

Brigitte E. Jirku, Julio Rodríguez, eds.

---

# El pensamiento filosófico de Friedrich Schiller



**PUV**



EL PENSAMIENTO FILOSÓFICO  
DE FRIEDRICH SCHILLER



# EL PENSAMIENTO FILOSÓFICO DE FRIEDRICH SCHILLER

Brigitte E. Jirku,  
Julio Rodríguez González, eds.

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Esta publicación está enmarcada dentro del proyecto de investigación «Friedrich Schiller: der Glocke Nachhall» (HUM2005-24774-E) del Ministerio de Educación y Ciencia.



Esta publicación no puede ser reproducida, ni total ni parcialmente, ni registrada en, o transmitida por, un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, ya sea fotomecánico, fotoquímico, electrónico, por fotocopia o por cualquier otro, sin el permiso previo de la editorial.

© Los autores, 2009

© De esta edición: Universitat de València, 2009

Coordinación editorial: Maite Simón

Fotocomposición y maquetación: Textual IM

Diseño de la cubierta: Celso Hernández de la Figuera

Corrección: Comunico CB

ISBN: 978-84-370-: 46: -8

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	9
--------------------	---

## I.

### LA MODERNIDAD DE SCHILLER

Modernidad retrospectiva. El clasicismo en los escritos estéticos de Schiller, <i>Helmut Pfotenhauer</i> .....	19
La libertad y la muerte: fenómenos límite de construcción teórica idealista en el Schiller tardío, <i>Wolfgang Riedel</i> .....	35
Entre el despilfarro y la escasez. Reflexiones acerca de la economía de Schiller, <i>Teresa R. Cadete</i> .....	53

## II.

### PENSAMIENTO ESTÉTICO-FILOSÓFICO

La revolución estética del <i>citoyen</i> Schiller, <i>Klaus L. Berghahn</i> .....	67
Sentimiento de la naturaleza y desnaturalización del sentimiento. Sobre el concepto schilleriano de lo sentimental, <i>Lothar Pikulik</i> .....	81
Sobre la génesis de la noción de <i>virtud</i> del tratado <i>Sobre lo sublime</i> , <i>Trinidad Piñeiro Costas</i> .....	99
El papel del lector en los primeros escritos teóricos de Schiller, <i>Francisco Javier Muñoz Acebes</i> .....	113
De lo <i>sentimental</i> a lo <i>destructivo</i> . Conceptos de modernidad en Schiller y Benjamin, <i>Jaime Feijóo</i> .....	123

## III.

### LA IMAGEN DE UN «CLÁSICO»

<i>Lob und Tadel</i> . Motivos de la controvertida imagen de Schiller a partir de su obra, <i>Jordi Jané</i> .....	137
¿Amistad eterna?: Karoline Wolzogen y Friedrich Schiller, <i>Brigitte E. Jirku</i> .....	153
<i>Denn er war meiner!</i> : Thomas Mann y Schiller, <i>Anna Montané</i> .....	167

IV.  
GÉNEROS LITERARIOS Y VALORES «CLÁSICOS»

Friedrich Schiller: <i>El delincuente por culpa del honor perdido</i> . Un paso decisivo hacia la narración criminalística moderna con crítica social, <i>Hans Gerd Rötzer</i> .....	185
El honor perdido de los géneros literarios. <i>El delincuente por culpa del honor perdido</i> y la función interpretativa de los nombres genéricos, <i>Germán Garrido</i> ....	199
El realismo intencional de <i>Una jugada del destino</i> , <i>Francisco Manuel Mariño</i> .....	209
<i>Und das Schöne blüht nur im Gesang</i> . Poesía y reflexión estética de Schiller, <i>Manuel Maldonado Alemán</i> .....	221
Valores clásicos en la métrica de Schiller, <i>Javier Orduña</i> .....	235
El orden moral en <i>Intrigas y amor</i> desde el punto de vista cognitivo, <i>Sabine Geck</i> .....	253

V.  
EL HISTORICISMO EN SCHILLER

La verdad histórica y la verdad poética en <i>Don Carlos</i> . <i>Infante de España</i> , <i>Luis A. Acosta</i> .....	275
El drama histórico de Schiller: reflexiones en torno al discurso y a su posterior repercusión, <i>María de la O Oliva Herrer</i> .....	293
Representación de la afirmación del individuo en el devenir de la historia en <i>Guillermo Tell</i> , <i>M.<sup>a</sup> Cristina Santana Quintana</i> .....	305

## INTRODUCCIÓN

«Ninguno de los autores clásicos alemanes parece tan discutido como Schiller; ninguno ha sido loado con tanto entusiasmo; ninguno ha sido tampoco rechazado tan enérgicamente como él»: <sup>1</sup> tal es el dictamen de Peter-André Alt, biógrafo de Friedrich Schiller y estudioso de su obra. Desde hace más de doscientos años Friedrich Schiller no ha dejado de ser objeto de controversia. El Schiller filósofo, el pensador, el poeta, el dramaturgo, el historiador, el hombre de su tiempo o el ciudadano de un «Estado en construcción» son algunas de las facetas que, solidarias entre sí, constituyen su identidad, determinan su existencia y definen su obra. Estamos ante un multifacético autor cuyo pensamiento evoluciona durante su corta vida (1759-1805) hacia una filosofía que otros han de convertir en práctica de estado.

Sus dramas de juventud son un «laboratorio experimental» en el que el dramaturgo exhibe las hipótesis antropológicas que había desarrollado en su tesis doctoral en medicina (1780). Después de haber sobrevivido a los años de una estricta formación en la Karlsschule, su tesis puede enmarcarse tanto en una urgencia por los conocimientos de la antropología (que, en el caso de Schiller, viene a reemplazar a la fisiología) como en una necesidad de nociones de psicología, disciplinas ambas en aquella época muy controvertidas por su modernidad. Durante toda su vida Schiller se mantendría fiel al lema de que «es el espíritu quien se construye un cuerpo». Acorde con esta vocación psicológica, el joven Schiller problematiza en sus obras conceptos como el del amor y el de la amistad. En *Intriga y amor*, por ejemplo, el apasionado Fernando rompe un violín que, en la obra, simboliza la armonía del alma. Con este acto de destrucción Fernando no sólo condena el «amor puro» que profesa a Luisa, la hija de su profesor de música, sino que también desafía a su padre, a la sazón presidente de las Cortes. Propiciando una vez más implicaciones políticas, en *Conspiración de Fiesco en Génova* vuelve a repetirse la misma situación, con la diferencia de

1. Peter-André Alt: *Schiller. Leben-Werk-Zeit. Eine Biographie*, 2 vols., aquí I, Múnich, Beck, 2000, p. 11.

que los problemas de los dramas tempranos se desarrollan en un ámbito privado e individual, mientras que los de los dramas tardíos lo hacen en la esfera pública. Sin embargo, tanto en uno como en otro caso se trata de un estudio psicológico sobre la intriga y el sacrificio por el arte. Por su parte, el programa antropológico se mantiene vivo en el teatro hasta el final de la vida del escritor, y la moral heroica de sacrificio propia del joven Schiller pasará a cristalizar en muertes que W. Riedel entiende como «renuncias ante la necesidad».

El programa de la educación estética que Schiller expone en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre* y *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental* está indisolublemente ligado a las concepciones psicológico-antropológicas que acabamos de mencionar. La idea de educar al hombre a pensar por sí mismo mediante el arte es un planteamiento eminentemente político propio de la época del absolutismo, aunque habría que decir que, en la actualidad, sigue estando vigente. En esta máxima es donde hay que buscar el origen teórico de las ideas revolucionarias del marqués de Posa del *Don Carlos*, sobre todo, la pretensión de conceder al pueblo la libertad de pensamiento. Una influencia determinante en su programa antropológico ejerce la dedicación del joven Schiller a la historia. Así, al dramaturgo le gusta situar a sus personajes dramáticos en los momentos álgidos de los cambios históricos, y no sólo eso, sino que los empuja a desarrollar una actividad política.

A su faceta de dramaturgo e historiador hay que añadir un aspecto más: el Schiller interesado por la justicia social e individual. Este interés lo traslada a la literatura y lo plantea por vez primera en su ensayo «El teatro como institución moral». El teatro es, más que cualquier otra institución, una «escuela de la sabiduría práctica, un indicador del camino a través de la vida burguesa», porque aúna el placer estético y la educación tanto de la razón como del corazón. En este punto habría que recordar que Schiller trabajaba con la hipótesis de un estado laico. Por medio de la experiencia del arte, el público debería aprender a diferenciar lo justo y lo injusto en el mundo. La justicia del teatro y la de la literatura aventajan, pues, a la justicia venal del estado autoritario que no respeta al ser humano ni como individuo ni como ciudadano. En su texto en prosa *El delincuente por culpa del honor perdido*, Schiller subraya la «magnitud de las tribulaciones» del delincuente y, por ello mismo, se niega a condenarlo. El lector es testigo de una justicia caracterizada por un celo desorbitado e inserta en un entorno social determinado por los prejuicios: ambos extremos actúan simultáneamente de forma nefasta. El *Don Carlos* puede leerse como un llamamiento a formular e instituir una carta tanto de derechos humanos como de derechos del ciudadano: es, en definitiva, la propuesta de una constitución. A pesar de

toda la esperanza que este Schiller visionario pone en la eficacia moral que el arte propicia, el propio dramaturgo no deja de ser realista ni de defender un compromiso social muy definido. Sólo dos siglos más tarde, el derecho penal prestará atención a los argumentos presentados por las ciencias humanas, lo que contribuirá decisivamente a su completa reforma. Schiller nunca atacó el orden del Estado de manera directa, sino que su objetivo era el de forjar la dignidad ética del ser humano.

En su faceta de filósofo, Schiller no tuvo en su época éxito alguno; ahora bien, fue uno de los historiadores más leídos. En sus obras dramáticas, el Schiller historiador y creador intentaba hacer entender los procesos históricos. Hay que recordar que todavía en el siglo XVIII la historiografía era, por influjo de la antigüedad clásica, una disciplina con voluntad estética. Schiller se apartó de esa concepción y defendió el principio de que es la materia –y no el estilo– lo que hace al poeta. Así se inaugura la práctica del análisis que busca diferenciar la verdad poética de la verdad histórica. La filosofía historiográfica de Schiller nace, pues, de su idealismo y de la visión que tiene de la justicia: en este sentido se adelantó a su época.

A Schiller le interesó profundamente la relación entre el poder de la palabra y la palabra del poder, tema que exploró en su obra *Don Carlos*. El poeta pudo experimentar en persona esta relación de poderes: por un lado, como estudiante, como becario de la *Karlsschule* y como súbdito de un Príncipe, y por otro lado, como espíritu libre que, sin caer en los excesos de los jacobinos, estuvo en un primer momento a favor de la Revolución Francesa. Los héroes de las obras tempranas de Schiller son extremos, libres, incondicionales, hacen lo que quieren, aunque no siempre quieren lo que hacen. Son individuos problemáticos, altamente contradictorios, que quieren trascender la realidad con sus ideas, y no dudan en tratar de romper literalmente con sus cabezas las paredes de la realidad. Así, el bandido Karl Moor se estrella contra un roble, árbol predilecto de los alemanes, porque representa la fuerza de su pueblo. Y en *Guillermo Tell* ilustra la paradoja de su definición de libertad: cuando se trata de la elección extrema, el ser humano no tiene elección.

La obra literaria de Schiller podría mirarse a través de la idea del «impulso al juego» desarrollado en la educación estética: de manera lúdica, el hombre intenta alcanzar el equilibrio entre fuerzas impulsivas e impulsos contradictorios. El progreso interior del ser humano depende en gran parte del elemento lúdico y de cómo lo sepa desarrollar. Todo esto puede verse en algunos apartados de las *Cartas sobre la educación estética* y también en la relación con su cuñada Karoline Wolzogen, donde se entremezclan lo personal y lo ideal. Esta relación

es quizá el testimonio más personal del nexo existente entre las ambiciones idealistas y las competencias artísticas del poeta.

Schiller es un autor que se ha ocupado de lo antiguo y de lo pasado de moda. Sin esta preocupación, en la que se enmarca el estudio de los clásicos, ni habría llegado al presente ni habría proyectado sus ideas hacia el futuro. Las energías intelectuales provenientes de la tradición clásica nutren toda su obra, y él las asocia con una modernidad y una actualidad que añaden a su pensamiento unas novedosas ideas que hacen avanzar el pensamiento ilustrado y que favorecen la creación de nuevas disciplinas. Sólo seremos capaces de entender este complejo conceptual si estamos dispuestos a considerar a Schiller como un todo: desde sus contextos argumentativos a la lógica de sus interrelaciones. La aparente actualidad de la descontextualización propiciada por la cita aislada no hace sino ofrecer una visión parcial e insuficiente del poeta clásico.

Schiller no tuvo tiempo para crear unos héroes más placenteros y más equilibrados; también es posible que no lo hubiera hecho nunca. En su cuento *Hora difícil*, Thomas Mann exploró esta coyuntura en la que se combinan sufrimiento, genialidad y ética de la superación, temas comunes a ambos autores. El dolor y suplicio son en la obra de Thomas Mann el motor que lo impulsa a una actividad frenética, al talento y a la grandeza. A pesar de que durante toda su vida a Schiller le preocupó cómo el destino del cuerpo forja el alma, este ideal ascético del artista –que Thomas Mann desarrolló en su obra– no es más que una estilización. La realidad en la época de Schiller era mucho más prosaica, como podemos ver en lo que el poeta le confiesa a su amigo Körner: «Tengo que vivir de la literatura, tener en cuenta lo que puede aportar dinero».

Hoy en día, Schiller sigue siendo vigente, tal vez porque su obra es más actual que nunca. En las celebraciones correspondientes al aniversario de su muerte, muchos autores contemporáneos hablaron del clásico y se refirieron a la influencia schilleriana en sus propias obras. Por su envergadura como poeta-filósofo, uno de sus biógrafos, Rüdiger Safranski, compara a Schiller con Jean-Paul Sartre. En palabras de Helmut Pfotenhauer es acaso «¿el autor del ayer que, de entre todos los grandes autores alemanes, se compromete con el anteayer y la antigüedad?». Sin embargo, la recepción de Schiller en Alemania se enfrenta con varias dificultades: el espectro de las lecturas nacionalsocialistas que planea sobre su obra, los excesos en las lecturas propios de ciertas ideologías izquierdistas y una escena teatral contemporánea que, al tener que competir con otros medios, se presta a excesos de interpretación. En este sentido, podría decirse que las lecturas que de Schiller se hacen en el extranjero gozan de una mayor libertad y, con ello, de una gran ventaja: no tienen que liberarse de los usos y

abusos que figuras como Guillermo Tell o Juana de Arco sufrieron, por ejemplo, a manos de los nacionalsocialistas. Desde sus posiciones histórico-filosóficas particulares, la perspectiva no alemana puede propiciar un muy enriquecedor diálogo con la obra del clásico y ello, sobre todo, cuando esta «lectura foránea» está todavía en gran parte por hacer.

Este volumen se concibió en el año 2005 con ocasión del 200 aniversario de la muerte de Friedrich Schiller: el romántico, el amigo de Johann Wolfgang von Goethe, el gran clásico alemán. La recepción de Schiller en España está marcada por sus traducciones y por las lecturas que se han hecho en los distintos ámbitos de las humanidades. Su obra literaria y crítica sigue viva y sus escritos históricos y filosóficos se estudian junto a los de Immanuel Kant, Friedrich Fichte, Friedrich Schlegel o Friedrich Wilhelm Joseph Schelling. Los objetivos de este volumen son, entre otros, acercar la figura de este autor al mundo contemporáneo mediterráneo; abordar, desde una perspectiva interdisciplinar, las repercusiones de la obra de Friedrich Schiller; analizar la influencia de Schiller en su tiempo, y definir y explorar las diferentes facetas de su obra. Este volumen intenta propiciar un diálogo entre las lecturas filosóficas, filológicas e históricas de la obra del poeta. En nuestro intento de acercar la figura del escritor a lectores no alemanes, hemos procurado traducir al castellano las palabras del poeta y formular sus conceptos teórico-filosóficos en un lenguaje comprensible para todos.

El primer apartado del tomo está dedicado a la modernidad del pensamiento schilleriano. Los autores quieren demostrar que el clasicismo alemán en general, y el schilleriano en particular, no son carentes de interés contemporáneo, ni de un pensamiento convencional y epigonal que los abocase a la ausencia de reflexión: esto significaría subestimar tanto el clasicismo alemán del siglo XVIII como el de Schiller. A diferencia de la recepción europea, que considera a Schiller un romántico, la tradición teórica alemana lo tiene por uno de los grandes clásicos. H. Pfothauer hace especial hincapié en que, para Schiller, la apropiación de la antigüedad es una permanente necesidad del pensamiento que estructura todos sus escritos; es una bisagra que sostiene los argumentos indispensables no sólo para la formación estética, semiótica, mediática y antropológica de los conceptos, sino también para la autodeterminación de Schiller. W. Riedel define los límites de la construcción teórica idealista en el Schiller tardío; subraya el fenómeno de la libertad y de la muerte, y explora la relación entre la mente y el cuerpo. T. Cadete no duda en acercarnos al pensamiento económico del poeta; en su aportación vincula las visiones schillerianas de la cultura a las grandes fuerzas que sostienen e integran lo no-cultural.

El segundo apartado se dedica al pensamiento estético-filosófico del autor. Se trata de explorar los escritos filosóficos de Schiller. K. Berghahn nos presenta un Schiller estético-político que, a través de la estética, evoluciona desde la rebeldía a la libertad; ajustándose a una perspectiva histórica, explora la influencia de la lectura de la *Crítica del juicio* de Kant en el concepto de belleza que expone en las *Cartas sobre la educación estética*; asimismo, insiste en el valor universal, político y utópico del concepto del arte schilleriano. Las contribuciones de L. Pikulik, T. Piñeiro, F. J. Muñoz y J. Feijóo exponen los conceptos de naturaleza, de lo sentimental y de virtud que Schiller desarrolla en distintos tratados. Pikulik vincula la influencia de la *Empfindsamkeit* (sentimentalismo) de la época con sus deliberaciones acerca de su creación poética y del tratado *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*; T. Piñeiro centra, desde la definición de virtud, sus reflexiones sobre el pensamiento de madurez de Schiller y argumenta que el poeta integra el ideal estoico de la superación de las pasiones –que ha marcado la cultura occidental– dentro de una definición de virtud que reconoce el valor de sentimiento. J. Feijóo lleva las categorías de lo ingenuo y de lo sentimental al siglo XX y las relaciona con los escritos de Walter Benjamin, en los que detecta un carácter destructivo: el instrumento de un nuevo humanismo más real que, al preservar la tradición y la memoria de lo «clásico», salva lo ingenuo.

La imagen de un Schiller «clásico» se explora en el tercer apartado. J. Jané presenta un resumen de la controvertida imagen de Schiller y acerca al lector la obra del poeta y su recepción no sólo intelectual sino también emocional; B. Jirku analiza cómo en la novela *Agnes von Lilien* Karoline Wolzogen lleva al ámbito literario el pensamiento desarrollado en *Sobre la gracia y la dignidad*. Tanto J. Jané como B. Jirku nos presentan a un Schiller que, desde lo personal, se proyecta hacia un ámbito intelectual y público. Este enfoque tiene su apogeo en la exposición que A. Montané hace de la visión que Thomas Mann tiene del poeta: Mann lo lleva a su terreno y nos presenta a un Schiller grandioso aunque algo inferior a Goethe.

Tal como hemos mencionado anteriormente, el sentido de justicia y la preocupación por la forma literaria constituyen una parte integral del pensamiento schilleriano. H. G. Rötzer expone la relación entre el cuento criminalístico y la crítica social; en ese contexto, demuestra la actualidad de las reflexiones sobre la justicia y juicio social. Las reflexiones de G. Garrido complementan la exposición y se centran, desde un punto de vista formal, en la cuestión moral. Desde esta misma perspectiva, F. M. Mariño explora el realismo del cuento *Una jugada del destino* y lleva la filosofía de Schiller al terreno de lo empírico. La poesía,

hija descuidada de nuestro tiempo, es el objeto de reflexión de las contribuciones de M. Maldonado y J. Orduña. Maldonado intenta demostrar cómo el programa literario del clasicismo de Weimar vincula estrechamente la reflexión estética a la praxis poética. Por su lado, J. Orduña complementa la contribución anterior mediante una provocadora serie de argumentos que incluyen a Schiller no en la nómina de poetas románticos, sino en la de los clásicos, y ello por sus aportaciones a la métrica alemana como reflejo de un programa de educación estética que sintetiza el «impulso instintivo» y el orden moral. Desde la teoría cognitiva, el análisis del drama *Intriga y amor* que realiza S. Geck se centra en el orden moral e ilustra la transformación metafórica de conceptos como virtud, honor, inocencia o culpabilidad.

El último apartado se dedica al Schiller historiador. L. Acosta centra su análisis en el personaje del marqués de Posa y explora la cuestión sobre la verdad poética y la verdad histórica en *Don Carlos*. M. Oliva Herrer expone la pervivencia y la actualidad del drama histórico de Schiller en el teatro épico de Bertolt Brecht o en el teatro documental de Peter Weiss. Mientras que M. Santana Quintana parte de la confrontación entre los derechos del individuo y el devenir histórico, y se centra en la hazaña de Guillermo Tell, el levantamiento contra los Habsburgo y la creación de la Confederación Helvética.

Schiller era un pensador realista, un profundo conocedor de la realidad y un glosador, de formación idealista, de esa realidad para la que diseña y propone un programa filosófico que otros han de llevar a cabo. Este autor moderno y actual trasciende los límites de nuestras áreas de conocimiento demarcadas por reglamentos, órdenes y decretos que sólo obedecen a intereses burocráticos. Este volumen deja de manifiesto las necesidades de intercambiar ideas, de estudiar las lecturas de la obra de Schiller desde diferentes áreas, diversos ángulos y múltiples puntos de vista. Los autores de los ensayos nos demuestran la actualidad y la pervivencia del pensamiento schilleriano. A los filósofos les invitamos a conocer un «Schiller-escritor»; a los filólogos, a acercarse al pensamiento filosófico del poeta, y al público en general, a leer y disfrutar con la obra de Schiller en sus textos originales o en las traducciones de los mismos.

BRIGITTE E. JIRKU  
JULIO RODRÍGUEZ GONZÁLEZ



I.

*LA MODERNIDAD DE SCHILLER*



# MODERNIDAD RETROSPECTIVA. EL CLASICISMO EN LOS ESCRITOS ESTÉTICOS DE SCHILLER

*Helmut Pfoth*

Julius-Maximilians-Universität Würzburg

## 1. ¿EL «CLÁSICO» COMO CLASICISTA?

En relación con todas las actualizaciones y apropiaciones de Schiller en el año schilleriano de 2005 –año del 200 aniversario de su nacimiento–, quiero hablar de un Schiller en apariencia totalmente atemporal. El cual, si damos crédito a las actuales orgías de definiciones, sería hoy en día el «autor del ayer» de entre todos los grandes autores alemanes; ¿el del ayer que se compromete con el anteyer y la antigüedad? Así pues, prepárense para un tema esquivo; un tema cuya esquividad, sin embargo, y así quiero demostrar, resulta del todo indispensable para una apropiada comprensión de Schiller y que lleva directamente al centro de sus escritos.

Porque no se trata de un tema erudito y específico, al estilo de: Schiller se ha ocupado de lo antiguo, de lo que está pasado de moda. Más bien se trata de la modernidad de Schiller, de energías intelectuales de actualidad que nutren toda su obra, una modernidad y actualidad que a modo de retrospectiva y dándole la espalda a lo nuevo las hace avanzar por igual. Se trata de todo el Schiller, de los contextos argumentativos, de la lógica de sus interrelaciones y no de la descontextualización que lleva a la cita aislada, simple y aparentemente actual.

¡El «Clásico» como clasicista! ¡La vuelta atrás de Schiller hacia los otros, los antiguos como clásicos! Quiero mostrar con esto que no se trata de un conservador descargo de contemporaneidad, ni de seguir un pensamiento convencional y epígono hacia una abstinencia de reflexión. El clasicismo del siglo XVIII, no sólo el de Schiller, sería totalmente subestimado con un juicio tan trivial. Aun así, en la investigación continúa siendo *communis opinio* –al

igual que en el manual de Schiller, donde de modo tendencioso puede leerse en el artículo de Werner Frick—<sup>1</sup> que Schiller tiene que sacudirse la todopoderosa convención de adorar la antigüedad, para llegar, de este modo, a encontrarse a sí mismo. De manera contraria, quiero indicar que para Schiller la apropiación de la antigüedad es una permanente necesidad de pensamiento que estructura todos sus escritos, una bisagra que sostiene los argumentos —indispensable para la formación estética, semiótica, mediática y antropológica de conceptos y para la autodeterminación de Schiller.

Y aun así, esto no resulta ser tan evidente. Las propias valoraciones de Schiller son conocidas. Cuando su amigo Reinhart le invita a Roma, Schiller responde que no entiende qué haría él allí, en un lugar sagrado de arte clásico, ya que él es «un bárbaro en todo lo que a bellas artes se refiere».<sup>2</sup> Schiller ni es una persona visual, como Goethe, Moritz y otros, para los que el viaje italiano era un deber necesario, ni es un conocedor, un arqueólogo e historiador del arte, como Winckelmann y sus sucesores hasta Hirt, Fernow y Heinrich Meyer. Y, sin embargo, son las bellas artes las que representan el centro de sus reflexiones, más aún que la poética y la poesía de los clásicos de Aristóteles, Sófocles, Eurípides, hasta Virgilio, que le era mucho más familiar.

A continuación reflejaré esta tesis a través de los escritos estéticos de los años 90, desde las *Cartas Kallias* hasta las cartas sobre la educación estética del ser humano y el discurso sobre la literatura ingenua y sentimental. Con ello quiero tematizar —de forma breve— la relación argumentativa con el papel del arte griego, prestando atención no sólo al contenido, sino también al estilo de escritura que Schiller mismo calificó y defendió como la bella.

Para ello procederé en ocho pasos, y comienzo con una mirada marginal, echando un vistazo a un escrito anterior a los tratados estéticos de los años 90. Recapitulo, modifico y, sobre todo, completo así comentarios de publicaciones tempranas.<sup>3</sup>

1. Werner Frick: «Schiller und die Antike», en H. Koopmann (ed.): *Schiller-Handbuch*, Stuttgart, Kröner, 1998, pp. 91-116.

2. «ein Barbar in allem was bildende Kunst betrifft» (NA XXXII: 22). Friedrich Schiller: *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Weimar, Böhlau, 1943 y ss., sigla NA.

3. Cf. los artículos «Würdige Anmut. Schillers ästhetische Verlegenheiten und philosophische Emphasen im Kontext bildender Kunst», en Helmut Pfothauer: *Um 1800. Konfigurationen der Literatur, Kunstliteratur und Ästhetik*, Tübingen, Niemeyer, 1991; Helmut Pfothauer y Peter Sprengel (eds.): *Klassik und Klassizismus*, Frankfurt/Main, Deutscher Klassiker-Verlag, 1995a.

## 2. YESO VERSUS MÁRMOL: EL ESCRITO SOBRE LA SALA DE LA ANTIGÜEDAD DE MANNHEIM

Schiller, como ya hemos mencionado, nunca estuvo en Italia. No lo estuvo, digamos de modo programático, porque no le importan tanto la autopsia y el aura del original, como el conocimiento del arte clásico como objeto de reflexión. Y para ello, al tratarse de arte clásico, no fue necesario el mármol, sino que sirvió igualmente, al menos con mayor comodidad e incluso mejor, la colección de yesos. Schiller visitó dos de estas colecciones de yeso de obras de la antigüedad, típicas para el momento: en 1785 la que creó Verschaffelt en Mannheim para el príncipe Karl Theodor, y más tarde, en 1801, la de Dresden. Schiller realiza estas visitas con la *Historia del arte de la antigüedad* de Winckelmann, su otra fuente para el conocimiento del arte griego, bajo el brazo. Schiller escribe sobre su visita a la sala de réplicas de Mannheim una carta ficticia de un amigo, un danés viajero, que habría regresado de un viaje a Italia no emprendido por Schiller.

El amigo habla del sur feliz, aunque lo hace —y esto a menudo es obviado— de un modo quebrado y por ello desde el principio característico de Schiller: la riqueza y la magnificencia de la cultura serían, así dice, el revés de la miseria, del hambre, de las maldiciones de millares, así como del mundo voraz de los gusanos, de la descomposición. Lo bello se percibe como un sueño ante la lámina de lo Abominable y la Muerte. Lo bello es una proyección que Schiller llamará más tarde sentimental: una utopía moderna y específica nacida de las deficiencias del presente como contraposición necesaria. Que esta veneración clasicista del arte antiguo sea, desde un diagnóstico contemporáneo, tremendamente tensa, es válido ya *mutatis mutandis* para Winckelmann o Karl Philipp Moritz. En Schiller se agudiza y dramatiza de un modo propio. El neoclasicismo de finales del siglo XVIII es el escenario sobre el que se pondrán en escena las irritaciones estéticas de la época para un avanzado autoconvencimiento. Lo Antiguo hace brotar lo Moderno, la orientación normativa hacia los griegos, el romanticismo. Esto no lo quiere asumir el cliché, repetido aún hoy en día en los manuales de Schiller, del sabor clasicista convencional de la época, al que Schiller también se vio sometido al principio.<sup>4</sup>

El danés viajero se referirá entonces él mismo a la réplica de Mannheim. En el centro está, como en Winckelmann,<sup>5</sup> la *Trias Laokoon*, presunto torso de

4. Por ejemplo, cf. Frick, 1998: 95.

5. Cf. las descripciones de estatuas en las diversas ediciones, así como el comentario en la serie *Bibliothek der Kunstliteratur*. Cf. Helmut Pfotenhauer (ed.): *Frühklassizismus*, Frankfurt/Main, Deutscher Klassiker-Verlag, 1995b.

Heracles y *Apolo Belvedere*, o sea el clímax de Hombre, Eros y Dios que junto con el sufrimiento, el esfuerzo y venciendo al afecto llega a través del arte en una apoteosis de endiosada figura humana a la calma. Otras figuras, como el *Hércules farnesio* o el grupo de las moribundas *Niobidas*, completan este canon del clasicismo de entonces.

Especialmente interesante es el final del texto. Éste resalta, ante la contemplación del torso, de nuevo la utópica, futurista y hasta hoy no resuelta realización estética de la figura humana. Contempla la obra de arte como un sueño de hermanamiento entre virtud y belleza; un sueño, un «vislumbrar» Grecia como una promesa antropológica. Lo clásico, que aquí contemplamos como clasicista, no es una cosa dada, incuestionablemente válida de modo atemporal, sino algo encargado, que combina una imagen ideal del pasado con las exigencias de las deficiencias del presente.

### 3. LO BELLO: ¿ADORNO ORNAMENTAL O COMPLEMENTO ANTROPOLÓGICO?

Los escritos de Kant llamarán la atención de Schiller como muy tarde en 1789. Lee los artículos que el alumno de Kant, Reinhold, publica en el *Teutschem Merkur* de Wieland<sup>6</sup> y registra las indicaciones correspondientes del amigo Gottfried Körner.<sup>7</sup> A partir de 1971 puede observarse un estudio más exhaustivo de Kant. Schiller se ocupa ante todo de la *Crítica del juicio*, aparecida en 1790, y más específicamente del apartado sobre el juicio estético. No se puede pretender exponer aquí con todo detalle el debate con los escritos kantianos, que representa el punto de partida y referencia intelectual de los escritos estéticos de Schiller de los años 90. En este contexto acentuemos más bien el papel del clasicismo y de las bellas artes, tan a menudo descuidado en la investigación, y llegaremos al centro de la discusión mantenida por Schiller. Concentrémonos en principio en las llamadas cartas de *Kallias* (*Kallias o sobre la belleza. Cartas a Gottfried Körner*) y las conferencias estéticas paralelas del semestre de invierno de 1792-1793.<sup>8</sup>

6. «De las cartas sobre la filosofía kantiana», «Intento de una nueva teoría de la capacidad de imaginación humana» («Briefe über die kantische Philosophie», «Versuch einer neuen Theorie des menschlichen Vorstellungsvermögens»), cf. Peter Alt: *Schiller. Leben-Werk-Zeit*, 2 vols. (especialmente II: 133 y ss.), Múnich, Beck, 2000.

7. Cf., entre otros, la carta del 24 de junio de 1789.

8. Fragmentos de las ponencias estéticas de Schiller en el semestre de invierno de 1792-1793 (cf. NA XXI: 66-69).

Kant se ocupa de la validez general de un juicio de gusto que constata algo como bello. Esto se debería a una satisfacción desinteresada que resaltaría lo particular y diverso a la vez que lo general, debido a un esfuerzo individual sintetizante de una interacción armoniosa de imaginación y razón. Kant no está de acuerdo en que la causa de esto se encuentre en los elementos del juicio estético. Su propósito decididamente no consiste en tratar el arte como uno de los elementos más distinguidos, si bien al hablar de los motivos artísticos que causan la satisfacción, así §16, se trate de bellas configuraciones que libremente entre sí no despiertan noción de sujeto o propósito externo alguno.<sup>9</sup> Kant llama a estas bellezas «pulchritudo vaga» y las ilustra con los poco evocantes «dibujos a la griega».<sup>10</sup> Se trata de adornos en estilo arcaizante como las hojas en los ribetes del papel pintado. También Kant argumentó, aunque de forma marginal, en modo clasicista. Para ello recurre al entonces a menudo discutido problema, por ejemplo por Moritz y Goethe, del neoclasicismo: si simples representaciones lúdicas sin representar nada sustancial, que tanto amaban los clásicos —piénsese en Pompeyo y Herculano— pueden ser consideradas como ejemplares.<sup>11</sup>

Exactamente en este punto de la *Crítica del juicio* comienza la crítica de Schiller sobre Kant en las cartas de *Kallias*. A Schiller le parece extraño que un arabesco y aquello que se le parezca sea considerado como belleza más pura que la belleza suprema del ser humano.<sup>12</sup> Y a continuación intenta demostrar que precisamente en el ser humano y en la representación artística tiene la belleza su motivo objetivo. Porque en ellos se encuentra la libertad, la finalidad en sí misma de manera análoga al ámbito moral, aunque en su aspecto sensual de lo particular e individual, perteneciente según Kant a un simple empirismo razonablemente inalcanzable. En las conferencias estéticas, Schiller desarrolla esto con más detalle. La figura humana en sí misma ya sería bella, debido a que la fuerza orgánica se eleva por encima de la «materia animal» (*thierische Masse*). Las leyes de la gravedad que suelen determinar las visiones de forma heterogénea serían anuladas por la autonomía de la interacción orgánica.<sup>13</sup> Y de modo análogo, la autonomía sensual sería reflejo de bella finalidad absoluta. El apolo de Belvedere, que en su contento y grandiosidad parece flotar por encima de toda gravedad

9. Cf. sobre todo § 34: No se precisa un principio objetivo del gusto.

10. «Zeichnungen à la greque». Weischedel, Wilhelm (ed.): *Immanuel Kant. Werkausgabe*, XII vols., Frankfurt/Main, Suhrkamp, 2000. Aquí X: 310.

11. Cf. mi descripción de estos debates aquí en relación con los «Vorbegriffe einer Theorie der Ornamente» de Moritzen (Pfothenhauer 1995a: 758 y ss.).

12. Friedrich Schiller: *Sämtliche Werke*, Múnich, Hanser, 1958-1960, 5 vols. Aquí V: 395.

13. Cf. NA XXI: 82.

terrenal, es para Schiller, que aquí vuelve a ser el clasicista por la evidencia argumentativa, el mejor ejemplo al respecto. Aquí se observa cómo los ideales antropológicos y estéticos se aúnan de modo argumentativo en clave de recurso clasicista de la escultura clásica para derribar la antípoda filosófica del pedestal.

#### 4. LA ESCULTURA. EL LUGAR LÓGICO DEL CLASICISMO SCHILLERIANO

Schiller todavía llegará más lejos. Lo bello en el arte, así escribe en las cartas *Kallias*, es siempre representativo;<sup>14</sup> siempre se expresa algo a través de un material, que como medio siempre es algo diferente a lo representado. El mármol no sería humano ni divino. Por ello el material debería de algún modo desaparecer en su forma, habría que hacerlo olvidar para que la obra de arte esté enteramente por sí sola. Precisamente el mármol, ese material tan elevadamente transparente, permitiría esto de un modo ideal. De manera diferente a los yesos de antes de 1785, Schiller desarrollará prácticamente una filosofía del mármol al final y culmen de las cartas *Kallias*, que según las interpretaciones convencionales nada tienen que ver con el clasicismo. Las bellas artes son la clave en la estructura argumentaria de una estética schilleriana como filosofía del arte, y más concretamente la escultura, la figura humana idealizada y representada en mármol. El material que utiliza el escritor, la lengua, las palabras, así concluye Schiller con una interesante a la vez que actual reflexión semiótica, tendría más la tendencia a lo general, se elevaría por encima de lo individual. El lenguaje poético sería por lo tanto menos sensual que el arte y la escultura especialmente. Continuando con la reflexión de Schiller, éste necesita la referencia a un medio estético alejado de sí mismo, es decir, de una forma plástica, para poder describir sus posibilidades estéticas. Las reflexiones semióticas sobre las imágenes como lo diferente a la lengua, como encontramos, por ejemplo, cien años después en Hofmannsthal, no parecen estar ya muy lejanas.

#### 5. EL ARGUMENTO INTERRUMPIDO Y LAS IMÁGENES

Schiller tenía previsto proseguir con las cartas al amigo Gottfried Körner tituladas *Kallias*. De modo que este clímax estético-antropológico con su pun-

14. Cf. Schiller, 1958-1960, v: 428 y ss.

to culminante clasicista no le pareció del todo acabado ya que, en momento decisivo,<sup>15</sup> apuesta por el poder de las imágenes en lugar de la univocidad de los conceptos.<sup>16</sup> Con ello queda conceptualmente sin resolver si la libertad en la representación del cuerpo humano se da realmente por naturaleza o si, por el contrario, aparece tan sólo con la propia superación moral y la voluntad de transposición de lo sensorial a lo suprasensible. El propio autor era consciente de esta huella de incertidumbre, que también justifica el modo argumentativo schilleriano de lo inacabado, defectuoso e inconcluso. Así lo trae a colación como característica propia en una carta a Goethe del 31 de agosto de 1794 donde habla de su «forma híbrida, entre el concepto y la contemplación».<sup>17</sup> En un artículo aparecido en las *Horen*, que lleva por título «Acerca de los límites necesarios en el uso de bellas formas» («Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen»), Schiller también defiende lo mismo. Schiller se defiende con ello de un ataque de Fichte por su supuesto desaseado estilo filosófico.<sup>18</sup> Ahí recalca que ante la aridez del intelecto, la imaginación tendría que aportar la imagen y la contemplación individualizada. Así se podría también agrupar en géneros lo que según el contenido es completamente diferente; se permitirían saltos donde la razón sólo conoce constancia. Esto siempre con la condición de que no se perdiesen la rigurosidad y necesidad de la coherencia. Entonces, el lenguaje filosófico se vería también capacitado para conceptos más elevados de lo que puede ofrecer y posibilitar la clara univocidad. Schiller llama a este estilo de escritura la bella. Está ese, para él, peculiar cambio entre lo sensorial y lo suprasensible, ese deslizarse de la argumentación inconclusa, ese empleo de imágenes en las articulaciones del proceso racional. Y Schiller, que conoce sus limitaciones, defiende de manera ofensiva este estilo de escritura frente a exigencias de corrección discursiva.

De este modo también cambia la primera conquista del autoconvencimiento estético de Schiller de aquellos años acerca de la concepción de lo Bello. En su deambular se acerca a la majestuosidad. En *Sobre lo patético*, uno de los tres escritos de Schiller que se ocupan de esto (*De lo sublime*, *Sobre lo patético*, *Sobre lo sublime*), se mantiene expresamente que «en las estatuas antiguas» se

15. El motivo externo para el abandono fue una enfermedad; ahora bien, cabe presuponer también motivos internos.

16. Cf. también el tratado de Sabine Schneider: *Die schwierige Sprache des Schönen. Moritz' und Schillers Semiotik der Sinnlichkeit*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1998, aquí especialmente pp. 107-110.

17. «Zwitterart, zwischen dem Begriff und der Anschauung» (NA XXVII: 32).

18. Cf. Schiller 1958-1960, v: 1158.

encuentran representados estos fundamentos estéticos, pero que resulta difícil expresar con palabras y conceptualizar la impresión que provoca la contemplación viva y sensorial.<sup>19</sup> El grupo del *Laokoon* y *sus hijos* sería sin duda, así prosigue Schiller, un ejemplo de lo que puede aportar la escultura antigua en este ámbito de superación de lo bello a lo patético y lo sublime.

## 6. LO SUBLIME O LA TRÁGICA PUJA DE LO BELLO

«Sin lo sublime la belleza haría olvidar nuestra dignidad», dice así en el escrito no aparecido hasta 1801 *Sobre lo sublime*.<sup>20</sup> Porque nosotros y el arte representado estaríamos condenados a lo meramente dado y sensorial. De ahí es válido lo que se dice en *Sobre lo patético* de 1793: «El fin último del arte es la exposición de lo suprasensible» (Schiller, 1990: 65).<sup>21</sup> Nuestra naturaleza sensorial no sólo tiene que refinarse, sino que hay que superarla; tenemos que dejarla atrás para ser completamente humanos. «Ningún hombre tiene que “tener que”» (Schiller, 1990: 218), así se dice en *Sobre lo sublime* siguiendo el ejemplo de Nathan de Lessing.<sup>22</sup> «El resto de las cosas “tienen que”; el hombre es el ser que quiere». No obstante,

Todo, así dice el refrán, tiene remedio menos la muerte. Para esta única excepción, si lo es realmente en el sentido más riguroso, suprimiría todo el concepto de hombre. Éste no puede ser jamás el ser que quiere si se da *un* solo caso en el que absolutamente «tenga que» lo que no quiere. Esto, lo único horrible, *con respecto a lo cual «tiene que» y no quiere*, le acompañará como un fantasma... (Schiller, 1985: 219).<sup>23</sup>

19. Cf. Schiller, 1958-1960, v: 521.

20. Johann Christoph Friedrich Schiller: «Sobre lo sublime», en Juan Manuel Navarro Cordón (ed.): *Johann Christoph Friedrich Schiller. Escritos sobre estética*, Madrid, Tecnos, 1990, p. 236. «Ohne das Erhabene würde uns die Schönheit unsrer Würde vergessen machen» (Schiller, 1958-1960, v: 807).

21. «Der letzte Zweck der Kunst ist die Darstellung des Übersinnlichen» (Schiller, 1958-1960, v: 512).

22. «Alle andere Dinge müssen; der Mensch ist das Wesen, welches will» (Schiller, 1958-1960, v: 792).

23. «Gegen alles, sagt das Sprichwort, gibt es Mittel, nur nicht gegen den Tod. Aber diese einzige Ausnahme, wenn sie das wirklich im strengsten Sinne ist, würde den ganzen Begriff des Menschen aufheben. Nimmermehr kann er das Wesen sein, welches will, wenn es auch nur *einen* Fall gibt, wo er schlechterdings muß, was er nicht will. Dieses einzige Schreckliche, *was er nur muß und nicht will*, wird wie ein Gespenst ihn begleiten...» (Schiller, 1958-1960, v: 793).

Ahora bien, la cultura, y más concretamente el arte, es quien libera al ser humano del dilema: «La cultura debe poner en libertad al hombre y ayudarlo a llevar a cumplimiento todo su concepto. Debe, pues, capacitarle para afirmar su voluntad, pues el hombre es el ser que quiere» (Schiller, 1985: 219).<sup>24</sup> Esto lo muestra en gran medida la escultura de Laokoon, representando cómo se sobrepone al dolor en la lucha con la muerte. Pero se observa como Schiller, ahora que se sale del mundo de los sentidos y se ocupa más del ámbito de lo contemplativo, argumenta más que de costumbre en clave antagonista. En definitiva, no se trataría de la superación del ideal de figura humana en su forma plástica, sino que, debido al evidente antagonismo de lo sensorial y lo extrasensorial, sería más bien una destrucción de lo sensorial con la consiguiente manifestación de una firme voluntad. Por eso dice la ya citada frase: «El fin último del arte es la exposición de lo suprasensible». Y continúa: «y se cumple especialmente en el arte trágico que hace sensible en el estado del afecto la independencia moral respecto de las leyes naturales» (Schiller, 1990: 65).<sup>25</sup>

Schiller cambia en sus opciones estéticas y está de nuevo, como puede observarse, del lado de la creación literaria no sensorial como la mayor de las posibilidades artísticas. Él sigue en ello una evolución del concepto de lo sublime en el siglo XVIII, huir de lo Bello exaltado a sublime –así aún Winckelmann, tal como se dice en *Sobre la gracia y la dignidad*,<sup>26</sup> estaría condenado a esta convención conceptual del siglo XVII, cuando diferencia gracia y dignidad sólo de un modo gradual–. Más bien lo sublime sería esencialmente diferente a todo lo sensorial; él antepondría su sufrimiento y se constituiría al mismo tiempo en el triunfo de la supremacía moral y suprasensible interiorizada del ser humano sobre todo lo terrenal. Enlazando con la psicología del sentimiento híbrido desde Burke y con la determinación kantiana de lo sublime-dinámico, de la autoafirmación de la razón en la amenaza física,<sup>27</sup> Schiller puede atenuar las prestaciones dicotomizantes de la escultura. A pesar de toda orientación clasicista de la escultura

24. «Die Kultur soll den Menschen in Freiheit setzen und ihm dazu behilflich sein, seinen ganzen Begriff zu erfüllen. Sie soll ihn also fähig machen, seinen Willen zu behaupten, denn der Mensch ist das Wesen, welches will» (Schiller, 1958-1960, v: 793).

25. «Der letzte Zweck der Kunst ist die Darstellung des Übersinnlichen und die tragische Kunst insbesondere bewerkstelligt dieses dadurch, daß sie uns die moralische Independenz von Naturgesetzen im Zustand des Affekts versinnlicht» (Schiller, 1958-1960, v: 512).

26. Cf. Schiller, 1958-1960, v: 583 y ss.

27. Cf. resumiendo el artículo sobre lo sublime en el diccionario histórico de la filosofía de R. Homann. R. Homann: *Wörterbuch der Philosophie*, 2 vols., Darmstadt, Wissenschaftliche Buchhandlung, 1772, aquí II: 624 y ss.

clásica, se hace notar aquí la conciencia del autor moderno que sobrepasa de forma reflexiva la bella apariencia de la naturaleza sensorial.

Pero Schiller tampoco se detiene ahí. «Sin lo bello habría un perpetuo conflicto entre nuestra determinación natural y nuestra determinación racional» (Schiller, 1990: 235),<sup>28</sup> se dice en *Sobre lo sublime*. Lo suprasensorial, hacia donde tendería lo Bello por su limitación sensorial, necesita de nuevo lo sensorial porque si no resultaría muy aterrenal. Se observa: las opciones estéticas de Schiller y sus conceptos están continuamente cambiando y le son insuficientes.

Una conexión entre belleza y lo sublime sería la máxima potencia de lo estéticamente imaginable. Los conceptos sólo se vislumbran mediante una trascendencia mutua por encima de sí mismos. De ahí que precise de nuevo del arte escultórico para poder representar de forma sugestiva con ejemplos aquello que el pensamiento no puede del todo alcanzar. Estamos en el ensayo que más enérgicamente tematiza esta conexión.

## 7. DE LA GRACIA Y LA DIGNIDAD

La gracia, así prosigue Schiller en este tratado, es unir el azar con la belleza humana. Para demostrarlo Schiller propone la alegoría de un mito griego, según el cual Juno, antes de poder cautivar a Venus, deberá conseguir su encantador cinto. Así que junto a la belleza natural debe aparecer una intencionalidad subjetiva, que Schiller entiende como sentimiento moral. Así resultaría una belleza ciudadana de dos mundos: nacida en la naturaleza y llegando hasta el mundo racional gozando de los derechos civiles. A la belleza de la figura se le añade el espíritu, la libertad de hacer intencionadamente algo, la levedad lúdica que permite convertir la figura en persona.

En este espacio intermedio de naturaleza y razón, Schiller interpola conceptos acerca del origen de lo Bello evitando cuidadosamente establecer definiciones inequívocas. ¿Puede ser bello el gesto o las facciones de un durmiente aunque no dejen entrever ya la voluntariedad del movimiento? Schiller busca híbridos argumentales para redefinir la conceptualmente esmerada dicotomía de naturaleza y razón, de lo sensorial y suprasensible, acorde a la licencia del bello estilo. Él remueve mitos, hace incursiones en la filosofía prekantiana –como cuando aclama el alma bella, que realiza lo ético por impulso natural interno, como en la filosofía

28. «Ohne das Schöne würde zwischen unsrer Naturbestimmung und unsrer Vernunftbestimmung ein immerwährender Streit sein» (Schiller, 1958-1960, v: 807).

*moral-grace* inglesa, según Shaftesbury—. Decisivo en ello no es lo definitivo, ni la fijación del concepto, sino la decidida continuidad y siempre nueva búsqueda de plausibilidad de la argumentación. Decisivo es lo inconcluso, lo vacilante y la tendencia a una intencionada vaguedad en el procedimiento. Schiller expone cómo desenvolverse en el desamparo, en lugar de aferrarse a las circunstancias. Reconocemos aquí un estilo argumentativo, que resiste y traslada intencionadamente lo inconcluso, y que según opinión generalizada queda reservada a la modernidad desde el romanticismo temprano hasta la filosofía diferencial de la posmodernidad. Aquí, en este inquieto pensar ensayístico, que en ocasiones juega con transgresiones, podemos descubrir una actualidad de Schiller, que incluso supera una adscripción a la modernidad como toma de conciencia de una novedosa época desde el siglo XVIII. La energía intelectual es atemporal y moderna en cualquier momento.

Y así, porque al contrario de una nítida separación conceptual lo uno exige a lo otro, en Schiller la belleza también destacará precisamente allí donde quiera imponerse la mera naturaleza. La belleza se convierte en antagonista contra esa naturaleza. De esta naturaleza, que salva la libertad de espíritu por medio de la elevación sobre lo sensorial, surge la dignidad. La belleza se ha convertido por su afecto patético en su contrario. Sin embargo, esto, según Schiller, no encajará con el ideal de la humanidad perfecta, cuando lo sensual y lo moral se opongan demasiado; de modo que la dignidad buscará por su parte recuperar la gracia. ¿Cómo deberíamos imaginarnos tal conjunción de la divergencia? Escuchemos al propio Schiller:

Si la gracia y la dignidad (...) se encuentran reunidas en una misma persona, es perfecta en ella la expresión de la humanidad, y aparece entonces justificada en el mundo nouménico y absuelta en el fenoménico. Ambas legislaciones entran aquí en contacto tan íntimo, que sus fronteras se confunden. Con brillo atenuado asoma la libertad racional en la sonrisa de los labios, en la suave animación de la mirada y en la frente apacible, y con sublime despedida se oculta la necesidad natural en la noble majestad del rostro. De acuerdo con ese ideal de belleza humana crearon su arte los antiguos, y se le reconoce en la forma divina de una Níobe, en el Apolo, del Belvedere, en el genio alado del palacio Borghese y en musa del Barberini.<sup>29</sup>

29. Friedrich Schiller: *Sobre la gracia y la dignidad. Sobre poesía ingenua y poesía sentimental y una polémica Kant, Schiller, Goethe, Hegel*, Barcelona, Antrazyt, 1985, pp. 58-59. «Sind Anmut und Würde (...) in derselben Person vereinigt, so ist der Ausdruck der Menschheit in ihr vollendet, und sie steht da, gerechtfertigt in der Geisterwelt und freigesprochen in der Erscheinung.

Aquí Schiller sí que vuelve a citar a Winckelmann, concretamente de la segunda edición de la *Historia del arte clásico* (*Geschichte der Kunst des Alterthums*) de 1776, un pasaje en el que Winckelmann habla de la «sublime gracia».<sup>30</sup> Este pasaje ya lo hemos citado una vez: en relación con la crítica a la deficiente distinción que hace Winckelmann de la belleza graciosa y la dignidad. Pero esta crítica a favor de una diferenciación conceptual es sólo una parte; la otra es la afirmación de Winckelmann, porque con la evocación de las imágenes hace concebir una anulación de las diferencias, que para Schiller es igual de importante en la argumentación. Debido a la poca nitidez de las diferenciaciones es necesaria la argumentación de la evidencia clasicista.

Por cierto, Schiller, exceptuando el *Apolo Belvedere*, nunca tuvo ante sí las obras mencionadas, tampoco como réplicas.<sup>31</sup> Su llamamiento a la contemplación de los límites de los conceptos es pura erudición. La epifanía de las obras de arte es necesidad argumentativa, no reminiscencia de la contemplación.

## 8. COMPARECENCIA HISTÓRICO-FILOSÓFICA DE LAS INCONSISTENCIAS ESTÉTICAS

En la sexta carta de la educación estética del hombre, Schiller desarrolla de forma histórico-filosófica la diferencia fundamental entre antigüedad y contemporaneidad. Ésta parece restarle las opciones de ejemplaridad y de compromiso estético inherentes al arte antiguo. Se podría decir que el clasicismo de Schiller ha llegado así a su fin.

La evolución de la cultura produciría una experiencia ampliada que sobrepasa la individual y un pensamiento más concreto que se abstrae de la aparición

---

Beide Gesetzgebungen berühren einander hier so nahe, daß die Grenzen zusammenfließen. Mit gemildertem Glanze steigt in dem Lächeln des Mundes, in dem sanftbelebten Blick, in der heitern Stirne die *Vernunftfreiheit* auf, und mit erhabenem Abschied geht die *Naturnotwendigkeit* in der edeln Majestät des Angesichts unter. Nach diesem Ideal menschlicher Schönheit sind die Antiken gebildet, und man erkennt es in der göttlichen Gestalt einer Niobe, im belvederischen Apoll, in dem borghesischen geflügelten Genius und in der Muse des Barberinischen Palastes» (Schiller, 1958-1960, v: 481).

30. Cf. la edición crítico-histórica con la sinopsis de la primera edición de Dresden de 1764, y la segunda, la edición de Viena de 1776. Cf. A. H. Borbein, T. W. Gaethgens, J. Irmscher y M. Kunze (eds.): *Johann Joachim Winckelmann. Schriften und Nachlaß*, Mainz, von Zabern, 2002, pp. 453 y ss.

31. Cf. mi estudio «Anthropologische Ästhetik und Kritik der ästhetischen Urteilskraft oder Herder, Schiller, die antike Plastik und Seitenblicke auf Kant» (Pfothenauer, 1991: 217).