltas se truecan en bellezas. No, pues, sin razón *La despedida de Héctor*, *Amalia* (de *Los Ladrones*), *Minna* y *La Infanticida* han sido las composiciones predilectas de la juventud, por la viveza, variedad y profundidad de sus afectos, y la original y excéntrica energía de su autor.

El segundo período comienza con su canto *A la Amistad*, indicando ya que el poeta penetra en un recinto más sereno, más sosegado y más conocido. No obstante, así ésta como las tituladas *Resignación*, *Los Dioses de la Grecia* y *Los Artistas*, á pesar de sus brillantes accesorios, ó carecen de base y fundamento real, ó lo tienen falso.

Las mejores son las de la época de su amistad y trato con Göthe, y las que más honran á su patria, sean cualse

quieren los poetas que hayan de aparecer en lo sucesivo, igualándolo á los Walther von der Vogelweide y á los Wolfram von Eschenbach de los tiempos pasados. Muchas coinciden con sus dramas. Así de la época de *Wallenstein* son *Der Ring des Polycrates*, *Die Kraniche des Ibycus*, *Der Taucher*, *Der Gang nach dem Eisenhammer*, *Der Handschuh*, *Ritter Toggenburg*, *Die Bürgschaft*, y *Der Kampf mit dem Drachen*; de la de *María Estuardo*, *La Doncella de Orleans* y *La Desposada de Messina*, *Hero und Leander*, *Kassandra*, *Sehnsucht*, *Der Pilgrim*, y *Der Jungling am Bache*; y de la de *Guillermo Tell*, *Der Graf von Habsburg*, *Das Berglied*, y *Der Alpenjäger*. Aunque no sean del todo irreprochables estas poesías narrativas, es por otra parte evidente que, á excepción de *La Desposada de Corinto*, de Göthe, no hay ningunas otras en todo el Parnaso alemán que las igualen. Su purísima dicción épica, en la cual se entrelazan palabras y frases antiguas, naturalmente y sin violencia; su lenguaje, siempre rico y armonioso, así en lo enérgico como en lo tierno; su composición perfecta en general, que mantiene vivo el interés hasta el desenlace, y el objeto de las mismas, siempre digno y elevado, en consorcio perfecto con el plan, desvanecen por completo las cavilaciones de los críticos más suspicaces. *Die Glocke*, *Der Spaziergang*, *Das Glück*, *Der Genius* y *Das Ideal und das Leben* son las más bellas y delicadas entre estas flores incomparables. No es posible discutir sobre ellas; basta entenderlas y sentirlas.

Consagremos, por último, algunas líneas á la cuestión, tan debatida en Alemania, de si Göthe ha de ser preferible á Schiller, ó Schiller á Göthe.

Bajo el punto de vista más elevado de la crítica, no hay cuestión posible, como tampoco la hay bajo el del placer estético é imparcial, que siente el alma de la lectura y goce de las obras de ambos. Basta que, sin disputar sobre el ma-

yor ó menor mérito relativo de cada uno, nos demos el parabién de que ambos hayan existido. Los sectarios de la escuela romántica fueron los primeros que censuraron á Góthe. Novalis lo califica de inmoral, afirmando que nó ha de buscarse la moralidad en ninguna de sus obras, que la sociedad y los hombres que en ellas nos ofrece, y por tanto los que prefiere, son siempre malvados; Pustkuchen, Müller, Börne y G. Wenzel sostienen que es defensor del indiferentismo y de la inmoralidad, de la falta de creencias, del quietismo, de lo no alemán; que es, en resumen, un poeta antinacional. Otros de la misma escuela, á cuyo frente aparece A. G. Schlegel, niegan á Schiller verdad en su exposición y realidad en sus personajes, habiendo llegado á afirmar los exagerados que sólo por el empleo de medios violentos ha alcanzado fama, y Riemer, entre ellos, no vacila en sostener que Schiller no es siquiera poeta, y que si algo bueno ofrece, es lo plagiado y robado á Góthe.

En lo que se ha de convenir es en que Góthe parte sistemáticamente de lo particular y concreto, para elevarse á lo general y abstracto, y Schiller, al contrario, de lo abstracto y general, para descender á lo particular y concreto. El método del primero tiene la ventaja de recorrer un campo más vasto, más profundo y más firme, librándolo de perderse en lo aislado, en lo pequeño, en lo vulgar y en lo bajo, y el del segundo la mayor seguridad del círculo en que se mueve, lo más fácil del fin que se propone, y dirigirse sin vacilaciones ni miedo á lo verdadero, á lo bueno y á lo bello eterno, presentándonos siempre á lo lejos lo más conocido, lo que á todos nos seduce, y evitando de este modo que sus creaciones sean vagas, sus pensamientos sin base, sus personajes incoloros, arbitrarias sus imágenes, y vanos sus sueños. En el momento, pues, en que confesemos estas verdades, y que cada uno de estos poetas tenía su propio genio, la cuestión

no puede ya versar sobre si el uno vale más que el otro, sino simplemente sobre si cada uno ha sido fiel al suyo, en cuyo caso la respuesta es con toda evidencia afirmativa.

No extrañaremos entonces que Góthe huya de la vida ordinaria y de sus escenas, para revestirla de formas poéticas, ni que Schiller se empeñe en imprimir en sus ideas generales realidad, sustancia, cuerpo y alma, ni que en esta penosa tarea se consumiera prematuramente su existencia; ni que el uno diese general y perfecta poesía á lo aislado, lo efectivo y hasta á lo vulgar, ni que el otro descendiera de sus conceptos sublimes á la determinación y vitalidad plástica de los mismos. Si en el uno admiramos la inagotable y sencilla riqueza de los materiales, en que se refugia, y en que voluntaria y agradablemente desaparece, el otro nos seduce por la severidad y dignidad de sus ideas morales, que, sin oscurecer sus asuntos, los realza enérgicamente, llevándolos á graves esferas; si en las obras de Góthe nos habla la misma naturaleza con su acento variado y maravilloso; si hasta el árbol con sus hojas, y el río con su corriente, cantan en su tono propio, y las hojas mismas, las flores, las ondas y hasta las gotas de agua tienen su especial melodía, Schiller junta y ordena artísticamente el alma del pensador y las meditaciones de la inteligencia, hablándonos el lenguaje natural que surge de sus profundidades, y nos revela las armonías que antes ha oído en el santuario de su consciencia, acomodando á ellas las cosas todas de este mundo. Nótese en ambos la antigua oposición entre la poesía de la naturaleza y la del arte, no, como en los tiempos pasados, entre el pueblo y personas determinadas, sino formando cuerpo en dos solos individuos; y si prescindimos de comparar la superioridad ó ventajas del uno sobre el otro, esforzándonos en percibir y apropiarnos lo que hay en cada uno de original y de justificado, ni aun podremos consentir que se dispute sobre este punto, con-

siderando que ni existiría ese período floreciente de la literatura alemana, ni coincidirían fraternalmente la popular al lado de la artística, sin la aparición simultánea de Schiller y de Göthe.

Se comprende, por lo demás, que todos aquellos que no estén penetrados de la necesidad y de la conveniencia de estas dos clases de poesía, se sientan más inclinados, en la época en que vivimos, á la una que á la otra. Los aficionados á la contemplación de lo real; los de índole más subjetiva, que prefieren aprender por sí á que los enseñen, y ordenar lo que se les presenta en vez de aceptar lo arreglado por otros; los que se complacen en saborear el brillo de la dicción y los encantos de la fantasía; en una palabra, que los partidarios de la poesía artística prefieren desde luego á Schiller. Los jóvenes, sobre todo, por su edad y por su impaciencia, no pueden saborear el mérito de Göthe, y así sucederá siempre, mientras que hombres más graves y sesudos se recrean en sus obras y pasan por alto parte de las de Schiller. El bello sexo también, por los razones indicadas, lo prefiere á Göthe.

Omitimos, de propósito deliberado, molestar acaso á los lectores de esta obra deteniéndolos en el examen de algunas cuestiones, que se han considerado muy importantes en Alemania y que, á nuestro juicio, no interesan tanto á los españoles, como, por ejemplo, la relativa al espíritu cristiano ó anticristiano de Schiller, porque fieles á nuestro sistema de que los libros han de imprimirse para solaz ó instrucción de quienes los leen ó estudian, no para ostentación y glorificación personal de su autor, traductor, compilador ó editor, creemos que la concisión y la posible sobriedad los recomiendan eficazmente al público, y que la ilustración de éste, cada día mayor, le facilita juzgar por sí, sin ajena ayuda. Así, le bastará y le sobrá, para calificar el cristianismo de Schiller, recordar la época en que

vivió y el influjo de la escuela enciclopedista en las ideas de su tiempo, con cuyo dato se hallará en aptitud de formar su opinión, sin descender á enojosos detalles.

Por último, Philarete Chasles, al criticar las obras dramáticas de nuestro poeta, se expresa en estos términos:

«Sus personajes viven, pero con una vida facticia; declaman en vez de hablar, y aunque su lirismo es muy bello, la magnificencia de su frase suele debilitar la rapidez de la acción. Su estilo es sentencioso en ocasiones y degenera en monótono. En cuanto á la traza y arreglo de sus dramas y al interés de las situaciones, su habilidad es extraordinaria, y de aquí el ruidoso éxito de sus obras, porque esta cualidad es la que más seduce al espectador... Schiller no es un genio completo. Escápansele ciertas particularidades de la vida, y tan sólo se fija en los rasgos principales. A fuerza de evitar los detalles, su estilo se hace vago; sus personajes emplean frases sonoras para expresar las cosas más sencillas, y hablan un lenguaje de conveniencia uniforme. El poeta no ha de ser nunca trivial, sino transformar, no calcar, la vida real; pero esta transformación en Schiller casi frisa con el énfasis. Por no llamar las cosas con su nombre, usa largas perifrasis, y de aquí que sus personajes secundarios sean casi siempre falsos. En cambio, la nobleza de su estilo y la elevación de sus pensamientos, cualidades que nunca le abandonan, son en él fecundo manantial de grandes bellezas.»