



## El giro trágico: de *Don Carlos* a *Wallenstein*

Miguel Salmerón Infante<sup>1</sup>

Recibido: 17-03-2021 / Aceptado: 28-06-2021

**Resumen.** La etapa comprendida entre la finalización de la escritura de *Don Carlos* (1787) y la de la Trilogía *Wallenstein* (1799) fue la más importante de la evolución intelectual y creativa de Friedrich Schiller. En ella el escritor detuvo su producción de dramas, leyó las tres críticas de Kant e inició una sólida y fructífera amistad con Goethe. Fue muy evidente entonces el impacto de la Revolución Francesa en el autor. Esta conmoción lo llevó a rechazar soluciones políticas de supresión del despotismo y le hizo crear su concepto de educación estética. Sin embargo, este artículo, aparte de ello, pone el foco en otros dos aspectos, que son principio y final de un itinerario, a saber, la conmoción que le produce a Schiller su creación de la figura del Marqués de Posa y el profundo cambio de las nociones de trágico y tragedia, que, gestándose en sus escritos teóricos, se manifiesta original e inquietantemente en *Wallenstein*.

**Palabras clave:** política; educación estética; destino; *Don Carlos*; *Wallenstein*; tragedia.

### [en] The tragic Turn: from *Don Carlos* to *Wallenstein*

**Abstract.** The stage between completing *Don Carlos* (1787) and *Wallenstein* (1799) was the most important one in Friedrich Schiller's intellectual and creative evolution. This writer stopped writing drama at that moment, as well as read Kant's three *Critiques* and began a strong and fruitful friendship with Goethe. The French Revolution exerted a remarkable influence upon Schiller. This shock led him to reject political solutions to suppress despotism and made him to create his concept of aesthetic education. However, this article, apart from the above mentioned reasons, focuses attention on two other aspects, which appear at the beginning and end of an itinerary, namely: the shock caused by Schiller's creation of Marquis de Posa as a character, and the deep change in his notions of the tragic and tragedy as a writer, which, as being developed in his theoretical works, appear in an original and disturbing way in *Wallenstein*.

**Keywords:** Politics; aesthetic education; fate; tragedy; *Don Carlos*; *Wallenstein*.

**Sumario:** 1. Introducción. El sublime placer de lo trágico; 2. Posa: ¿manipular por un ideal?; 3. La «hybris» del tiempo ignorado en *Wallenstein*; 4. Recapitulación; 5. Referencias bibliográficas.

**Cómo citar:** Salmerón Infante, M. (2021) "El giro trágico: de *Don Carlos* a *Wallenstein*", en *Escritura e Imagen* 17, 103-116.

<sup>1</sup> Universidad Autónoma de Madrid  
miguel.salmeron@uam.es

## 1. Introducción. El sublime placer de lo trágico

Se ha escrito mucho sobre el influjo mutuo entre Schiller y Goethe. Remitiéndonos a las impresiones de cada uno de ellos, cabe reducirlo a un denominador común y a una fórmula: “volver a ser poeta”. Goethe entiende ese influjo como una meta alcanzada: “Usted (...) me ha dado una segunda juventud y me ha convertido de vuelta en poeta, lo que casi había dejado de ser”<sup>2</sup>. Schiller lo manifiesta como una reorientación de su pensamiento y su escritura.

Muchas cosas sobre las que no lograba formarme una opinión propia han sido iluminadas inesperadamente por la contemplación de su espíritu... Me faltaba el objeto, el cuerpo, para varias ideas especulativas y Usted me ha encaminado... Espíritus como el suyo, por lo tanto, rara vez se enteran de hasta dónde han llegado y cuán poca falta le hace tomar préstamos de la filosofía, ya que ella no puede más que aprender de Usted. La filosofía solamente sabe desmembrar lo que se le brinda, pero el brindarlo en sí no le corresponde al analítico, sino al genio, que conecta según leyes objetivas<sup>3</sup>.

Estas son palabras recogidas en el auténtico monumento que Goethe le erigió a Schiller: la edición de su *Epistolario* en común. En la dedicatoria inicial al Rey Luis I de Baviera, Goethe destaca un rasgo de su amigo: la dignidad. Para él, Schiller fue digno frente a todo lo vulgar y mediocre<sup>4</sup>.

Esa dignidad está ligada al rasgo que, según el Schiller de los escritos filosóficos, debe tener la tragedia: la sublimidad. ¿Por qué nos agradan las tragedias a pesar de sus infelices desenlaces? Porque el placer trágico es sublime<sup>5</sup>. La noción de lo sublime llega, vía Kant, a Schiller. A este le interesa la reflexión sobre lo sublime dinámico del maestro de Königsberg. Los temporales, las erupciones, los torbellinos, los vórtices y los saltos de agua minimizan y hacen ridícula nuestra resistencia física. Sin embargo, “la humanidad en nuestra persona permanece íntegra, aunque el ser humano tenga que sucumbir ante aquella fuerza”<sup>6</sup>. Si bien, como animales, los seres humanos estamos inermes ante el desatamiento de la naturaleza, queda un reducto inatacable: la libertad. Con todo, Kant no es seguido al pie de la letra. Para Schiller en las fuerzas naturales se halla “todo cuanto de una u otra manera es capaz de despertar la resistencia de nuestro principio moral”<sup>7</sup>. Según palabras del propio Schiller, en «Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen» (1792), en esas fuerzas se incluye “todo lo que no cae bajo la suprema legislación de la razón; esto es; sensaciones, impulsos, afectos y también la necesidad física y el destino”<sup>8</sup>.

Mas, ¿cuál es la cabal relación de los escritos filosófico-estéticos y la obra dramática de Schiller? ¿La teoría de la tragedia desarrollada en estos es aplicada a su producción literaria? Anticipemos la respuesta: sí y no. En buena medida los escritos

<sup>2</sup> Goethe, J.W./ Schiller, F., *La más indisoluble unión. Epistolario completo 1794-1805*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2014, p. 279.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>4</sup> Goethe, J.W./ Schiller, F., *La más indisoluble unión...* op. cit., p. 10.

<sup>5</sup> Hughes, S., «Schiller and the pleasure of tragedy», en *British Journal of Aesthetics* 55,4 (2015), p. 419.

<sup>6</sup> Kant, I., *Crítica del discernimiento*, Madrid, Alianza, 2012, p. 347.

<sup>7</sup> García García, J., *A la libertad por la belleza. La propuesta filosófica de Friedrich Schiller*, Madrid, UNED, 2000, p. 369.

<sup>8</sup> Schiller, F., *Sämtliche Werke*, Band 5, Munich, Hanser, 1962b, p. 364.

filosóficos se dedican a tematizar la orientación de los dramas trágicos escritos hasta ese momento. Sin embargo, no puede negarse que la hondura adquirida en la reflexión filosófica influye en la escritura de sus tragedias tardías. Eso sí, no tanto para aplicar lo que había desarrollado en sus teorías sobre el placer sublime, sino mayormente para distanciarse de esos supuestos iniciales. Extrapolando el famoso consejo de Wittgenstein, Schiller comprendió que debía comportarse con la filosofía como aquel que se ha servido de esta: “Er muß sozusagen die Leiter wegwerfen, nachdem er auf ihr hinaufgestiegen ist”<sup>9</sup>.

Pero, situémonos. Tras la escritura de *Don Carlos* (1787), Schiller se había dedicado a la historia y la filosofía. Su lectura de las tres críticas de Kant se materializa en un buen número de escritos sobre estética, y sus lecturas historiográficas generan principalmente su *Historia de la destrucción de los Países Bajos unidos por parte del gobierno español* (1788) y su *Historia de la Guerra de los treinta años* (1790). Sin embargo, el sentimiento de vacío derivado del influjo de la sequedad de los textos de filosofía e historia le hizo temer por su capacidad poética. Desde que se hizo estrecha su relación con Goethe, en 1794, este llevó a cabo un seguimiento muy atento, “mit Rat und Tat”<sup>10</sup> de la obra dramática de Schiller hasta la muerte de este en 1805. El primer producto de este apoyo fue *Wallenstein* (1799), culminado doce años después de *Don Carlos*. Por ello, vamos a centrarnos en el punto de partida y de llegada de este itinerario: *Don Carlos* y *Wallenstein*.

## 2. Posa: ¿manipular por un ideal?

Fue en *Don Carlos* donde su autor alcanzó su punto más intenso de preocupación por amoldarse a los patrones clasicistas<sup>11</sup> y a la simetría, situando el núcleo de su desencadenamiento en un punto concreto<sup>12</sup> de la trama<sup>13</sup>. El escritor puso al servicio de este efecto su sentido de la economía dramática: capaz de encontrar conflictos desencadenantes<sup>14</sup>. Este prurito clasicista se había despertado en él desde la publicación de *Los bandidos* (1781), drama que no tardó en considerar fallido. De hecho, en una reseña de su obra escrita por él mismo en *Wirtembergisches Repertorium der Literatur* un año después, expresa las deficiencias que ve en el personaje de Amalia de quien dice no saber lo que quiere, ni lo que quiere de ella el autor<sup>15</sup>. El afán por la unidad de la fábula no cejó en él. Así en «Über die tragische Kunst» (1790) señala que, si no hay acción completa, no hay tragedia, pues un hecho, por muy trágico que sea, no basta para constituirlo. E incluso, ya en la época de su alianza intelectual con Goethe, en «Über epische und dramatische Dichtung» (1797), menciona cómo el

<sup>9</sup> Wittgenstein, L., *Tractatus Logico-Philosophicus*, Londres, Kegan Paul, 1922, p. 162 [“De alguna manera ha de tirar la escalera, después de haber subido por ella” (Traducción del autor, T.A.)].

<sup>10</sup> Oellers, N., «Friedrich Schiller», en Witte, B. et alia (eds.), *Goethe Handbuch*, Tomo 4.2., Stuttgart/Weimar, Metzler, 2004, p. 946.

<sup>11</sup> Hofmann, M., *Schiller. Epoche-Werke.-Wirkung*, Munich, Beck, 2003, p. 63.

<sup>12</sup> La escena décima del acto III.

<sup>13</sup> Harrison, R.B., «Gott ist über mir: Ruler and Reformer in the twofold Symmetry of Schiller’s Don Carlos», *Modern Humanities Research Association* 3 (1981), p. 598.

<sup>14</sup> Alt, P.A., «Psyche-Seele- Anima», en Holzhausen, J. (ed.), *Machtspiele der Psychologie des politischen Dramas in Schillers Don Carlos*, Stuttgart/Leipzig, Teubner, 1998, p. 436.

<sup>15</sup> Schiller, F., *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Band XXII, Weimar, Hermann Bohlaus Nachfolger, 1991, p. 125.

artista dramático ha de buscar la unidad y él épico el desarrollo. Igualmente considera que la poesía dramática contiene motivos que avanzan en el tiempo, mientras que los de la épica retroceden<sup>16</sup>. Centrándose en esta insistencia schilleriana en la unidad dramática, Koopmann insiste en que *Don Carlos* es exclusivamente un drama familiar, y solo secundariamente uno político<sup>17</sup>. Entendemos que al sostener inflexiblemente que la unidad de esta obra schilleriana consiste en un drama familiar, Koopmann toma las afirmaciones de teoría de la literatura de Schiller como si fueran artículos de fe de un catecismo. Que en el drama en cuanto género haya un predominio de la unidad no significa que en él no se abra un margen para el desarrollo. En ese sentido entendemos que *Don Carlos* es un drama en el que la irresolución de conflictos familiares se entremezcla con un conflicto político dando lugar a un desenlace trágico. Como dice Janz, el gran éxito de Schiller consistió en unir las dos temáticas<sup>18</sup>. En este desarrollo, y no en un estatismo del motivo, es precisamente donde reside la unidad del drama. Un interesante modelo de lectura de la obra y de interpretación de este desplazamiento temático nos lo ofrece Hofmann: lo amoroso y la amistad son manipulados en pos de lo político por dos personajes: Felipe II y el Marqués de Posa<sup>19</sup>. Hay que recordar que, en la configuración de la trama, Schiller sigue la no históricamente contrastada hipótesis de un relato corto publicado en 1672, *Histoire de Dom Carlos, fils de Philipp II*. Su autor, César Vichard, Abbé de Saint-Réal, parecía ante todo muy interesado en conferirle un desenlace dramático a la peripecia de Carlos de Austria<sup>20</sup>. Según el texto del Abbé, entre Don Carlos e Isabel de Valois había una relación amorosa, previa a la boda de ella con Felipe II, padre de aquel. Hoy en día no está ni confirmada ni descartada esa relación erótica y sí que está documentada la animadversión que Carlos sentía por su padre<sup>21</sup>. Independientemente de las confirmaciones historiográficas, en su ficción Schiller muestra muy bien cómo Felipe II «le quita la novia» a su hijo, no por sentir amor, deseos o inclinación por ella, sino solo por un interés político. A saber, estabilizar las relaciones con Francia (lo que dio lugar al Tratado de Cateau-Cambrésis). Por su parte el Marqués de Posa quiere convertir a la amada y madrastra de Carlos en la figura materna de este. Así quiere que ella, sublimando una relación amorosa imposible, se avenga a abogar ante su marido a favor de la autodeterminación política de los Países Bajos y la libertad de pensamiento. Una libertad que incluía la religiosa, pero iba más allá de ella e incluía todo lo que atañía a la dignidad humana<sup>22</sup>. Posa “quiere propiciar el crecimiento político del príncipe para que pueda desarrollar un amor a la humanidad”<sup>23</sup>.

El punto de inflexión de la trama lo constituye la escena décima del acto tercero. Felipe II desconfía de los manejos del Duque de Alba, el Padre Domingo y la

<sup>16</sup> Schiller, F., *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Band XXI, Weimar, Hermann Bohlaus Nachfolger, 1987, p. 58.

<sup>17</sup> Koopmann, H., «Don Carlos», en Hinderer, W. (ed.), *Schillers Dramen. Neue Interpretationen*, Stuttgart, Reclam, 1979, p. 98.

<sup>18</sup> Janz, R.P., «Great Emotions- Great Criminals?: Schiller's Don Carlos», en Martinson, S.D. (ed.), *A Companion to the Works of Friedrich Schiller*, Rochester (New York), Camden House, 2005, p. 137.

<sup>19</sup> Hofmann, M., *Schiller. Epoche-Werke.-Wirkung*, op. cit., p. 66

<sup>20</sup> Rudelic-Fernández, D., «Saint Real's Don Carlos: Tragic End or narrative denouement?», *Romanische Forschungen*, 107, 1/2 (1997), p. 136.

<sup>21</sup> Moreno Espinosa, G., *Don Carlos, el príncipe de la leyenda negra*, Madrid, Marcial Pons, 2013, pp. 19-20.

<sup>22</sup> González García, E. J., «Der Marquis von Posa, Abgeordneter der ganzen Menschheit», en *Revista de Filología alemana* 9 (2001), p. 100.

<sup>23</sup> Napoli, S. J., «El proyecto formativo de las *Briefe über Don Carlos*», *Revista de Filología alemana* 25 (2017), p. 12.

Princesa de Éboli. No da crédito a sus interesados testimonios que atribuyen a Don Carlos una relación con Isabel de Valois. El Rey invoca a la providencia para que le ponga delante un hombre fiable. “Jetzt gib mir einen Menschen, gute Vorsicht”<sup>24</sup>. El monarca hojea la memoria de Estado y su atención es captada por la figura de alguien que ha llevado a cabo hechos meritorios, pero nunca le ha pedido a cambio favor alguno. El Marqués de Posa es convocado a audiencia por el Rey. Esa inesperada llamada le hace al Marqués abrigar esperanzas de arrojar una chispa de verdad en el alma del déspota. La interacción de uno y otro resulta muy excitante. Felipe busca la verdad personal, Posa la verdad política. El Rey quiere que Posa espíe a Carlos y confirme o deseche las sospechas de adulterio de Isabel. Posa, que no quiere cargo alguno como reconocimiento a sus méritos, expone la necesidad de emancipación de los Países Bajos. Pero, además de ello, subrepticamente quiere aprovechar su nueva condición de confidente real, para apremiar a Carlos a huir a las provincias neerlandesas y propiciar su libertad. El despotismo incapacita a Felipe para abrazar la humanidad y contamina de un precipitado impulso de pragmatismo político al Marqués. La confianza del Rey en el talante de Posa no lleva a aquel más allá de convertir a este en un soplón. Por su parte, Posa pretende aprovechar la coyuntura en la que lo ha situado el despotismo de la corte para poner el favor del Rey al servicio de sus objetivos e ideales políticos. Así el Marqués incurre en la siguiente descarnada contradicción.

La moral revolucionaria traiciona en lo particular lo que pretende conseguir para la totalidad, a saber: la libertad. Por una parte, exige que el hombre se convierta en su propio fin y por otra, lo convierte en medio de sus cálculos. Tras las máscaras de la lucha por la libertad se esconden la violencia, el secreto y el afán de dominio<sup>25</sup>.

La causa de la humanidad es asumida por Schiller en sus *Briefe über Don Carlos* (1788): “se trataba de erigir un príncipe que fuera algún día capaz de realizar el ideal más alto de bienestar ciudadano para su época”<sup>26</sup>. Posa es, en el fondo, una figura anacrónica, no pertenece el siglo XVI, sino al XVIII, y su reivindicación de la espontaneidad humana opuesta a los maquinales resortes del Estado despótico está inspirada en Rousseau<sup>27</sup>. Pero, en definitiva, tanto Felipe II como el Marqués de Posa instrumentalizan las relaciones privadas con fines políticos<sup>28</sup>. En el desarrollo de la trama, Schiller mostró con intuitiva sagacidad cómo el Marqués de Posa se aprovecha de esa no inhabitual reacción de un amante desairado que transforma un revés amoroso en deseos de cambiar el mundo. Por otra parte, con una capacidad notable para mostrar al público los conflictos dramáticos y los contrastes de los personajes de un modo teatralmente expresivo, el autor quiso otorgarle una visión más negativa al matrimonio de Felipe e Isabel. Con el objeto de acentuar más el aspecto contra-natura de la relación entre Felipe e Isabel, incrementó la diferencia de edad de ambos. Ellos en realidad contaban 41 y 23 respectivamente. En el drama, Schiller hizo sesentón al monarca.

<sup>24</sup> Schiller, F., *Schillers Werke*, Band 1, Fráncfort M., Insel, 1982, p. 429 [“Dame ahora a un ser humano, bondadosa providencia” (T.A.)]

<sup>25</sup> Safranski, R., *Schiller o la invención del idealismo alemán*, Barcelona, Tusquets, 2011, p. 250.

<sup>26</sup> Schiller, F., *Sämtliche Werke* 2, Munich, Carl Hanser, 2004a, p. 253.

<sup>27</sup> Bernhardt, R., *Erläuterungen zu Friedrich Schiller Don Carlos*, Hollfeld, Bange Verlag, 2006, p. 27.

<sup>28</sup> Hofmann, M., *Schiller. Epoche-Werke.-Wirkung*, op. cit., p. 65.

*Don Carlos* fue un éxito tanto teatral como textual, pues rápidamente fue traducido al inglés, al francés y al holandés<sup>29</sup>. A pesar de ello y de contar con los parabienes de su mentor Wieland por haber logrado ofrecer una obra educativa en el más ortodoxo espíritu ilustrado, *Don Carlos* llevó consigo una crisis creativa para Schiller por la que dejó de escribir dramas durante un tiempo prolongado<sup>30</sup>. Sin duda, la fecha de terminación del drama, 1787, puede darnos un indicio de por qué Schiller interrumpió la producción dramática. En 1789 estallaba la Revolución Francesa y de 1793 a 1794 sobrevino la época del Terror. A raíz de la conmoción que le producen las noticias que van llegando del país vecino, el escritor empieza a desdénar de las soluciones políticas para eliminar el despotismo y pone el acento en la educación estética<sup>31</sup>. Pero, más allá, de ello podemos aventurar que un síntoma de este parón en la escritura de dramas fue su confrontación con el ambiguo personaje del marqués de Posa. ¿Qué prima en el vector de fuerzas contrapuestas de su personalidad? ¿El noble interés por la emancipación de la humanidad o la capacidad manipuladora de los sentimientos de Carlos? O tal vez, cabe que la pregunta sea otra: ¿justifica la defensa de un ideal colectivo la manipulación de una persona? Desde sus primeros textos tanto teóricos como poéticos Schiller sintió inquietud por la figura del «sublime criminal» o del «monstruo majestuoso»<sup>32</sup>. Sin embargo, al principio de su carrera de escritor se siente forzado a proyectar externamente el mal en personajes que de alguna manera lo encarnan. Así, los protagonistas de los dramas trágicos tempranos de Schiller fracasan por ignorar o desentenderse de las consecuencias de sus actos. Su condición de seres humanos puros e idealistas hace que el escritor haya de oponerle uno o varios villanos (Franz Moor y Spiegelberg, Gianettino, Wurm etc.). Por el contrario, en los dramas de madurez hay una lucha interior de fuerzas contrapuestas en los protagonistas<sup>33</sup>. Es, por así decirlo, como si todas esas figuras llevaran su ser virtuoso y su villano dentro. El Marqués de Posa es el primer personaje ambiguo de Schiller. En palabras de Sharpe: “avanzando hacia la obtención de un marco más amplio, él (Schiller) deja atrás a los rudos villanos y la caricatura de sus primeras obras, logrando una nueva sutileza en la caracterización”<sup>34</sup>. Pero ese logro no se manifestó en la llegada a un remanso de calma para Schiller, sino que se materializó en una conmoción. El impacto que ejerció en él *Don Carlos* lo apartó de la escritura dramática y lo llevó a los textos teóricos. Muy concretamente, como señala Beiser, a la reconsideración de la tragedia y a formular una teoría sobre esta<sup>35</sup>. Hubieron de pasar doce años para que la creación retornara.

<sup>29</sup> Devrient, E., *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, Band I, Berlín, Henschel, 1967, p. 165.

<sup>30</sup> Sharpe, L., «A National Repertoire; Schiller and the Theatre of his Day», en Martin, N. (ed.), *Schiller. National Poet-Poet of Nations*, Amsterdam/Nueva York, Rodopi, 2006, p. 43.

<sup>31</sup> Sharpe, L., «Literature as historical evidence: Schiller's Don Carlos», *German History* 4 (1987), p. 16.

<sup>32</sup> Engel, E.J., «Schiller on the Nature of Evil», *Publications of the English Goethe Society*, 37,1 (1967), p. 36.

<sup>33</sup> Marleyn, R., «Wallenstein and the structure of Schiller's tragedies», *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 32,3 (1957), p. 194.

<sup>34</sup> Sharpe, L., *Friedrich Schiller. Drama, Thought and Politics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 77.

<sup>35</sup> Beiser, F., *Schiller as Philosopher. A Re.Examination*, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 238

### 3. La «hybris» del tiempo ignorado en Wallenstein

La Trilogía *Wallenstein* (constituida por *El campamento de Wallenstein*, *Los Piccolomini* y *La muerte de Wallenstein*) aborda la relación entre el poder y la libertad, así como el efecto degenerativo de la guerra sobre el ser humano<sup>36</sup>. Se trata de la obra dramática más discutida de Schiller. La valoración de Goethe es sumamente significativa, pues sin solución de continuidad pasa del elogio más vivo a las reservas: *Wallenstein* es tan grande “que no podrá haber una segunda vez algo de su índole, pero... esas poderosas ayudas, la historia y la filosofía, en determinados momentos se interponen en el camino y evitan su puro éxito poético”<sup>37</sup>.

¿Qué y quién influyó más en el *Wallenstein*? ¿La filosofía y la historia desarrolladas por Schiller o la supervisión de Goethe? Según Hinderer, no se debe hacer tanto hincapié en la filosofía como en la historia<sup>38</sup>. Es obvio que a Schiller le interesaba el *Wallenstein* histórico y, además, quería ofrecer una perspectiva más favorable del general imperial<sup>39</sup>. Sin embargo, ese «lavado de imagen», obedece precisamente al influjo que Goethe ejerció sobre él. El suabo quería alcanzar una escritura en la que lo moral tuviera una presencia, incluso una presencia relevante, pero no determinante, pues en la poesía lo decisivo es lo artístico y todo ha de estar supeditado a aquel. Así le escribe a su amigo el 27 de febrero de 1798 lo siguiente:

Me alegro de haber dejado atrás una situación en la que la tarea era expresar el juicio moral general sobre el crimen de Wallenstein y tratar poética e ingeniosamente una materia en sí trivial y no poética, sin destruir la naturaleza de lo moral (...) Esta oportunidad me ha hecho ver cuán vacío es lo auténticamente moral, y por ende cuánto debe lograr el sujeto para sostener al objeto elevado poéticamente.<sup>40</sup>

Schiller quería mediante la poesía dramática propiciar cercanía a las acciones de *Wallenstein* para hacerlas comprender<sup>41</sup>. Sin embargo, que quisiera despojar de moralismo abstracto a la valoración de actos personales, no implica que renunciara al carácter educativo que debía tener el teatro. Se trataría, sin más, de ser educativo de una manera diferente. No mediante un sesgo elemental, sino apelando a la inteligencia del espectador. Según él, el estudio histórico podía asemejarse algo a la novela, para ser riguroso sin poner a prueba la paciencia del lector. Por su parte, el teatro, para aspirar a ser educativo, podía servirse de la historia<sup>42</sup>. Y es que, para él, el estudio de esta disciplina era el mejor instrumento para ser hijos de nuestro tiempo, capaces de afrontar su realidad y a la vez evitar una inadecuada idealización

<sup>36</sup> Krimmer, E., «Transcendental Soldiers: Warfare in Schiller's *Wallenstein* and *Die Jungfrau von Orleans*», *Eighteenth-Century Fiction*, 19,1 (2006), p. 105.

<sup>37</sup> Eckermann, J.P., *Gespräche mit Goethe*, Zurich/Munich, Artemis, 1948, p. 73.

<sup>38</sup> Hinderer, W., «Wallenstein», en Hinderer, W. (ed.), *Schillers Dramen. Neue Interpretationen*, Stuttgart, Reclam, 1979, p. 127.

<sup>39</sup> Harrison, R.B., «Wer die Wahl hat, hat die Qual. Philosophy and Poetry in Schiller's *Wallenstein*», *Publications of the English Goethe Society*, 65,1(1993), p. 137.

<sup>40</sup> Goethe, J.W./ Schiller, F., *La más indisoluble unión...* op. cit., p. 309.

<sup>41</sup> Godel, R., «Schiller Wallenstein. Das drama der Entscheidungsfindung», en Rudolph A. y Stöckmann E. (eds.), *Aufklärung und Weimarer Klassik im Dialog*, Berlin, De Gruyter, 2009, p. 114.

<sup>42</sup> Niewiera, B., *Geschichtsdichtung, Geschichtsdeutung und historische Wahrheit. Schillers Wallenstein- ein Lehrbuch der Geschichte?*, Duisburg, Universität Duisburg-Essen, 2013, pp. 7-8.

del pasado<sup>43</sup>. Incluso, tal y como señala en el prólogo de la trilogía, la temática histórica compensa lo efímero de la representación teatral<sup>44</sup>. Es muy significativo, en ese sentido, que todos los dramas de madurez desde *Wallenstein* hasta *Demetrius* (con la única excepción de *Die Braut von Messina*) son históricos.

Albrecht von Wallenstein fue el más destacado general de la Guerra de los Treinta Años. Puede decirse que se desempeñó como un empresario bélico. Es decir, él mismo se costeó un ejército que llegó a tener hasta 100.000 hombres y puso al servicio del bando católico-imperial. Entre 1618 y 1628, ya fuera reconquistando sus tierras contra los príncipes protestantes como apoyando al Emperador, sus intervenciones militares se contaron por victorias, lo que le hizo obtener el título de Duque de Friedland. Sin embargo, tanto éxito provocó en Fernando II un recelo aventado por las envidias de los Príncipes electores católicos<sup>45</sup>. Y, de resultas de esta urdida desconfianza, lo destituyó como comandante en jefe o Generalissimus, en la Dieta de Regensburg en 1630. Como señala Marleyn, esta deposición es el punto de partida de la trama schilleriana<sup>46</sup> y la base para valorar, de un modo amplio y no como una (vacía) reprobación moral, las pretendidas traiciones que Wallenstein quiso hacerle al Emperador aliándose con los suecos. El desengaño por haber recibido un trato injusto y habersele hurtado una gloria merecida fue un sentimiento que según Schiller estuvo presente en el general a partir de ese momento y explica sus acciones erráticas. Como Schiller dice en su *Historia de la guerra de los treinta años* (1790): “Wallenstein no cayó porque se rebeló, se rebeló porque cayó”<sup>47</sup>.

De la conducta del personaje Wallenstein podría sacarse una conclusión muy distinta a las de los dramas del primer Schiller: o no hay libertad o siempre se actúa en buena medida conminado a hacer lo que se hace. Mientras esa conminación no aparece o no se manifiesta, uno se puede sentir sustraído a ella y barajar posibilidades, incluso fantasear alternativas. Pero una vez que la conminación aflora y el sujeto se ve impelido a actuar en un sentido muy concreto, debe hacerlo como si no hubiera querido hacer otra cosa que aquello que se ha visto obligado a hacer. Y en eso estriba la última dignidad de Wallenstein<sup>48</sup>. Al pensar en su alianza con los suecos, cabe que interpretemos sus intenciones en dos sentidos. Uno noble: Wallenstein, harto del fanatismo religioso y de la codicia de los Habsburgo (que quieren prolongar la guerra solo por sus propios intereses), desea una paz sustentada en la libertad religiosa y quiere para él, el reino de Bohemia. El otro, absolutamente teñido de ambición, es tomar el cetro imperial. Acerca de cuál fue la opción de Wallenstein no hay acuerdo histórico, sino solo posiciones partidarias: unas a favor de Fernando II y contra su Generalísimo, y otras en dirección opuesta<sup>49</sup>. Pero más allá de cuáles fueron sus pensamientos (probablemente una mezcla de altruismo y egoísmo sazonado de resentimiento), llegado a un punto, el general no puede actuar sin el Emperador ni dejar de actuar contra él. “Wenn ich nicht wirke, bin ich vernichtet”<sup>50</sup>.

<sup>43</sup> Burschell, F., *Schiller*, Hamburgo, Rowohlt, 1987, p. 100.

<sup>44</sup> Wagner, M., «Zeit, Geschichte und Ästhetik im Wallenstein-Prolog», *Orbis Litterarum*, 67, 5 (2012), p. 371.

<sup>45</sup> Mortimer, G., *Wallenstein. The Enigma of the Thirty Years War*, Nueva York, Palgrave MacMillan, 2010, p. 124.

<sup>46</sup> Marleyn, R., «Wallenstein and the structure of Schiller's tragedies», *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 32,3 (1957), p. 188.

<sup>47</sup> Schiller, F., *Sämtliche Werke*, Band 4, Múnich, Hanser, 1962a, p. 688.

<sup>48</sup> Harrison, R.B., «Wer die Wahl hat, hat die Qual. Philosophy and Poetry in Schiller's *Wallenstein*», op. cit., p. 146.

<sup>49</sup> Moutoux, E., «Wallenstein: Guilty and Innocent», *The Germanic Review* 57,1 (1982), p. 23.

<sup>50</sup> Schiller, F., *Wallenstein*, Múnich, DTV, 2004b, p. 256 [“Si no actúo, estoy destruido” (T.A.)].



Parece que el Wallenstein histórico ante todo quería la paz porque veía que una victoria imperial concluyente era ya imposible. Además, estimaba que contar con un ejército poderoso era la mejor baza de negociación en un armisticio. Y, por otra parte, a sus cincuenta años, se sentía incapaz de seguir batallando con solvencia<sup>51</sup>.

Pero volvamos a la ficción. La mencionada necesidad de actuar le sobreviene a Friedland cuando, después de un periodo de divagación, su negociador con los suecos es apresado y quedan al descubierto sus, cuando menos, fantaseados manejos.

La indecisión, o más bien la posposición de actuar, del afamado militar tiene que ver con uno de los rasgos del personaje histórico. Habiendo salido milagrosamente ileso tras una caída de un segundo piso, se creía escogido e identificado con el dios Júpiter<sup>52</sup>. Eso explica su firme confianza en que la astrología le señalara el momento indicado para pasar del pensamiento a la acción<sup>53</sup>. Además, un mundo de distancias difícilmente salvables hacía que Wallenstein tuviera un aura tan solemne como siniestra. Golo Mann señala que, significativamente, el Duque de Friedland no conoció personalmente a ninguno de los Príncipes Electores que decidieron su deposición hasta después que esta se produjera. Concretamente solo tuvo un encuentro dos años después con uno de ellos, en 1632 cuando coincidió con Maximiliano de Baviera<sup>54</sup>. Conforme a ello, y aquí retomamos la ficción schilleriana, Harrison señala muy acertadamente que la «hybris» de Wallenstein no consiste en su exceso de ambición, sino en creerse libre del paso del tiempo<sup>55</sup>. En pensar que el tiempo va a esperar para él. Así, buscando el control pleno, pierde todo el control. Está documentado que, en aquel tiempo, en que astrología y astronomía iban de la mano, a Wallenstein le hizo un horóscopo nada menos que Johannes Kepler, quien le vaticinó riquezas y honores si atendía al curso del mundo<sup>56</sup>. Pensar que este curso podía detenerse fue, sin duda fatal para Friedland. Por otra parte, hay que recordar que Schiller escribe la trilogía a finales del siglo XVIII, momento en el que la astrología había perdido su condición, no ya solo de ciencia, sino, incluso, de medio de contingencia. Es decir, de herramienta habilitadora del pensamiento y la acción estratégicas en condiciones de incertidumbre, como, por ejemplo, las bélicas<sup>57</sup>. Al hacer que el Wallenstein del drama, como el real, recurriera a la astrología, el autor proyectaba sobre el personaje una imagen peyorativa.

Hay una «hybris» menor, tan menor que el general es capaz de entrever el autoengaño en el que está cayendo. El poder que ha ido acumulando le hace creer que puede traicionar al Emperador, porque piensa que sus hombres no lo traicionarán<sup>58</sup>. De nuevo el jupiterismo le juega una mala pasada. En el primer drama de la Trilogía, *El campamento de Wallenstein*, encontramos la clave de la cuestión. «El campamento es aquel cuerpo que Wallenstein se ha creado y que a la vez lo ha producido a él»<sup>59</sup>. Casi

<sup>51</sup> Mortimer, G., *Wallenstein. The Enigma of the Thirty Years War*, op. cit., p. 179.

<sup>52</sup> Hinderer, W., «Wallenstein», en Hinderer, W. (ed.), op. cit., p. 142

<sup>53</sup> Marleyn, R., «Wallenstein and the structure of Schiller's tragedies», en *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 32,3 (1957), p. 190.

<sup>54</sup> Mann, G., *Wallenstein. Sein Leben erzählt*, Fráncfort M., Fischer, 1971, p. 567.

<sup>55</sup> Harrison, R.B., «Wer die Wahl hat, hat die Qual. Philosophy and Poetry in Schiller's *Wallenstein*», op. cit., p. 158.

<sup>56</sup> Wehner, J.-M., *Wallenstein*, Murnau, Sebastian Lux, 1950, p. 8.

<sup>57</sup> Engberg-Pedersen, A., «Wallenstein's Contingency Media», *Romanticism* 24,3 (2018), p. 231.

<sup>58</sup> Glassey, R., «The concept of freedom in Schiller's *Wallenstein*», en *Journal of European Studies*, X (1980), p. 261.

<sup>59</sup> Safranski, R., *Schiller o la invención del idealismo alemán*, op. cit., p. 446.

podríamos hablar de un cuerpo místico: los soldados tienen una poderosa confianza en el general. Sin embargo, en última instancia lo obedecen porque entienden que su autoridad emana del Emperador. Hinderer relaciona muy afortunadamente este juego de fuerzas con la distinción que Max Weber establecía entre autoridad tradicional y autoridad carismática. La primera es la del poder eterno y permanente y la ostenta el Emperador. La segunda es la propia de las situaciones excepcionales, como puede ser una guerra, y en este momento, prolongado pero provisional, esa autoridad la encarna Wallenstein<sup>60</sup>. Conforme a esta excepcionalidad, Villacañas entiende que Schiller tomó a Wallenstein por un trasunto de su contemporáneo Napoleón<sup>61</sup>. En todo caso, confundir lo provisional con lo permanente en el ámbito de la autoridad es otro de los desenfoques temporales del Duque de Friedland. Sin embargo, como ya dijimos, este desenfoque es menor. Precisamente porque está demasiado ligado a un modelo antiguo de autoridad, es incapaz de dar lugar a un cambio real (el de la paz y la libertad de culto) y esa noble aspiración queda interferida por la imposibilidad de ver otro camino que la asunción personal del poder<sup>62</sup>. Por ello, uno de los intereses que suscitó Wallenstein en el autor del drama es que podría haberse adelantado a su tiempo. Concretamente, catorce años, los que median entre su asesinato y el final de la guerra. Y es que Schiller vio en el tratado que acabó con la Guerra de los Treinta Años, la Paz de Westfalia, la primera comunidad coherente de Estados de la historia<sup>63</sup>. Paradójicamente, tres décadas de destrucción dieron lugar a la conciencia de una comunidad de destino<sup>64</sup>.

Pero el general no era un hombre con visión de futuro. En el fondo, el único contexto válido para Wallenstein es la acción bélica. Las campañas militares llevadas a cabo hasta su deposición lo confirman. En el momento en el que se ve metido en política, no percibe en ella más que enredos y se siente fuera de lugar. Es incapaz de ser operativo en ese contexto y solo vuelve a actuar cuando ya es inevitable hacerlo<sup>65</sup>. “Ich muß Gewalt ausüben oder leiden”<sup>66</sup>. Él necesita acción, pero su acción es al tiempo un catalizador y una amenaza para el Imperio<sup>67</sup>. Por otra parte, esa falta de acción no es sentida por el caudillo imperial del mismo modo que el Ricardo III de Shakespeare. Cuando, en el monólogo inicial del drama, este se lamenta del “winter of our discontent... ”<sup>68</sup>, está manifestándose como un guerrero que quiere agitación, violencia y guerra porque la paz lo adormece y lo enerva. Por su parte, a Wallenstein la guerra le viene bien porque lo sustrae de su natural indeciso.

Acabaremos con un motivo sumamente trágico: el del fracaso. Los tres principales personajes de la obra fracasan. Acerca de los desajustes fatales de Wallenstein, ya hemos hablado largamente. Ahora pondremos atención en dos personajes que sin duda representan el «modelo Antígona» de lo trágico, algo muy propio de Schiller,

<sup>60</sup> Hinderer, W., «Wallenstein», en Hinderer, W. (ed.), op. cit., p. 145.

<sup>61</sup> Villacañas, J.L., «Otro final para Wallenstein», en *Ideas y valores*, 133 (2007), p. 114.

<sup>62</sup> Hinderer, W., «Wallenstein», en Hinderer, W. (ed.), op. cit., p. 156.

<sup>63</sup> Moland, L., «An unrelieved Heart. Hegel Tragedy and Schiller's Wallenstein», en *New German Critique*, 113, 38,2 (2011), p. 2.

<sup>64</sup> Safranski, R., *Schiller o la invención del idealismo alemán*, op. cit., p. 333.

<sup>65</sup> Glassey, R., «The concept of freedom in Schiller's Wallenstein», op. cit., p. 264.

<sup>66</sup> Schiller, F., *Wallenstein*, Múnich, DTV, 2004b, p. 286 [“Tengo que ejercer la violencia o sufrirla” (T.A)].

<sup>67</sup> Marleyn, R., «Wallenstein and the structure of Schiller's tragedies», en *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 32,3 (1957), p. 188.

<sup>68</sup> Shakespeare, W., *The Complete Works of William Shakespeare*, Ware (Hertfordshire), Wordsworth Editions, 1966, p. 98.

quien de hecho revelaba que en este tiempo le había sido influyente y fortalecedora la lectura de Sófocles<sup>69</sup>. Estos dos personajes, estrechamente vinculados entre sí son padre e hijo, Octavio y Max Piccolomini. Octavio, amigo de Wallenstein, ha sido autorizado por el Emperador para vigilar los movimientos de aquel y detenerlos si son desfavorables, recurriendo si es necesario al asesinato. Por ello, llegado el momento no dudará en traicionarlo, distinguiendo intuitivamente que la única autoridad que prevalecerá, a la larga, será la imperial. Max es el único personaje idealista de la obra, un resto de la mentalidad schilleriana de los primeros dramas. Schiller sintió, al mismo tiempo que una gran inclinación por él, un intenso temor de que esta simpatía arruinase el proyecto de llevar a cabo un drama objetivo y basado en lo histórico<sup>70</sup>. El joven Piccolomini, prometido de Thekla, hija de Wallenstein, cree que el general está más capacitado para conseguir la paz que el Emperador. Además, cree que son compatibles una y otra lealtad: a su futuro suegro y a la autoridad imperial. Su padre lo desengaña. Este, como buen político, sabe que, una vez se ha elegido, no cabe preservar la pureza previa a la decisión. Max, incapaz de decantarse por una de las dos opciones, emprende acciones temerarias en batalla<sup>71</sup> que lo hacen morir aplastado por cascos de caballos<sup>72</sup>. “Das ist das Los des Schönen auf der Erde”<sup>73</sup>, proclama Thekla al saber de su muerte. Max es el trasunto de la figura sofoclea de Hemón, pero no olvidemos que tras su fatal sucumbir adviene el de su padre<sup>74</sup>. Octavio es premiado por el Emperador con el título de Príncipe Elector, pero solo es un príncipe sin descendencia, queda, nos recuerda Hegel, como un Creonte sin su Hemón.

Si en la tragedia moderna aparece una justicia (...), esta es abstracta, dada la particularidad de los fines (...), dada la injusticia más profunda y los crímenes a los que los individuos se ven obligados si quieren triunfar (...) Wallenstein sucumbe ante la firmeza del poder imperial; pero también el anciano Piccolomini, que en la afirmación del ordenamiento legal ha traicionado a un amigo y abusado de la forma de la amistad, es castigado con la muerte de su hijo inmolado<sup>75</sup>.

El eterno conflicto de *Antígona*. El general se revela contra la ley del Estado y es castigado con la muerte, Octavio, haciendo prevalecer la ley estatal viola la ley cordial de la amistad y es castigado con la pérdida de su hijo. También Felipe II, incapaz de sustraerse a las estructuras despóticas de su Estado, acaba perdiendo a Carlos.

<sup>69</sup> Harrison, R.B., «Wer die Wahl hat, hat die Qual. Philosophy and Poetry in Schiller's *Wallenstein*», op. cit., p. 142.

<sup>70</sup> Bermann, J., «History can restore naivety to the sentimental: Schiller's letters on Wallenstein», *Modern Language Review*, 81, 2 (1986), p. 375.

<sup>71</sup> No sería muy apropiado que aventuráramos de qué batalla se trató, pues estaríamos hablando de algo en todo caso hipotético y aproximado, pues Max, a diferencia del histórico Ottavio Piccolomini (1599-1656), es un personaje ficticio.

<sup>72</sup> Glassey, R., «The concept of freedom in Schiller's *Wallenstein*», op. cit. p. 264.

<sup>73</sup> Schiller, F., *Wallenstein*, Múnich, DTV, 2004b, p. 409 [“Este es el destino de lo bello en la Tierra” (T.A.)].

<sup>74</sup> Harrison, R.B., «Wer die Wahl hat, hat die Qual. Philosophy and Poetry in Schiller's *Wallenstein*», op. cit., p. 159.

<sup>75</sup> Hegel, G. W. F., *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Akal, 2007, p. 879.

#### 4. Recapitulación

La línea principal de recepción de Schiller considera al autor un idealista. La cultura liberal-burguesa alemana, e incluso en la dimensión revolucionaria que cobra en 1848, lo considera un héroe de la libertad de pensamiento, de la fraternidad y de la necesaria ligazón de lo humano a lo verdadero y lo bueno (viéndose esto emblemáticamente reflejado en el juramento de Rütli, descrito en su *Guillermo Tell*)<sup>76</sup>. La recepción de Schiller como idealista también está presente en el mundo anglosajón, que opone el conocimiento de la naturaleza humana presente en Shakespeare a la etérea naturaleza de los asuntos y personajes schillerianos. Finalmente, el idealismo de Schiller está también asumido por la lectura que generalmente se hace desde la filosofía, que atiende a sus escritos teóricos, desdeñando de sus obras sobre historia y sus dramas.

Sin embargo, si se tiene en cuenta tanto el conjunto como la evolución de su obra, ha de modificarse necesariamente la imagen de un Schiller idealista. Schiller sería más bien un idealista crítico que no estaría ciego ante la problemática adyacente a su credo, y tampoco de cómo el idealismo en muchas ocasiones es el embozo del egoísmo, la vanidad y la teatralidad gestual de aquellos que quieren encarnarlo.

Una posible pauta de estudio del pensamiento y la literatura dramática de Schiller es atender a los diversos encaramientos de lo inevitable, dicho de otro modo, de lo trágico.

Sus dramas de juventud se caracterizan por el enfrentamiento entre el idealista que sufre las penurias del absolutismo y el déspota que las propicia.

Ese contraste queda muy matizado en *Don Carlos* en la figura del Marqués de Posa, al mismo tiempo manipulador de sentimientos ajenos que abogado de la causa de la humanidad. Así Schiller muestra cómo el idealismo de las ideas puede ir de la mano de la desconsideración del semejante.

El impacto de Posa y el de la Revolución Francesa apartan a Schiller de mostrar contrastes extremos entre almas nobles y rastreras. Y aquí se inicia lo que hemos llamado el giro trágico<sup>77</sup>. A partir de este momento Schiller se aleja de cualquier propuesta de supresión política del absolutismo y lo centran en su propuesta de «educación estética», que sería un intento de depurar los planteamientos de sus primeros dramas tematizándolos teóricamente. Sin embargo, hubo un avance en los grados de este giro, que le proporcionaron el cultivo de los estudios históricos y el contacto con Goethe.

Este periodo de doce años sin escribir dramas llega a su fin en *Wallenstein*, donde se completa el giro trágico antes descrito. Todos los protagonistas llevarán dentro de sí luces y sombras. Consecuentemente, el factor endógeno y caracterológico desempeñará un papel más importante en el desarrollo trágico. A su vez, será recurrente la ubicación de las tramas en un marco histórico de referencia.

Entre la escritura de *Don Carlos* y la de *Wallenstein* se produjo y, sobre todo, se consolidó el más relevante cambio en el pensamiento y el drama schillerianos: el giro trágico.

<sup>76</sup> Guthke, K.S., *Schillers Dramen. Idealismus und Skepsis*, Tubinga/Basilea, Francke Verlag, 1994, p. 12.

<sup>77</sup> De un modo muy sugerente Nuria Sánchez Madrid entiende que en la obra dramática de Schiller se atiende a la *inversión de lo más propio* «Uno siempre es de otro. Como Franz es presa de los fantasmas de su infancia, como Carlos pertenece al Marqués de Posa, incluso más que a Isabel, como Felipe se decubre un vicario simbólico del verdadero soberano, el Inquisidor, y como Wallenstein se debe a su terror ante el abismo de la decisión», Sánchez-Madrid, N., «La ambivalencia del vínculo: construcción de la subjetividad y genealogía del poder en el teatro de Schiller», *Philosophical Readings* IX 2 (2017), p. 97.

## 5. Referencias bibliográficas

- Alt, P.A., «Psyche-Seele- Anima», en Holzhausen, J., (ed.), *Machtspiele der Psychologie des politischen Dramas in Schillers Don Carlos*, Stuttgart/Leipzig, Teubner, 1998, pp. 436-471.
- Beiser, F., *Schiller as Philosopher. A Re.Examination*, Oxford, Oxford University Press, 2005.
- Bernhardt, R., *Erläuterungen zu Friedrich Schiller Don Carlos*, Hollfeld, Bange Verlag, 2006.
- Bermann, J., «History can restore naivety to the sentimental: Schiller's letters on Wallenstein», *Modern Language Review*, 81, 2 (1986), pp. 369-387.
- Burschell, F., *Schiller*, Hamburgo, Rowohlt, 1987.
- Devrient, E., *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, Band I, Berlín, Henschel, 1967.
- Eckermann, J.P., *Gespräche mit Goethe*, Zurich/Munich, Artemis, 1948.
- Engberg-Pedersen, A., «Wallenstein's Contingency Media», *Romanticism* 24,3 (2018), pp. 231-244.
- Engel, E.J., «Schiller on the Nature of Evil», *Publications of the English Goethe Society*, 37,1 (1967), pp. 31-56.
- García García, J., *A la libertad por la belleza. La propuesta filosófica de Friedrich Schiller*, Madrid, UNED, 2000.
- Glasse, R., «The concept of freedom in Schiller's Wallenstein», *Journal of European Studies*, X (1980), pp. 256-266.
- Godel, R., «Schiller Wallenstein. Das drama der Entscheidungsfindung», en Rudolph A. y Stöckmann E., (eds.) *Aufklärung und Weimarer Klassik im Dialog*, Berlín, De Gruyter, 2009, pp. 105-134.
- Goethe, J. W. / Schiller Friedrich, *La más indisoluble unión. Epistolario completo 1794-1805*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2014.
- González García, E.J., «Der Marquis von Posa, Abgeordneter der ganzen Menschheit». *Revista de Filología alemana* 9 (2001), pp. 85-102.
- Guthke, K.S., *Schillers Dramen. Idealismus und Skepsis*, Tubinga/Basilea, Francke Verlag, 1994.
- Harrison, R.B., «Gott ist über mir: Ruler and Reformer in the twofold Simmetry of Schiller's Don Carlos», *Modern Humanites Research Association*, 3 (1981), pp. 598-611.
- Harrison, R.B., «Wer die Wahl hat, hat die Qual. Philosophy and Poetry in Schiller's Wallenstein», *Publications of the English Goethe Society*, 65,1 (1993), pp. 130-160.
- Hegel, G. W. F., *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Akal, 2007.
- Hinderer, W., «Wallenstein», en Hinderer, W., (ed.), *Schillers Dramen. Neue Interpretationen*, Stuttgart, Reclam, 1979, pp. 126-173.
- Hofmann, M., *Schiller. Epoche-Werke.-Wirkung*, Múnich, Beck, 2003.
- Hughes, S., «Schiller and the pleasure of tragedy», *British Journal of Aesthetics* 55, 4 (2015), pp. 417-432.
- Janz, R.P., «Great Emotions- Great Criminals?: Schiller's Don Carlos», en Martinson, S.D., (ed.), *A Companion to the Works of Friedrich Schiller*, Rochester (Nueva York), Camdem House, 2005, pp. 136-147.
- Kant, I., *Crítica del discernimiento*, Madrid, Alianza, 2012.
- Koopmann, H., «Don Carlos», en Hinderer, W., (ed.), *Schillers Dramen. Neue Interpretationen*, Stuttgart, Reclam, 1979, pp. 87-108.
- Krimmer, E., «Trascendental Soldiers: Warfare in Schiller's Wallenstein and Die Jungfrau von Orleans», *Eighteen-Century Fiction*, 19,1 (2006), pp. 99-121.

- Mann, G., *Wallenstein. Sein Leben erzählt*, Fráncfort del M., Fischer, 1971.
- Marleyn, R., «Wallenstein and the structure of Schiller's tragedies», *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 32,3 (1957), pp. 186-199.
- Moland, L., «An unrelieved Heart. Hegel Tragedy and Schiller's Wallenstein», *New German Critique*, 113, 38,2 (2011), pp. 1-23.
- Moreno Espinosa, G., *Don Carlos, el príncipe de la leyenda negra*, Madrid, Marcial Pons, 2013.
- Mortimer, G., *Wallenstein. The Enigma of the Thirty Years War*, Nueva York, Palgrave McMillan, 2010.
- Moutoux, E., «Wallenstein: Guilty and Innocent», *The Germanic Review* 57,1 (1982), pp. 23-27.
- Napoli, S. J., «El proyecto formativo de las *Briefe über Don Carlos*», *Revista de Filología alemana* 25 (2017), pp. 9-23.
- Niewiera, B., *Geschichtsdichtung, Geschichtsdeutung und historische Wahrheit. Schillers Wallenstein- ein Lehrbuch der Geschichte?*, Duisburg, Universität Duisburg-Essen, 2013.
- Oellers, N., «Friedrich Schiller», en Witte, B. et alia, (eds.), *Goethe Handbuch*, Tomo 4.2. Stuttgart/Weimar, Metzler, 2004, pp. 944-949.
- Rudelic-Fernández, D., «Saint Real's Don Carlos: Tragic End or narrative denouement?», *Romanische Forschungen*, 107, 1/2 (1997), pp. 136-144.
- Safranski, R., *Schiller o la invención del idealismo alemán*, Barcelona, Tusquets, 2011.
- Salmerón, M., «Evangelium der Freiheit und Rechte der Natur: notas sobre lo trágico en Schiller y Goethe», *Philosophical Readings* IX, 2 (2017), pp. 126-131.
- Sánchez-Madrid, N., «La ambivalencia del vínculo: construcción de la subjetividad y genealogía del poder en el teatro de Schiller», *Philosophical Readings* IX 2 (2017), pp. 95-104.
- Shakespeare, W. (1966) *The Complete Works of William Shakespeare*, Ware (Hertfordshire), Wordsworth Editions, 1966.
- Sharpe, L., «Literature as historical evidence: Schiller's Don Carlos», *German History* 4 (1987), pp. 16-22.
- Sharpe, L., *Friedrich Schiller: Drama, Thought and Politics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- Sharpe, L., «A National Repertoire; Schiller and the Theatre of his Day», en Martin, N., (ed.), *Schiller: National Poet-Poet of Nations*, Amsterdam/Nueva York, Rodopi, 2006, pp. 35-52.
- Schiller, F., *Sämtliche Werke*, Band 4, Múnich, Hanser, 1962a.
- Schiller, F., *Sämtliche Werke*, Band 5, Múnich, Hanser, 1962b.
- Schiller, F., *Schillers Werke*, Band 1, Fráncfort M., Insel, 1982.
- Schiller, F., *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Band XXI, Weimar, Hermann Bohlaus Nachfolger, 1987.
- Schiller, F., *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Band XXII, Weimar, Hermann Bohlaus Nachfolger, 1991.
- Schiller, F., *Sämtliche Werke* 2. Múnich, Carl Hanser, 2004a.
- Schiller, F., *Wallenstein*, Múnich, DTV, 2004b.
- Villacañas, J.L., «Otro final para Wallenstein», *Ideas y valores*, 133 (2007), pp. 113-131.
- Wagner, M., «Zeit, Geschichte und Ästhetik im Wallenstein-Prolog», *Orbis Litterarum*, 67, 5 (2012), pp. 366-386.
- Wehner, J.-M., *Wallenstein*, Murnau, Sebastian Lux, 1950.
- Wittgenstein, L., *Tractatus Logico-Philosophicus*. Londres, Kegan Paul, 1922.