

van sus obras, como inspiradas por el culto de la acción y de la energía ¹.

Goethe no ha dejado disertaciones propiamente estéticas, como las de Schiller. Es más: en cuanto al valor de la Estética, considerada como ciencia abstracta, mostró siempre no disimulado escepticismo. « Antes la ignorancia que semejante ciencia », decía, hablando de no sé qué estético pedantesco de su tiempo. En sus conversaciones recogidas por Eckermann, hay un pasaje decisivo sobre este punto: « Me río de los estéticos (decía Goethe), que se dan tormento para encerrar en algunas palabras abstractas la noción de esa cosa indefinible que llamamos *belleza*. Lo bello es un fenómeno primitivo, que no se ma-

¹ Esta apreciación de Goethe es muy breve y ligera, ni convenía otra cosa á nuestro propósito. Por otra parte, parece imposible decir cosa nueva acerca del gran poeta, y es superfluo repetir mal lo ya dicho. El que quiera enterarse, tiene á su disposición una biblioteca entera. En Alemania, además de las historias de aquella literatura, publicadas por Gerwinus (1853), Kurt (1853), Menzel (1839), Julián Schmidt (1856), Hillebrand (1850), los trabajos biográficos de Wiehoff (1847-54), de Schaefer (1851), de Düntzer (1854-1868), y los muy anteriores de Döring (1828-33), y de Falk (1832), el libro de Guillermo Humboldt sobre *Hermann y Dorotea*, las *Leciones de Rosenkranz sobre Goethe* (1847), el libro de Kestner sobre el *Werther* (1855), el de K. J. Scherr sobre el *Fausto* (1881), y otros infinitos trabajos sobre el mismo poema, de los cuales hay una bibliografía especial hecha por Peter (1867), además de otra general de todas las obras escritas por Goethe ó sobre Goethe, publicada por Luis de Lancizolle en 1857. En Inglaterra, debe recomendarse sobre todo la obra de Lewes, tan nutrida y copiosa (*The life and works of Goethe*: 1855). En Francia, lo mejor es, sin disputa, el precioso libro de Ernesto

nifiesta nunca en sí mismo, pero cuyo reflejo es visible en mil creaciones diversas del espíritu creador; fenómeno tan múltiple y variado como la naturaleza misma». Eckermann, prototipo de la vulgaridad estudiosa y cándida, realización perfecta del fámulo Wagner del *Fausto*, interrumpe á Goethe, diciéndole: « He oído afirmar á muchos que la naturaleza es siempre bella, y que el artista muy rara vez llega á emularla. — « Es cierto (replica Goethe) que en muchos casos la naturaleza ostenta una magia inimitable, pero no creo que sea bella en todas sus manifestaciones. Sus intenciones son siempre buenas, pero suele faltarle el concurso de circunstancias que son menester para que la intención pueda

Lichtenberg (*Étude sur les poésies lyriques de Goethe*, 1882); pero también merecen recomendación la *Philosophie de Goethe*, de E. Caro (2.ª ed., 1880), el estudio de Ernesto Faivre sobre las obras científicas, y los varios libros de A. Mézières (*W. Goethe, les œuvres expliquées par la vie*), Saint-René Taillandier (comentario perpetuo á la *Correspondencia entre Goethe y Schiller*, 1863), Bossert (*Goethe: ses précurseurs et ses contemporains. — Goethe et Schiller*, 2.ª ed. 1882), Paul Stapfer (*Goethe et ses deux chefs-d'œuvre classiques*, 2.ª ed., 1886), J. J. Weiss (sobre *Hermann y Dorotea*, 1856), Montégut (artículos sobre *Werther*, *Wilhelm Meister* y *Dante comparado con Goethe*, en su libro *Types Littéraires et fantaisies esthétiques*, 1882), sin olvidar el estudio, ya algo anticuado, de Henri Blaze de Bury (*Essai sur Goethe et le second Faust*), que precede á su traducción de los dos *Faustos* (1841). Véanse, además, algunos preciosos artículos de Sainte-Beuve, esparcidos en los tomos II y XI de las *Causeries de Lundi*, y su prefacio á las *Conversaciones de Goethe con Eckermann*, traducidas por Emilio Délerot. De los estudios castellanos, algunos de ellos notabilísimos, se hablará en su lugar propio.

realizarse perfectamente. Por ejemplo: la encina es un árbol que puede ser bello. Pero ¿cuántas condiciones favorables no se requieren combinadas para que la naturaleza acierte un día á producirle en su verdadera belleza?» Goethe desarrolla largamente este ejemplo, pero Eckermann, hambriento de fórmulas y de recetas, como todos los espíritus pseudo-científicos, quiere obtener la definición á todo trance, y pregunta al maestro: «¿No podríamos de estas explicaciones sacar una consecuencia, y decir que una criatura es bella cuando llega á la perfección de su desarrollo natural?» — «En hora buena (responde Goethe); pero lo primero que importa averiguar es lo que se entiende por la *perfección del desarrollo natural*.» — «Yo (prosigue el imperturbable Eckermann) me atrevería á designar así aquel período en que el carácter específico de tal ó cuál criatura se muestra grabado en ella con toda su perfección.» — «La expresión no es inexacta (contesta Goethe), sobre todo si añadimos que además de la manifestación del carácter, la construcción de los diversos miembros de esa criatura debe estar en armonía con su destino natural y realizar su fin.»

Tenemos, pues, que Goethe declara indefinible la belleza, ó se contenta respecto de ella con explicaciones superficiales y aun contradictorias, quizá porque no daba importancia á unas ni á otras. Pero si en la parte teórica, en el punto de partida filosófico, es débil é inconsecuente, es, por el contrario, riquísimo y digno de ser estu-

diado en lo que toca á la parte técnica, histórica y descriptiva, en las innumerables observaciones críticas y consejos de preceptiva que se encuentran derramados á manos llenas en sus *conversaciones*, en su correspondencia literaria con Schiller, en su correspondencia musical con Zelter, en sus *Memorias* (*Aus meinen Leben*), en sus poesías *sobre el arte*, en el mismo *Wilhelm Meister*, en los artículos de crítica teatral y artística publicados en *Los Propyleos*, en *Las Horas*, y sobre todo en la revista que durante sus últimos años daba á luz con el título de *Arte y Antigüedad*; en las ilustraciones á su traducción alemana de la *Vida* de Benvenuto Cellini, en la biografía de Winckelmann, y aun en la propia *Teoría de los colores*, de la cual hizo Goethe muchas aplicaciones á las Bellas Artes. Tales escritos se resisten á todo extracto, no sólo por su muchedumbre y variedad, sino por la ausencia de todo sistema general que los enlace, y por la forma libre y suelta de exposición. Así es que nos limitaremos á indicaciones generales y á muy escasas citas.

Goethe tiene una poética propia suya, en la cual insiste muchas veces. Esta poética es realista (con realidad total), y consiste en transformar en figuras y en poemas todo lo que le causa placer ó tormento, para ponerse así en armonía consigo mismo, y calmarse interiormente. De aquí el carácter personal de sus innumerables poesías líricas, que él mismo ha definido «fragmentos de una gran confesión». Creía que todos los

pensamientos, todos los sentimientos que cada día surgen en el alma del poeta, reclaman su derecho á ser inmediatamente expresados. Si el poeta los trata cuando la impresión está fresca todavía, lo que hace será siempre bueno. «El mundo es tan grande y tan variado (decía en su vejez á Eckermann), que nunca nos faltarán asuntos para la poesía. Pero todos los versos líricos deben ser versos *de circunstancias*, esto es, inspirados por la realidad, que debe dar la ocasión y el tema. Un asunto particular adquiere carácter general y poético, precisamente por ser un poeta el que le trata. La realidad da el motivo, los puntos principales, el embrión: al poeta corresponde hacer salir de este embrión un ser lleno de vida y de belleza.» La realidad de la impresión personal como punto de partida, la calma interior como término, resumen la teoría literaria de Goethe. «El sentimiento de la belleza (decía), nunca se muestra con más poder y grandeza que cuando modera y apacigua el tumulto y explosión de las pasiones por medio de la imitación artística. La pena se cambia en goce, y el sentimiento de tristeza se resuelve en armonía.»

La facultad poética era para Goethe una *intuición (anschauung)*, una visión de la idea general en la imagen particular. Á esa idea general la llama otras veces lo *característico*: es siempre el fondo poético del asunto, que no ven los ojos vulgares, sino solamente los del artista, el cual le extrae y le hace permanente en la forma. Tal y no otro es el sentido del realismo de Goethe, aun

en su temporada de más intemperante realismo, á la cual pertenecen sus poesías sobre el arte (*Kunstlieder*), compuestas entre 1774 y 1776, mucho antes de su viaje á Italia, cuyas artes parecía aun tener en poco, reservando toda su admiración para la pintura holandesa, y dando por *único evangelio* al artista «atenerse á su madre la naturaleza». Por entonces aspiraba con ardor febril y desgraciado á hacerse dueño de los secretos de las artes del diseño; dibujaba sin cesar, visitaba galerías, frecuentaba estudios y talleres, y cuando reconocía amargamente su impotencia, se libertaba de ella, como de todo, poniéndola en verso. «¿De qué te sirve la naturaleza que tienes ante los ojos? ¿De qué te sirven las obras de arte, si la fuerza creadora, hirviendo de amor, no inunda tu alma y no se comunica á las extremidades de tus dedos?» Este ardor de producción, esta persecución encarnizada de lo real, caracterizan el primer período de la crítica de Goethe, influido de una manera extraordinaria por Lessing. La expresión más alta de las concepciones que entonces se formaba Goethe sobre la poesía y el arte, se encuentra en el poema intitulado *Vocación poética de Hans Sachs*. Hans Sachs fué un poeta popular, ó más bien vulgar, del siglo xvi, zapatero de oficio, y lleno de fuerza á veces en su realismo un tanto grosero. Goethe le convierte en un símbolo, y le concede los honores de la apoteosis, porque «tuvo la mirada sincera y penetrante, la simpatía por las cosas, que las hace ver con pureza y claridad y se las apró-

pia totalmente». Un personaje alegórico, que Goethe llama la Rectitud (*Rechtfertigkeit*), y pudiera llamarse lo mismo la Verdad, se aparece á Hans Sachs, y le anuncia que le ha escogido entre millares para mostrarle «el mundo tal como le vió Alberto Durero, en su vida potente y en su virilidad, en su fuerza interna y estable... El genio de la naturaleza te guiará de la mano por todo país, y te mostrará la vida entera como si vieses una linterna mágica».

Como en Goethe la crítica y la teoría son inseparables del arte, y el arte inseparable de la vida, que fué para él á modo de esa mágica linterna que atribuía á Hans Sachs, no es posible dejar de hacernos cargo de la transformación profunda que experimentaron sus ideas artísticas después del viaje á Italia, fecha la más memorable de su desarrollo intelectual y poético (1788-1790). Las confesiones de Goethe son explícitas en esta parte: era realista cuando fué á Italia; volvió de allí todo lo idealista que permitía su naturaleza, enamorado perdidamente de la escultura clásica y de la pintura del Renacimiento. «Yo también (dice en una poesía) seguí el camino de la imitación de la bella naturaleza; pero después que soy hombre, no veo en el mundo otra cosa que los griegos.» También en esto había exclusivismo, y el mismo Goethe renunció á él más tarde, llegando á un eclecticismo, el más tolerante y amplio que se ha visto en poeta ni artista alguno. Pero el primer momento fué de fascinación absoluta. «Un mundo nuevo se ha abierto de-

lante de mí... Me parece que he nacido aquí, que aquí he sido criado, y que vuelvo de alguna excursión á Groenlandia ó de la pesca de la ballena. Saludo hasta el polvo que cubre mi carruaje... Hay aquí obras maestras que pueden educar el gusto del mundo entero por millares de años, sin que el pensamiento llegue á sondear todo el mérito de estos artistas. Reconozco con dolor y vergüenza cuánto me falta todavía para llegar á apreciarlos rectamente....» Delante de la Santa Águeda de Rafael, en Bolonia, graba en la memoria aquella virginal figura, «para hacerla mentalmente la lectura de mi *Ifigenia en Táuride*, á fin de que mi heroína no diga sino aquellas palabras que la Santa hubiera podido decir». Su entusiasmo llega á tal punto á las ocho semanas de encontrarse en Italia, que quisiere abstenerse de juzgar, y en cambio tener constantemente abiertos los ojos para imprimir los objetos en su pensamiento, y asimilárselos por la visión. En Roma adquiere una cabeza colosal de Júpiter, para colocarla enfrente de su lecho y dirigirle «la oración de la mañana». Nadie ha sentido y expresado mejor que Goethe la vaporosa claridad de las costas de Sicilia, la pureza de sus contornos, la graciosa nobleza del conjunto, la delicada sucesión de los tonos, la armonía entre el cielo, la tierra y el mar. Desde allí escribía á Herder que la *Odisea* no era ya para él letra muerta, sino letra viva. Cesaba de ser un poema: era la naturaleza misma. «Trabajo mucho (escribía á sus amigos desde Roma): vuelvo á encon-

trarme á mí mismo, y crezco dentro de mí... Soy realmente otro hombre, renovado, completo, tranquilizado para toda mi vida.»

Así la estética de Goethe se identifica con el diario de sus impresiones: es una estética de perenne educación y de aprendizaje, á la vez que de emancipación moral. En Italia, Goethe se abandona á la corriente de las cosas: *deja que su ojo sea luz. Palpa con los ojos, ve con las manos*, y hasta en el seno del deleite le persigue la cadencia del exámetro. Por algunos años abandona sistemáticamente la rima, cultiva el dístico, é intenta restaurar la prosodia de la antigüedad, empresa menos imposible en alemán que en otras lenguas.

Nueva evolución en las ideas de Goethe determina su amistad con Schiller, de la cual queda un imperecedero monumento en la correspondencia estética de aquellos dos grandes ingenios, de la cual, con más razón que modestia, decía el mismo Goethe, al tiempo de publicarla, que era «un precioso obsequio para Alemania y aun para la humanidad entera». Ya sabemos cuán profunda antipatía se había interpuesto por muchos años entre ambos poetas. En su disertación *sobre la Gracia y la Dignidad* (escrita en 1793), todavía Schiller, que *detestaba* á Goethe, según su expresión, lanzaba contra sus obras el más acerbo anatema, contándole entre aquellos poetas «incapaces de todo esfuerzo viril, inhábiles para regenerarse á sí mismos, productos de la naturaleza y no de la voluntad libre, por lo cual su

eflorescencia es rápida y pasajera, y vuelven pronto á la materia de donde han nacido». Lo que el arte había separado lo unió el culto de las ciencias naturales, y un año después, en 1794, comenzaba aquella amistad memorable, igualmente honrosa para Goethe que para Schiller, y de la cual decía el mismo Goethe, el más frío ó menos apasionado de entrambos, que «había sido para él una primavera nueva, en que todas las semillas germinaron, en que toda savia ascendió por el tronco». Juntos redactaron el periódico *Las Horas* y el *Almanaque de las Musas*; juntos improvisaron las *Xenias* ó epigramas satíricos, en que no es fácil deslindar la obra del uno y la del otro; juntos dirigieron el teatro de Weimar, y desde 1795 á 1805 apenas pasó día en que no se diesen recíproca cuenta de sus trabajos, que para Schiller fueron toda la admirable serie dramática que va desde *Wallenstein* hasta *Guillermo Tell*, y toda la serie lírica que va desde *El Anillo de Polícrates* hasta *La Campana*, y para Goethe *Hermann y Dorotea*, *Wilhelm Meister*, *Alexis*, *Amyntas* y todo el segundo libro de las *Elegias*, y las mejores baladas, desde *La Novia de Corinto* hasta *El Dios y la Bayadera*. Todo esto se encuentra analizado y discutido en la *correspondencia*: todo esto se ve nacer al suave calor de la intimidad artística, del contacto de dos espíritus, igualmente grandes, pero cargados de electricidades contrarias. Mutuamente se comprendieron, apenas se hablaron, y Schiller hace á Goethe la más completa justicia en su segunda

carta. « Para entregarme con éxito á ideas especulativas, me faltaba lo objetivo, me faltaba cuerpo para mis concepciones, y vos me habéis puesto en camino de descubrirle. Vuestra mirada observadora, que se detiene sobre las cosas con tanta calma y pureza, os defiende de los extravíos de la imaginación, despótica soberana, que no obedece más que á sus propias leyes. Vuestra *intuición* contiene amplia y profundamente cuanto el análisis puede encontrar. Abarcáis el conjunto de la naturaleza, y en la universalidad de sus fenómenos buscáis la explicación fundamental de la individualidad. De un organismo sencillo os remontáis á otro que lo es menos, para poder construir *genésicamente*, y con los materiales de todo el edificio del universo, el organismo más complicado de todos, el hombre. Creando al hombre segunda vez á imitación de la naturaleza, intentáis penetrar los más profundos misterios técnicos. ¡Idea grande, heroica, que somete á hermosa unidad la variedad espléndida de vuestras concepciones! »

Pocos días después Schiller escribía á Koerner que en sus conversaciones con Goethe sobre la teoría del arte se había encontrado de acuerdo con él, contra todo lo que esperaba, partiendo de puntos de vista tan diversos como la unidad y la variedad, el espíritu especulativo y el espíritu intuitivo. Schiller fácilmente lo concordaba todo, siguiendo las huellas de Kant: « Si el espíritu intuitivo es creador y busca en el empirismo el carácter de necesidad, no producirá, sin duda,

más que individuos; pero estos individuos tendrán el sello de la especie. Si el ingenio especulativo es creador, y si, aun levantándose sobre la experiencia, no la pierde de vista, no producirá más que especies, pero especies que tendrán la posibilidad de la vida, y relaciones esenciales con la realidad ».

De parte de Schiller, todo era efusión y calor y admiración sincera. Goethe tardó más en entregarse, y nunca se entregó del todo, reservando para sí, en estas relaciones, como en todas las suyas de amistad ó de amor, la mejor parte de su espíritu, que nunca quiso enajenar en provecho de nadie. Llegó con Schiller al mayor grado de expansión que cabía en su naturaleza; pero así y todo, es fácil notar que sus cartas son muy lacónicas y las de Schiller muy extensas; que este último diserta largamente sobre sus obras y las ajenas, y nos dice entero su secreto, al paso que Goethe suele envolver el suyo en frases vagas y corteses. No hay más excepción importante á esto que el tratadito *de la poesía épica y dramática*, que Goethe escribió, que corrigió Schiller, y que brotó de las discusiones de entrambos acerca de *Hermann y Dorotea*. He aquí las ideas esenciales de este tratado.

El poeta épico y el poeta dramático están sometidos á las mismas leyes generales, especialmente á la de unidad y á la de desarrollo. Tratan asuntos semejantes, y pueden servirse de todo género de motivos poéticos. Su grande y profunda diferencia consiste en que el poeta épico repre-

senta los hechos como *perfectamente pasados*, y el poeta dramático como *perfectamente presentes*. El uno es un *rápsoda* rodeado de oyentes atentos; el otro un *mimo* rodeado de oyentes llenos de impaciencia.

El asunto de la epopeya, como el de la tragedia, debe ser puramente humano, significativo y patético. Los personajes que más le convienen son los que han pasado de aquel grado de cultura, al cual corresponde la espontaneidad de acción, en que el hombre no procede moral, política ó mecánicamente, sino de un modo *personal*. Es la ventaja de los asuntos tomados de las edades heroicas, y especialmente de la de Grecia.

La epopeya representa con preferencia la actividad individual, limitada y *externa*, batallas, viajes, todo lo que pide cierta extensión en el espacio. La tragedia nos muestra el dolor individual, limitado é *interno*, por lo cual exige poco espacio material.

Los mundos que una y otra poesía pueden exponer á nuestras miradas se reducen á tres especies: el mundo físico, que contiene y rodea á los personajes; el mundo moral; el mundo de la fantasía, de los presentimientos, de la fatalidad y del destino. El mundo físico más bien pertenece á la epopeya que al drama, porque el poeta dramático tiene que concentrar la acción en un solo punto.

En cuanto á los incidentes, los que hacen adelantarse la acción, pertenecen esencialmente á la poesía dramática; los que alejan la acción de su término, á la poesía épica; los que la retardan,

pueden y deben ser empleados por ambos géneros de poesía.

En lo que toca á la ejecución, debemos representarnos al rápsoda ó poeta épico como un hombre sereno y prudente, que abarca lo pasado con perfecto y tranquilo conocimiento, y divide el interés por partes iguales, dirigiéndose especialmente á la imaginación, sin inquietarse mucho de la naturaleza y carácter de las imágenes que evoca. «Quisiera yo (dice Goethe) que el rápsoda, como un ser sobrenatural, permaneciese invisible á su auditorio: lo mejor sería que cantase detrás de una cortina, para que, olvidando del todo su persona, pudiéramos creer que oíamos sólo la voz de las Musas.» Todo lo contrario, el *mimo* ó poeta dramático, á quien parece que aquí se confunde ó identifica con el actor. Colocado ante los espectadores, en una individualidad determinada, quiere que se interesen exclusivamente por él y por lo que le rodea, que padezcan con los dolores de su cuerpo y de su alma, que permanezcan en un estado de agitación incesante, privados de la libertad de reflexión, siguiendo al *mimo* apasionadamente.

El principal carácter del poema épico (y esta observación pertenece á Schiller) está en la autonomía de cada una de sus partes. La misión del poeta épico es mostrar total y entera la más íntima verdad del asunto, la existencia tranquila de las cosas, y el efecto que naturalmente producen: por eso, en vez de correr impacientes al término del relato, gustamos de detenernos á

cada paso con él. Dejándonos nuestra libertad, el poeta épico provoca de nuestra parte exigencias proporcionadas á la *integridad*, á la actividad múltiple de nuestras facultades intelectuales puestas en juego. Por el contrario, el poeta trágico nos arrebató la libertad, concentrando nuestras facultades en un solo punto, lo cual le da respecto de nosotros una ventaja inmensa. Lo que en términos dramáticos se llama *exposición*, no cuadra al poema épico. La exposición de una epopeya debe interesarnos, no porque conduzca á algún fin, sino por ella misma. En una palabra: el poeta trágico está colocado en la categoría de la *causalidad*, «*semper ad eventum festinat*»; el poeta épico está en la categoría de la *substancialidad*. En la tragedia puede y debe haber incidentes que no sean más que causa de otros incidentes: en el poema épico todos los hechos deben tener su valor y su importancia propia. Para el poeta dramático, la acción es el verdadero fin: para el poeta épico, la acción no es más que el medio para llegar á un fin absoluto y estético. El poeta dramático debe avanzar rápida y directamente; y, por el contrario, una marcha lenta y vacilante conviene al poeta épico. «El movimiento de la acción dramática se hace *ante mí*: el de la acción épica se hace *en mí*, y su marcha es casi imperceptible.»

En la tragedia (ahora es Goethe quien habla) el destino puede reinar del modo más absoluto. Goethe entiende por destino, no un poder extraño y superior al hombre, sino su propia determi-

nada naturaleza, que le impele ciega é irracionalmente á un punto ó á otro. La razón no cabe en la tragedia más que en los personajes secundarios. Por el contrario, no hay más agentes épicos que la razón, como en la *Odisea*, ó una pasión enteramente conforme á su objeto, como en la *Ilíada*. Por eso el viaje de los Argonautas, que no es más que una aventura, no encierra ningún elemento épico.

«Una obra de arte contiene el arte entero», decía Goethe. No es extraño, pues, que con ocasión de obras particulares, resulte de la correspondencia de ambos poetas una especie de estética, aunque algo dislocada y fragmentaria. Goethe, tan desdeñoso con la Metafísica de lo bello, no lo era, ni mucho menos, con la preceptiva. Daba grande importancia á la clasificación de los géneros, en vez de condenarla puerilmente, como hicieron algunos románticos. Le exasperaba toda tentativa para trasladar al teatro asuntos propios de la novela, aunque él lo había hecho en su *Goetz de Berlichingen*. No menos indignación le causaba el realismo dramático; la confusión de lo dramático con lo real. «Á los artistas toca (decía) resistir á esas tendencias infantiles, bárbaras, absurdas: ellos solos pueden separar los géneros, trazando con su vara mágica un círculo infranqueable en torno de cada uno de ellos, para conservarles por este medio su carácter propio, su vida individual. Así lo hacían los antiguos, y por eso fueron tan grandes artistas.... Por desdicha grande, los modernos, si na-

«cemos poetas, nos agitamos á través de todos los géneros de poesía, sin recibir de lo exterior las determinaciones específicas.» En esta cuestión, Schiller es mucho más tolerante: reconoce que la tragedia, en su más noble acepción, tiende siempre á elevarse á la epopeya, y precisamente por esta tendencia merece el nombre de poesía. Y reconoce de igual modo que la epopeya tiende á descender hacia el drama, de lo cual encuentra ejemplos en el mismo poema de *Hermann y Dorotea*, así como en la *Ifigenia* descubre la tendencia épica. «Para excluir de una obra de arte todo lo que es extraño á su género, sería necesario hacer entrar en él todo lo que le pertenece, y esto es imposible. Como no podemos reunir todas las condiciones á que cada uno de los géneros está sometido, nos vemos forzados á confundirlos. Si hubiese todavía rapsodas y un mundo propio de ellos, el poeta épico no se vería en la necesidad de pedir prestados sus medios al género trágico, y si tuviésemos los recursos y las fuerzas intensas de la tragedia griega, para mantener vivo el entusiasmo de los espectadores durante larga serie de representaciones, no tendríamos precisión de alargar tanto nuestras tragedias. La fuerza sensitiva de los espectadores y de los lectores quiere y debe ser satisfecha en todos los puntos de su periferia, y el diámetro de esta fuerza es la verdadera escala de proporción que debe guiar al poeta.»

Á Schiller pertenece también la idea (luego tan manoseada) de que la epopeya debe *agotar*

un ciclo de la humanidad, y unir el mundo físico y el mundo moral. Él aspiraba á cierto arte simbólico que purificase la poesía, restringiendo su dominio y apartándola de toda realidad vulgar. «Los personajes poéticos (decía) no son más que símbolos que expresan y representan aspectos generales de la humanidad: el poeta, lo mismo que el artista, debe abiertamente *alejarse de la realidad* y dar á entender que lo hace con plena y deliberada intención.»

Ni Goethe ni Schiller gustaban de la tragedia francesa, lo cual no deja de producir el más curioso escándalo en su comentador francés Saint-René Taillandier, empeñado, tan candorosamente como el resto de sus compatriotas, en hacernos creer que la humanidad se postra extática ante una forma de arte tan local y artificiosa como aquélla. Schiller encontraba que Racine había tratado superficialmente y con ligereza increíble el hermoso asunto de *Fedra*. Á Corneille le tachaba de pobre en la invención, seco en los caracteres, frío en la expresión de las pasiones, lento en la acción, desnuda casi siempre de interés, y desgraciadísimo en la pintura de mujeres, que son verdaderas caricaturas. Goethe, espíritu más abierto y menos intolerante, traduce, es verdad, dos tragedias de Voltaire (*Mahoma* y *Tancredo*); pero las traduce sin afición alguna, para dar abasto á su teatro de Weimar, y para acostumbrar á los dramaturgos alemanes á cierta regularidad de estructura y á cierta nobleza de dicción.

Este rasgo de tolerancia anuncia al Goethe de los postreros años; al Goethe ecléctico y cosmopolita de las *Conversaciones* recogidas por Eckermann; al Goethe ya menos poeta que crítico, lector incansable y juez benévolo de cuanto se escribía en Europa; al olímpico viejo de Weimar, digno de ser el patriarca de la cultura universal, de lo que él llamaba la literatura del mundo (*Die Welt literatur*). ¡Qué optimismo, qué indulgencia reinan en estas conversaciones! ¡Qué fresca conservó Goethe en su robusta vejez la generosa facultad de admirar y la libertad de espíritu necesaria para interesarse con las obras más diversas! ¡Qué ausencia de toda sombra de rivalidad en las nobles palabras que consagró á lord Byron, á Walter Scott, á Manzoni, á Béranger, á Merimée, á los románticos franceses! ¡Qué atención paternal á los primeros pasos de todo talento naciente! *He andado por muchos caminos* (decía Goethe): *nadie me ha encontrado en el de la envidia*. Es cierto que fustigó recientemente el empalagoso sentimentalismo medieval de ciertos románticos alemanes; pero, ¿quién de ellos podía inspirarle celos? Es una de las atroces injusticias de Enrique Heine (ciegamente repetidas después por sus innumerables lectores), el suponer que Goethe tenía miedo de todo escritor original y resuelto, y sólo á las medianías daba patente de mérito. ¡Decir esto del amigo de Schiller, cuyo genio Goethe educó y fortaleció en vida, y levantó á la apoteosis después de muerto, en estrofas de un temple su-

blime, que darán eternamente testimonio de una amistad heroica y casi única en la historia de las letras!

Ni la más leve nubecilla de intransigencia, achaque habitual y casi inevitable de la senectud, obscureció la serena inteligencia de Goethe: nunca con tanto ardor como en sus postreros años sintió la necesidad de comprenderlo todo. Él, el gran pagano, encontraba admirables los himnos sacros de Manzoni, «cristiano sin falsa exaltación, católico romano sin devoción estrecha, celoso defensor de la fe sin intolerancia». Hizo más que elogiar á Manzoni: tomó la defensa de sus tragedias contra la *Quarterly Review*. Su admiración, cada día mayor, por Shakespeare, no le impidió proclamar los méritos de Calderón, su extraordinaria perfección escénica, su habilidad técnica, la alteza de su espíritu, la lucidez de su inteligencia. Conviene trasladar algo de este juicio¹, poco conocido en España, y muy digno de meditarse siempre, aunque peque de benévolo, sin duda porque Goethe no había leído á Calderón más que traducido. «En sus obras no se descubre una manera original de ver la naturaleza: todo es puramente teatral. Nunca aspira á ser tierno. La inteligencia comprende fácilmente el plan: las escenas se desarrollan conforme á un procedimiento que recuerda el de los bailes ó el de las óperas cómicas modernas. Los resortes principales de la acción son siempre los mismos:

¹ Se escribió con motivo de *La Hija del aire*, traducida al alemán por Gries.

lucha de deberes entre sí, pasiones que encuentran obstáculos en la oposición de los caracteres ó de las situaciones. Entre las escenas consagradas al desarrollo poético de la acción principal, se deslizan escenas intermedias, en que se mueven elegantes y delicadas figuras que parecen ejecutar movimientos de danza: allí reinan la retórica, la dialéctica y la sofistería. Todos los elementos de la Humanidad aparecen allí, sin que falte siquiera el loco, cuya razón familiar va destruyendo rápidamente, si ya no de antemano, toda ilusión de amor ó de amistad que llega á nacer. Poca reflexión basta para comprender que la vida humana, los sentimientos del alma, no deben ser transportados á la escena en su estado natural y primitivo: han de sufrir un trabajo previo que los sublime: así los encontramos en Calderón: el poeta, colocado en la cumbre de una civilización refinada, nos da en sus obras una quinta esencia de la humanidad. Shakespeare, por el contrario, nos presenta el racimo maduro tal como le ofrece la cepa: podemos hacer de él lo que queramos, comer el racimo, ó llevarle al lagar, exprimirle, y beberle y saborearle cuando esté transformado en vino dulce ó cuando haya fermentado. Siempre nos refrescará. No así Calderón, que nada deja al arbitrio y voluntad del espectador: nos da un licor concentrado, refinadísimo, sazonado con especias, y dulcificado con azúcar: hay que beber en tal estado este delicioso excitante, ó renunciar á él del todo.» Goethe consideraba como una gran felicidad para Schiller

el que no hubiese alcanzado á leer las obras de Calderón. «Calderón (decía contestando indirectamente á una insinuación de Byron, que echó á volar el primero la idea de las relaciones entre el *Mágico* y el *Fausto*) no ha tenido sobre mí absolutamente ninguna influencia, ni en bien ni en mal. Pero para Schiller hubiera sido muy peligroso: le hubiera extraviado, y es una fortuna que Calderón no haya sido conocido generalmente en Alemania hasta la muerte de aquel poeta. En la parte técnica y escénica, el mérito de Calderón es incomparable; pero Schiller le excede mucho en la solidez, la profundidad y la alteza del fin, y hubiera sido lástima grande que perdiese sus propios méritos, sin ganar los de Calderón.»

Basta este ejemplo, que con toda intención hemos tomado de nuestra propia literatura (la que menos conocía Goethe de todas las modernas), para comprender qué mundo de ideas críticas removía aquel gigante en los ocios de su vejez, majestuosa puesta del sol más espléndido que ha iluminado el arte novísimo. Tal hombre no pertenece á la raza germánica, sino á la humanidad entera, y sólo aquel nombre de *literatura universal* que él inventó, es adecuado para mostrar el género de su influencia, en virtud de la cual debemos llamarle *ciudadano del mundo*.

Este mismo género de *universalidad* que hace inmortales las obras de Goethe y de Schiller, se encuentra, aunque en menor grado, en casi todos los grandes hombres que produjo en su edad de