



## Virtud republicana y virtud cortesana: el *Fiesko* de Schiller y el *Tasso* de Goethe

Miguel Salmerón Infante<sup>1</sup>

Recibido: 13 de enero de 2020 / Aceptado: 17 de marzo de 2020

**Resumen:** Este artículo compara dos dramas de Schiller y Goethe. Respectivamente *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua* (1783) y *Torquato Tasso* (1790). *Fiesko* presenta la pugna por la restauración de la república genovesa que acabe con el despótico dictado de los Doria. *Tasso* expone las dificultades de un poeta que desarrolla su escritura en un ámbito cortesano. Es decir, Schiller escribe sobre la virtud republicana y Goethe sobre la cortesana. Los conflictos dramáticos son significativos de sus tipologías de lo trágico. Schiller en la colisión despotismo-libertad política, Goethe en la coerción que un marco externo ejerce sobre la individualidad. Lo irresoluble de ambos conflictos es indicio de las contradicciones de la virtud republicana y la cortesana.

**Palabras clave:** Schiller; Goethe; Italia; virtud; república; corte; *thymós*; *sprezzatura*; contradicción.

### [en] Republican Virtue and Court Virtue: Schiller's *Fiesko* and Goethe's *Tasso*

**Abstract:** This article compares two dramas by Schiller and Goethe, *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua* (1783) and *Torquato Tasso* (1790), respectively. *Fiesko* introduces the struggle for a restoration of the Genoese Republic that would end with the Dorias' despotic dictatorship. *Tasso* exposes the difficulties of a poet who develops his writing in a courtly environment. We mean, Schiller writes about republican virtues and so Goethe does about courtly virtues. Dramatic conflicts are outstanding in their typologies of the tragic. Schiller collides against despotism-freedom politics, and Goethe arises from the pressure that an external framework exerts on individuality. The unsolvable of both conflicts is a hint for contradictions dealing with republican and courtly virtues.

**Keywords:** Schiller; Goethe; Italy; Virtue; Republic; Court; *Thymós*; *Sprezzatura*; Contradiction.

**Sumario.** 1. La virtud republicana. 2. El *Fiesko* de Schiller y la virtud republicana. 3. La virtud cortesana. 4. El *Tasso* de Goethe y la virtud cortesana. 5. Coda: el imperativo y el consecuencialismo.

**Cómo citar:** Salmerón Infante, M., «Virtud republicana y virtud cortesana: el *Fiesko* de Schiller y el *Tasso* de Goethe», *Revista de Filología Alemana* 28 (2020), 9-24

<sup>1</sup> Universidad Autónoma de Madrid (España)  
E-mail: miguel.salmeron@uam.es

## 1. La virtud republicana

En el imaginario occidental, hay una figura que destaca como encarnación del respeto a la ley hasta las últimas consecuencias. Frente al culto a la personalidad, el renombre y el carisma de Julio César, Bruto decide acabar con la vida de este, quien se había erigido en dictador y se temía se proclamaría rey conculcando la legislación de la República romana. Ya en Marco Junio Bruto queda de manifiesto uno de los dilemas de la virtud republicana: ¿está supeditada esa virtud a la moral y a la ética en general o es esta última la que ha de supeditarse al dictado republicano? O, dicho de otra manera: ¿es válido absolutizar la virtud cívica hasta el punto de justificar el asesinato bajo la forma del magnicidio del tirano?, ¿la república está por encima del derecho a la vida?

En el pensamiento clásico, especialmente en Aristóteles, hay una conexión necesaria entre virtud privada y virtud pública. Desde un principio se hace hincapié en que no basta una comunidad de subsistencia para que haya polis, hace falta además “una comunidad de familias y clanes para la vida buena” (Aristóteles 1988: 31-35), y esa comunidad solo puede lograrse a través de una virtud cívica equiparable a la virtud humana genérica. La noción aristotélica de vida buena no es separable de su noción de virtud ética o moral. El bien es el objeto de nuestras aspiraciones ya se trate del individuo o del Estado. La felicidad de los hombres distinguidos está en la gloria, los vulgares la cifran en el placer. El bien lo buscamos por sí mismo, no por otro fin. Sin embargo, para obtenerlo se necesitan dos condiciones: una virtud completa y una vida plenamente desarrollada. Es por ello que la obtención de las virtudes éticas, activas y propias de la praxis, no puede ser desvinculada del cultivo de las virtudes dianoéticas (intelectuales y teóricas) que deben regir la conducta.

Desde este punto de vista es inexcusable atender a la íntima relación entre los escritos éticos (especialmente la *Ética a Nicómaco*) y la *Política*. Según Aristóteles, debe buscarse el bien, lo útil, lo agradable y evitar el mal, lo dañoso, lo desagradable. El ser humano lleva a cabo acciones y siente pasiones, pero del adecuado juego combinado de unas y otras adquiere cualidades. La virtud ética como cualidad, sería el término medio capaz de situar y modular adecuadamente la cantidad de pasión o acción. Las virtudes dianoéticas nos apoyan en este propósito. Así, por ejemplo, la prudencia nos ayuda a canalizar acción y pasión al razonar adecuadamente sobre lo que no puede ser de otra manera (Aristóteles 2010: 20) y la sabiduría, al asentarse sobre sólidos principios, asegura nuestra felicidad (Aristóteles 2011). Y en todo momento, le queda claro a Aristóteles que la virtud privada debe ir de la mano de la pública. Con los mismos medios y virtudes que constituyen al hombre de bien, se puede construir el Estado justo (ya sea republicano o monárquico).

Habrà que esperar a Maquiavelo para que se produzca una especificación de la virtud cívica independizada de la virtud en un sentido lato y una secularización con respecto a la religiosa. La virtud es clave en la concepción republicana de la Edad Moderna, porque articula el Estado (Yannuzzi 2000: 53-54), pero para esa virtud hay una importante restricción. Lo importante no es la bondad en sentido genérico, sino que ser bueno estriba en ser buen ciudadano. Serlo es cumplir las leyes del Estado. Por otra parte, Maquiavelo distingue la bondad ciudadana, la virtud cívica,

de la conducta del Príncipe. Este no tiene por qué ser siempre bueno, su virtud consiste en mantener el dominio político. Y es que, no en balde, para Maquiavelo la república en el sentido romano es la más dotada de “*virtù*, el régimen conforme a la naturaleza de la cosa política” (Hilb 2000: 139). Si en los clásicos la virtud es equivalente a una predisposición al bien, para Maquiavelo el gobernante ha de adaptarse a las condiciones objetivas. El gobernante debe poseer una mente capaz de moverse en cualquier dirección. Si no hay más remedio, ha de adoptar lo malo (Wolin 1993: 244). Para él, la unidad y la estabilidad de la república serán prioritarias a cualquier otra consideración. Es diferente el gobierno de un Estado y una nación que el de un individuo privado (Pocock 2002: 243). Maquiavelo tiene en cuenta conceptos como inestabilidad, flexibilidad, conflicto, oportunidad, estableciendo así los cimientos de la ciencia política (Cardona Zuleta 2011: 125).

En definitiva, ¿estima el pensamiento político que se puede desvincular la virtud general de la virtud cívica?

Se puede contestar a esta cuestión de un modo matizado. Sin duda se produce una evolución del pensamiento político hacia la virtud cívica que va privando de envoltura moral y secularizando la concepción de un bien común de la cosa pública. No obstante, sigue habiendo una presencia de lo moral procedente de la concepción clásica de virtud. Esa escisión se manifiesta en el pensamiento del propio Maquiavelo. En sus *Discursos* sobre Tito Livio, donde el florentino reflexiona sobre la Roma republicana, predomina el concepto de libertad. Para él “sólo podemos disfrutar de la máxima libertad individual si no la anteponeamos a la búsqueda del bien común” (Skinner 1996: 146-147). Por su parte en *El príncipe* predominará la razón de Estado. Al fin y al cabo: “el sujeto del mundo moderno es un habitante escindido entre la virtud y el interés, la participación pública y la vida privada” (Botana 1984: 38).

## 2. El *Fiesko* de Schiller y la virtud republicana

Ya decía Maquiavelo que la virtud del gobernante no debe ir en detrimento de la nación. Y a este efecto es importante instruir al Príncipe en el arte de la simulación, es bueno que aparente tener todas las buenas cualidades “pero, al mismo tiempo, debe estar dispuesto a ser un gran mentiroso y engañador” (Skinner 1993: 156). El pensamiento político del primer Schiller, profunda y cordialmente republicano, era el propio de la intelectualidad europea (como el de Lessing<sup>2</sup>, Alfieri o Jacques Louis David) en la década previa a la Revolución Francesa (Lützel 1978: 15). Schiller estaba profundamente influido por su profesor Jacob Friedrich von Abel, a quien no por casualidad dedicó *Die Verschwörung von Fiesko zu Genua*. Abel le había recomendado a su discípulo la lectura de Adam Ferguson, y en la elaboración de *Fiesko*, Schiller tuvo entre manos la traducción del libro del citado teórico escocés *Institutions of the Moral Philosophy* llevada a cabo por Christian Garve en

<sup>2</sup> La figura de Lessing es precisamente fundamental en la absorción que la literatura nacional alemana hace de la virtud republicana con su drama burgués *Emilia Galotti* (y en general con su *Hamburgische Dramaturgie*) y la figura de Goethe es sumamente importante en la puesta en tela de juicio de la virtud cortesana en una obra que fue considerada por Friedrich Schlegel una de las tendencias de la época junto a la Revolución Francesa y la Teoría de la Ciencia de Fichte. A saber: *Wilhelm Meister Lehrjahre*.

1772 (Bresky 1961: 241). Es precisamente a través de Ferguson como le llega a Schiller la rotunda apuesta de Montesquieu por la virtud republicana. Para Montesquieu, Ferguson y Schiller amar la libertad y esforzarse por hacerla triunfar decide el destino de estados y pueblos (Wiese 1959: 433).

Como todas las obras de juventud de Schiller, *Fiesko* pone de relieve que el arte no debe hacer sin más un servicio a determinados principios morales, sino que debe activar el espíritu en su totalidad (Fricke 1968: 110)

El drama recrea un acontecimiento histórico: el intento de derrocar a Andrea Doria y el asesinato de su pariente Gianettino a finales de 1547 y principios de 1548. Para componerlo, Schiller se basó en la obra del Cardenal de Retz *Conjuration du Comte Jean Louis de Fiesque* (1639), en la *Histoire Générale des Conjurations* (1763) de M. Duport du Terre<sup>3</sup> y *The History of the reign of the Emperor Charles the Fifth* de William Robertson (Schiller 1847: 11), que data de 1769. En torno a la historia de Génova y sus instituciones Schiller hizo la lectura de sendas obras de Le Chevalier de Mailly y de Häberlin<sup>4</sup>. Igualmente, Schiller obtuvo inspiración de una lectura clásica: *La conjuración de Catilina* de Salustio.

Y ya entramos en la ficción schilleriana. En Génova crece el descontento contra el gobierno despótico de los Doria, no solo contra el Duque Andrea (Andreas en el drama), sino especialmente contra los abusos de Gianettino. Los allegados a Fiesko se sienten decepcionados por su actitud tibia. Una de las acciones más discordantes con las expectativas que están depositadas en él, como libertador de su pueblo, es su intento de seducción de Julia Doria. Supuesta seducción que llena de tristeza a su mujer Leonore. Sin embargo, tanto sus más estrechos partidarios como su mayor enemigo, Gianettino Doria, saben que esta indiferencia solo es aparente. Una de las acciones más reprobables del joven Doria es la violación de Bertha Verrina durante las fiestas de carnaval, aprovechando que va disfrazado. Ante la descripción de la máscara, Verrina padre sabe quién ha sido el violador. Fiesko, evitando su asesinato al doblegar al sicario que Gianettino había comprado para asesinarlo, convence a este para que se convierta en aliado suyo. Aprovechando el motín que derroca a los Doria, Fiesko se adueña del poder. Por su parte, Andreas huye. Esta obtención del poder ha llevado consigo un episodio feliz, la muerte de Gianettino a manos del prometido de Bertha, Bourgognino que salva el honor de la muchacha. Sin embargo, también ha dado lugar a un hecho sumamente triste, la muerte de Leonore a manos de su esposo Fiesko, quien la había confundido con Gianettino por haberse puesto la capa de este mientras ella buscaba a su marido por la amotinada ciudad. Al ver que Fiesko solo aspira a quedarse con el gobierno de Génova, Verrina lo deja ahogarse cuando cae al mar en el puerto.

*Fiesko* de Schiller es todo un ejemplo de lo que supone el conflicto que interpele al ser humano en el cumplimiento de la virtud republicana, o en un sentido lato, de la virtud política. Schiller escribió su primer drama histórico (o su primer drama con referencias históricas) no tanto desde un prurito de historiador como desde el interés por abordar la relación entre la política y la moral (Kluge 1988: 1219). La cuestión central que subyace a este conflicto es: ¿qué contribuye realmente al bien de la nación: el cumplimiento de los principios o la obtención del poder? Por una

<sup>3</sup> Concretamente, de las páginas 290 a 320 “La Conjuration de Fiesque, contre les Doria”.

<sup>4</sup> Respectivamente *Histoire de la Republique de Genes* (1697) y *Gründliche Historisch- Politische Nachricht von der Republik Genua* (1747).

parte, el propio Fiesko se sirve de la mentira y el engaño, para que la virtud política triunfe en Génova. Por otra, Verrina, al modo de Bruto, no entiende la virtud republicana de un modo diferente a los principios que la inspiran: la justicia y la lucha contra el despotismo. El proceder de Fiesko habría sido el más correcto por ser el más efectivo. Demuestra una gran capacidad para la conspiración: primero haciéndose el hedonista descomprometido, después movilizándolo a las masas, y finalmente conquistando la ciudad. Sin embargo, el arranque cesarista que le sobreviene después de obtener el poder lo arruina todo. Según Janz, en Fiesko se reúnen de un modo muy afortunado, la racionalidad ilustrada y el despotismo (Janz 1979: 38). El conde de Lavagna se muestra solvente para alcanzar el poder y para imponer su visión de la buena gobernanza.

La capacidad de ser efectivo y de convertir la acción propia en obtención del poder queda especialmente de manifiesto en la escena XVII del segundo acto. En ella, Fiesko departe con un pintor llamado Romano<sup>5</sup>. Este pinta lo que, por su parte, Fiesko ha sido capaz de hacer efectivo. Para el estadista genovés es importante que la representación pictórica no sustituya a la acción. Con todo Fiesko considera al pintor un afín, no un antagonista (Schiller 1982: 179-182).

Y en cuanto a lo que implica una buena gobernanza, a Fiesko no le cabe la menor duda. Concretamente esta debe estribar en que la fluidez entre las decisiones y las acciones no se vea entorpecida por la deliberación. Ese estado idóneo se describe en la escena VIII del acto segundo, mediante una fábula, la cual está inspirada en el discurso de Agripa Menenio para aplacar los ánimos de los plebeyos que se habían amotinado retirándose al Monte Sacro a principios del siglo V a. C. (Bresky 1961: 250). Un perro de un carnicero se adueña del reino animal, pero al estar acostumbrado a ver pasar por el cuchillo a muchas reses, ejerce un gobierno tiránico. Los animales asesinan y derrocan al can y constituyen un gobierno democrático. Pero como había más cobardes que valientes y más torpes que listos y la mayoría prevaleció, el reino decayó. Ante la ineficacia del reparto de responsabilidades, acabaron haciendo caer, para su bien, la responsabilidad y el poder absoluto en el león (Schiller 1982: 168-171). Es obvio que Fiesko se ve a sí mismo, en el futuro, como el león de Génova.

Sin embargo, si la eficacia en la obtención del poder por parte de Fiesko sí se compadece con la noción de virtud republicana (al fin y al cabo, toda orientación política persigue el poder), la forma de detentar ese poder repugna totalmente a dicha concepción. Un Fiesko que no confunde virtud ética con virtud política, al estilo de Maquiavelo, se acomoda perfectamente a la noción republicana. Pero, un Fiesko que, también siguiendo a Maquiavelo, prefiere el orden sustentado en un poder personalista a la deliberación colegiada recibe el rechazo del republicanismo. La transformación del Fiesko republicano en el Duque (o Dogo) de Génova Fiesko (Phelps 1974: 444) provoca que este sea eliminado por Verrina. Es importante en el desenlace de la obra tener en cuenta la distinción que hacía Adam Ferguson entre la república aristocrática (en la que el poder es detentado por una clase o estamento determinados) y la democrática (en la que el poder está en manos de todo el pueblo) (Ferguson cit. por Kluge 1988: 1229). Para Kluge, Fiesko y Gianettino repre-

---

<sup>5</sup> Aunque Fiesco, el Conde de Lavagna, sí fue un personaje histórico, no es posible que el pintor fuera Giulio Romano, pues este murió en 1546.

sentarían el cesarismo. El Conde de Lavagna pretendería apoyar su poder en la demagogia y el populismo. Por su parte, el díscolo Doria querría sustentar su personalismo hegemónico en lazos de sangre e instaurar una oligarquía. Sin embargo, tanto Andreas Doria como Verrina serían los valedores de la virtud política, uno a favor de una república aristocrática, el otro de una democrática. De ahí el giro extraño de la postura de Verrina al unirse a Andreas una vez que deja morir a Fiesko. Este cambio ha de entenderse como la convicción de Verrina y del propio Schiller de que una república aristocrática es el mejor camino y el paso previo para alcanzar una república democrática (Kluge 1988: 1232).

Schiller muestra en su drama la contradicción inserta en la concepción republicana: pretender que forzosamente virtud política y virtud ética han de coincidir. Es antitético aplaudir que la virtud política obtenga el poder y al mismo tiempo querer que, una vez obtenido el poder, la virtud ética prevalezca. Según Jamison, hay tres personajes que tienen en el drama sendas imágenes de la República de Génova: Leonore, sentimentalmente; Verrina, pretendiendo subsumir la virtud política en la virtud general, y Andreas Doria, desde un punto de vista estrictamente político (Jamison 1982: 59-60). Es la concepción de este último la que prevalece.

Tras la primera representación de la obra en Mannheim, su autor se sintió decepcionado con la acogida y afirmó que en la gente del Palatinado no fluía sangre republicana. Y todo ello, además, teniendo en cuenta que Schiller trastocó y refundió la obra para este estreno. En ella, la virtud republicana en Fiesko triunfa sobre la ambición: no muere a manos de Verrina y renunciando a la diadema ducal, proclama la libertad de los genoveses (Cansinos Assens 1973: 158). En el fondo Schiller había emprendido con muy pocas ganas el cambio de cierre trágico por su *happy-end* de Mannheim, esperando ingenuamente el éxito ante el público del Hoftheater ante la proclama de Fiesko “sed libres, genoveses” (García García 2000: 94). El autor no estaba convencido con el cambio, pues para él era importante que el personaje de Fiesko fuera el de la autoafirmación, una autoafirmación fallida (Janz 1979: 40). En definitiva, la obra muestra el conflicto entre la persona y las intenciones orientadas a la política. El problema del drama *Fiesko* es el de la tragedia *Antígona*: ¿qué tiene que ver la ley con el sentimiento? Frente a la abstracción de las concepciones de la teoría política, la particularidad del ser humano concreto siempre será un obstáculo insalvable. Esta reticencia de Schiller se hará mucho más intensa de resultas de los años del Terror de la Revolución Francesa (Sandkaulen 2005: 48).

Según Janz, la percepción de Schiller de que el drama de *Fiesko*, en su versión originaria, era realmente el que respondía al pensamiento del autor, le llevó a un callejón sin salida. Las gentes del teatro, muy especialmente el afamado actor e intendente August Wilhelm Iffland, le reprocharon a Schiller, siguiendo las claves de la *Poética* de Aristóteles, que se centrara más en los caracteres que en la acción y que no ubicara claramente la controversia principal. Hagner distingue en *Fiesko* dos tipos de conflictos: los políticos y los psicológicos. A su vez el aspecto central del antagonismo político, el de la república (Verrina) frente al poder personal, (Fiesko), va de la mano de otras fricciones concomitantes: la de Fiesko frente a Gianettino y la de Fiesko frente a la nobleza genovesa. Por su parte, el conflicto psicológico central de las virtudes (privada y pública) opuestas a la persecución sin escrúpulos del poder tiene concomitancias con las fricciones conyugales de Fiesko

y Leonore (amor versus ambición), la rivalidad entre Leonore y Julia (los celos), la pugna por quién lleva la voz cantante en el romance de Fiesco y Julia y la relación paterno filial de Verrina y Bertha (Hagner 2010: 178). Schiller vio que, a pesar de las reticencias de los profesionales del teatro, ni podía ni quería renunciar al conjunto de conflictos presente en su drama. De ahí que, para no verse en la misma tesitura, la siguiente obra que escribió tuvo un marco de referencia mucho más limitado. Al darse cuenta de lo muy disonante que es la concomitancia de la tragedia republicana y el drama burgués, en *Kabale und Liebe* también llamada *Louise Millerin*, todo se hizo más pequeño: el lugar de la trama, el asunto y el alcance de los acontecimientos (Janz 1979: 54).

### 3. La virtud cortesana

La Corte es el modelo de organización del poder en la Europa moderna (Gómez 2010: 4). Por su parte, *El Cortesano* de Baldassare Castiglione es un escrito de legitimación de las aspiraciones de la nobleza a ocupar un lugar en el gobierno político. Se puede decir que esta obra establece la gramática de las cortes del Antiguo Régimen hasta la Revolución francesa (Quondam 1980: 19). Se trata de una obra escrita en el momento de transición del ideal caballeresco al ideal cortesano, es decir, en el paso de las armas a las letras. Sería un error ver en el texto de Castiglione un recetario para desenvolverse en la corte. Podría parecer que, en la moral cortesana, la apariencia de virtud prepondera de tal modo sobre la virtud misma, que la absorbe. Sin embargo, no se debe perder de vista que estamos ante la descripción de un ideal, que no deja de serlo, por más que se trate de un ideal sometido al tamiz de lo fáctico. El autor de *El cortesano* estaba convencido de que la civilización cortesana triunfaría sobre las armas. Todo ello desde unos parámetros muy propios de su época. Como señala Pozzi, el Renacimiento estaba, en efecto, obsesionado por el deseo de hallar en los distintos campos la perfección, es decir, por crear mitos a los que tender para ahuyentar el espectro del caos y la irracionalidad de la vida (Castiglione 1994: 35). En su búsqueda de relevancia la nobleza sumó las letras a las armas (Álvarez-Ossorio 1998: 314), y esa incorporación debe ser entendida como una nueva versión del *uomo universale* (Burke 1990: 146). No es casual que la obra esté escrita en forma de diálogo, pretendiendo el estilo conversacional tener un enfoque persuasivo (Gómez 2010:5). Un diálogo, mediante el que individuos notables, auténticas personalidades pares entre sí (Gaspere Pallavicino, Pietro Bembo, Ludovico de Canossa, Cesare Gonzaga, Emilia Pío, etc.), van configurando y materializando el perfil del nuevo ideal. Ahora bien, no se trata de un diálogo socrático, privado de cierre y abocado a la incapacidad de alcanzar la definición de las Ideas o universales, sino una serie de discursos sucesivos con una forma análoga al *Banquete* de Platón o a los ensayos ciceronianos. A partir de ahora, el norte del que aspira a sobrevivir y prosperar en la Corte deben ser las buenas maneras, la prudencia, la discreción y, en definitiva, la adaptación de la conducta a las circunstancias y a los fines. En el fondo, esa connivencia con lo circunstancial es de cuño aristotélico. Ya Domenico de Piacenza, un siglo antes de Castiglione, señala expresamente que el término medio es la condición necesaria para que las

acciones puedan llegar a ser virtuosas (Campóo Schelotto 2014: 16). De hecho, la medida, el equilibrio y el rechazo del exceso son capitales para el cortesano.

A tal efecto, el cortesano debe cultivar el arte del agrado. Y para ello es conveniente la gracia, la naturalidad o su apariencia, la *sprezzatura* o desenvoltura (Castiglione 1994: 145). El desarrollo de esta cualidad inhibe el indeseable impulso hacia la afectación: la excesiva “diligencia y codicia en parecer mejor que los otros”, pues “se puede muy bien decir que la mejor y más verdadera arte es la que no parece ser arte” (Castiglione 1994: 144). La desenvoltura debe manifestarse también en la adopción de estrategias de conducta lingüística no normativas, frente a la defensa de los arcaísmos y del purismo. Ludovico de Canossa aboga en el texto de Castiglione por una prevalencia del uso lingüístico y una adaptación a la evolución de la lengua que habilite al cortesano para mostrar llaneza o la apariencia de ella (Castiglione 1994: 166-171). El fin principal del cortesano consiste en ganar el favor del príncipe y encaminar su voluntad, ayudándole a superar lo influenciado y sensible que pueda ser a la adulación. En este sentido puede detectarse cierta frustración de Castiglione cuando, teniendo en mente sus intentos vanos de hacerle ver la verdad sobre las causas del Saco de Roma a Clemente VII, afirma que en las cortes no todo es como debiera (Castiglione 1994: 236-239). De esta manera, el cortesano no solo debe buscar el medro personal, sino también la educación principesca, y puede aspirar, en definitiva, a erigirse en maestro del príncipe (Castiglione 1994: 160). En el Cuarto Libro se desarrolla de un modo extenso esta idea. El cortesano debe infundir en el príncipe las virtudes (1994: 457-458). Esta es una empresa posible, porque la virtud puede aprenderse (1994: 458-462). Por otra parte, y recogiendo el eco aristotélico, lo realmente importante es adquirir virtudes mediante las que escojamos lo que está bien. Y eso es mejor que adaptarnos a una prescripción normativa que exteriormente veamos reconocida como lo bueno (1994: 462-468).

Dentro del mundo cortesano, hay individuos con gracia natural y hay quienes con el adiestramiento pueden corregir sus faltas. De ahí que tenga su importancia cultivar una segunda naturaleza. Eso incluye una educación corporal como base para el raciocinio y la capacidad de elección. Y en este contexto de actividades formativas y aleccionadoras, llama la atención que, en el tratado de Castiglione, la danza sea puesta en relación con conceptos clave como la gracia, la discreción, la honestidad o la magnificencia. Y sin duda, en la descripción de esta práctica hay también una referencia a la sublimación de la sexualidad. Lo que es lícito en el arte no lo es en la vida. Cierta contacto físico, que nunca traspase los límites del decoro, es tolerable en el arte de la danza, pero no lo sería efectivamente consumado (Campóo Schelotto 2014: 19). Y en este sentido es importante, valorar como el cortesano más que amar en un sentido inmediato y, al fin y al cabo, vulgar, debe trasladar el “deseo de gozar de lo que es hermoso” (Castiglione 1994: 508-509) a la contemplación del alma misma hasta la suprema felicidad, la belleza divina (1994: 528-532). Y con este sincretismo del *Banquete* platónico y la moral cristiana se cierra el libro de Castiglione.



#### 4. El *Tasso* de Goethe y la virtud cortesana

Goethe no leyó directamente a Castiglione, pero sí que le llega su eco de forma indirecta. La biografía de Torquato Tasso que le sirvió inicialmente de inspiración para la escritura de su drama era la *Vita de Torquato Tasso* de Giambattista Manso<sup>6</sup> que data de 1621. También Goethe extrae datos de la leyenda de Tasso de la edición de las cartas del poeta, llevada a cabo por Lodovico Antonio Muratori, en el tomo diez de *Opere di Torquato Tasso*, publicado en Venecia en 1739 (Reinhardt 1990: 911). Sin embargo, la documentación más precisa la obtuvo Goethe de otra *Vita* descriptiva de la peripecia del poeta, concretamente la de Pierantonio Serassi de 1785, libro que Goethe consiguió en Roma durante su viaje a Italia. No por casualidad, Serassi realizó una edición de *El cortesano* en 1766 acompañada de una biografía de su autor. También en 1769, Serassi llevó a cabo una edición de las Cartas de Castiglione. Por otra parte, la vida áulica de Serassi se compadece perfectamente con la doctrina de Castiglione y con la admonición de lo inconveniente y lo desmedido de Tasso tal y como muestra en las biografías citadas. De algún modo, Serassi valora a Tasso como un contraejemplo del modélico y cabal Castiglione.

El *Tasso* de Goethe es una de las cúspides de su producción literaria. Se trata de una obra no tan abrupta como *Götz* o *Werther*, pero tampoco tan abstracta o pedagógica como *Ifigenia en Táuride*. Tiene el temple del clasicismo y la voluntad artística de corrección que Wieland intentó imbuir tanto a Goethe como a Schiller (Robert 2016: 395). Sin embargo, a la vez la obra cuenta con la calidez que le confirió a Goethe la conexión con su experiencia no siempre agradable en la Corte de Weimar. Según señala Hofmannsthal, en *Tasso* nunca se percibe la adormecedora relación entre las partes<sup>7</sup>, sino la floreciente vida del instante en cada verso (Hofmannsthal 1979: 524). Además, *Tasso* supone una novedad en la literatura universal. Si bien la biografía de artistas era un género que se había asentado desde el manierismo con las *Vite* de Vasari y de Bellori, Goethe es el primero que convierte a un artista, con su problemática vital, en protagonista de una pieza teatral. Con *Tasso* estamos pues ante el primer drama de artista (o *Künstlerdrama*) de la historia de la literatura universal. Su autor descubrió un género (Reinhardt 1990: 907).

Comencemos con la sinopsis. En la corte de Ferrara, Leonore de Este y su dama de corte, Leonore Sanvitale, coronan con guirnaldas de flores<sup>8</sup> los bustos de Virgilio y Ariosto. Ellas muestran su preocupación por el talante atrabiliario del poeta de la corte, Torquato Tasso. En la siguiente escena Alfonso de Este (Alfons en el drama) recibe de manos de Tasso *Gerusalemme liberata* y premia a este despojando a Virgilio de su guirnalda y poniéndosela a él. En esto llega el secretario de Estado, Antonio de Montecatino, que ha resuelto en Roma importantes asuntos para su señor. Tasso, pletórico por su coronación, lo recibe efusivo, pero su saludo es con-

<sup>6</sup> Según Hartmut Reinhardt lo más probable es que la versión de Manso la conociera Goethe indirectamente a través de la obra del Abbé Charnes, *La vie du Tasse. Prince des Poètes Italiens* (Paris 1690), de la cual hay un ejemplar en la Biblioteca de Weimar.

<sup>7</sup> “Nirgends erschlaffende Bezogenheit aller Teile und dabei dieses blühende Leben des Augenblicks in jedem Vers”.

<sup>8</sup> Es clave que se les pongan guirnaldas de flores y no coronas de laurel, pues viene a decirse con ello que ya no hay Edad de Oro, y que las armas y las letras están ya definitivamente escindidas y transitando cada cual por su propio camino.

testado con frialdad por Antonio, quien elogia la corte pontificia por tratarse de un lugar donde el arte se toma como un añadido ennoblecedor y no como algo vital. La princesa Leonore consuela al poeta cuando están a solas. Posteriormente y tras una discusión con Antonio, en la que este vuelve a ponderar los valores pragmáticos, Tasso se ofende y saca su espada. Alfons los separa y les pide que hagan las paces. Leonore Sanvitale le pide a la princesa que le deje llevar a Tasso a Florencia, donde ella misma lo cuidará. Tasso interpreta esta invitación como un indicio de que lo quieren arrumbar y abandonar. Por ello, finge cordura y dice que su deseo es ir a Roma. Cuando llega su despedida, toma las palabras cálidas de la princesa por muestras de amor y la abraza con locura<sup>9</sup>. Tras resistirse ella y en medio de la estupefacción general, Alfons se marcha con las mujeres y deja a Tasso a cargo de Antonio. El poeta debe al fin reconocer que ha de renunciar a su pasión para que la normalidad cortesana retorne.

Es una trágica paradoja que el alejamiento definitivo de Tasso de la corte coincide, precisamente con la protección y la tutela del poeta por el personaje más integrado en las maneras cortesanas y en su escala de valores, Antonio Montecatino (Borchmeyer 2008: 1421). La sorprendente resolución del contraste entre la contención cortesana y el desenfreno poético es muy significativa del pensamiento de Goethe.

En su labor como ministro en la corte de Sajonia-Weimar, Goethe sintió una fuerte atracción por Charlotte von Stein, mujer perteneciente a la nobleza y esposa del cuadrillero mayor del Archiduque, Gottlob Ernst Josias von Stein. La sensación de extraterritorialidad producida por enamorarse de una noble casada, siete años mayor que él y con siete hijos, le resultó muy dolorosa al escritor. Extraterritorialidad también experimentada por Goethe cuando trabajó en el Tribunal Imperial de Wetzlar sin sentir apego alguno por el ejercicio de la abogacía. El citado desapego quedó de manifiesto en el desmañado y suicida Werther. No es casual que Friedrich Bouterwerk considerara a *Tasso* un *Werther* dramatizado con una elevación del estilo, “ein gesteigeter Werther”<sup>10</sup>.

Entiendo, como generalmente se interpreta, que *Tasso* muestra el desgarramiento personal tanto de Goethe como de Charlotte von Stein. No en balde, desde el comienzo de la redacción<sup>11</sup> en 1780, se cartea con ella en torno a sus avances. Y el 20 de abril de 1781 escribe “Ich habe gleich am *Tasso* schreibend dich angebetet” [Escribiendo *Tasso*, inmediatamente te adoré] (Goethe 1988: 496). Bien es cierto, como señala Atkins, que esas manifestaciones responden al comienzo de la escritura de *Tasso* (1781) y no al tiempo del producto final (1790) cuando el autor y Stein habían roto su relación (Atkins 1973: 52). En todo caso, Goethe se identifica en algún momento con *Tasso*, entendiendo incluso su solvencia para la poesía como una maldición (Goethe 1988: 502). Algo en buena medida desdicho por los versos 3432 y 3433 del drama, cuando Torquato le dice a Antonio “Und wenn der Mensch in

<sup>9</sup> El momento más morboso del anecdotario de *Tasso* fue el intento de abrazo y beso a Leonore de Este. Esta situación pudo ser conocida por Goethe a través de la comedia de Carlo Goldoni, *Il Torquato Tasso* (1755) y del prólogo de Johann Friedrich Kopp al poema épico de Tasso *Befreites Jerusalem* (1744). Cf. Reinhardt, 911-912.

<sup>10</sup> Cf. Goethe (1988: 502).

<sup>11</sup> Con su habitual morosidad de escritura, la elaboración de *Tasso* se llevó a cabo de 1780 a 1807 y su estreno teatral tuvo lugar en Berlín en 1817.

seiner Qual verstummt/ Gab mir ein Gott su sagen, wie ich leide” [Y si el hombre enmudece de dolor, / A mí un dios me concedió que pudiera decir cuánto sufro] (Goethe 1988: 166)<sup>12</sup>. El Goethe escritor muestra su desgarró y el de su amada de un modo especialmente afortunado: presentando el conflicto que estaba en el interior de sus personas, mediante el desdoblamiento de sus tendencias antitéticas en dos pares de personajes. Goethe es al mismo tiempo Tasso y Antonio. Charlotte von Stein es a la par las dos Leonore (la de Este y la Sanvitale).

Goethe es tanto Tasso como Antonio. No en balde fue poeta como el primero y diplomático como el segundo. Ni Tasso ni Antonio se sienten bien. Tasso no quiere quedarse en la corte y esto muestra la mezcla de melancolía y nostalgia de Goethe. Cuando escribió *Tasso*, se sentía perdido para la poesía. Durante los diez primeros años en Weimar solo había producido textos fragmentarios en el ámbito literario (Müller 2007: 198), pero a la vez había abrigado deseos de aprovechar su estatus en la corte para ser conocedor del arte y viajar a Italia. Y a pesar de que Antonio está convencido de su permanencia y su pertenencia a la corte, siente fastidio por la dificultad que entraña mantener el comportamiento que se ha de tener en ella. Y en ese sentido hay una relación clara con la experiencia como hombre de Estado que Goethe había ido adquiriendo. Rosalinde Gothe señala que el escritor mantuvo una relación ambigua con la corte. En la valoración de esta siempre distinguió entre la corte como órgano e instrumento de gobernanza y la corte como representación del poder<sup>13</sup>. Mientras que el escritor se sintió identificado con la primera dimensión, mantuvo siempre reticencias ante la segunda (Gothe 1998: 402). Un indicio de esa implicación de Goethe en la gobernanza fue que siempre tuvo a gala visitar los lugares donde había que resolver cuestiones, como ocurrió en las minas de pizarra de Ilmenau en 1776, donde mantuvo un contacto directo con los ingenieros y mineros en torno a la idoneidad de reapertura de unos pozos (Schmid 1998: 35). En todo caso, Antonio es el espejo de la deficitaria actividad de la práctica poética de Tasso, y Tasso es el espejo de la deficitaria autenticidad y el escaso sentido personal de la práctica cortesana de Antonio. Tasso se siente contrariado al verse despreciado por Antonio mientras Antonio envidia el reconocimiento de Tasso en la corte. Es decir, siente fastidio al ver el desmedido honor otorgado a alguien que hace «solo» poesía. Como señala Hinderer, ambos se muestran mutuamente sus carencias (Hinderer 1980: 175). Al fin y al cabo, es mucho más importante la existencia que el rol que en ella se desempeña, ya sea este el de cortesano o el de poeta. Y esta relativización de los clichés es un elemento central en la obra (Hinderer 1980: 190). Lo activo y lo poético, si no superados en sus contradicciones, sí que son suavizados en su contraposición (Hinderer 1996: 241). No hay que olvidar que en Goethe el ideal siempre es sensible y manifiesto, es *Urphänomen*, es profenómeno (Ammerlahn 1990: 127). La idea solo es válida en cuanto derivación de lo real o en cuanto de ella pueda derivarse lo real (Erpenbeck 1998: 1080). De ahí que, en este caso, dicho ideal solo pueda ser ejemplificado en la síntesis de Tasso y Antonio.

<sup>12</sup> Estos versos son emblemáticos en Goethe, pues también aparecen como frontispicio y lema de la *Elegía de Marienbad* de 1823, escrita a raíz de que la joven Ulrike von Levetzow lo rechazara.

<sup>13</sup> En los pequeños estados alemanes de la época se distinguía entre el *Civil-Etat* y el *Hof-Etat* (presupuestos, civil y de la corte respectivamente). Para pertenecer a la corte, había que ser noble. Goethe ejerció como ministro y miembro del gabinete de Karl August, sin embargo, cuando obtuvo el título nobiliario, y con ello la posibilidad de obtener un cargo oficial en la corte, renunció a ello (cf. Gothe 1998: 402).

Charlotte von Stein es Leonore de Este y Leonore Sanvitale a la vez. Ni una ni otra dudan de la pertinencia de las reglas de la corte. Sin embargo, la primera Leonore ve interferida esa interiorización de las reglas por su empatía hacia Tasso. Por su parte, la segunda entiende a Tasso desde un punto de vista funcional y decorativo a la vez. Un poeta en un entorno palaciego, y Tasso no podía ser una excepción, debía sin más contribuir a la brillantez y la representatividad de la corte. Leonore Sanvitale se mueve bien en la *apariencia estética* y sabe eludir cualquier exceso que vaya más allá del disfrute en el arte (Blumenthal 1959: 16); por su parte, Leonore de Este entiende la poesía como una promesa de felicidad. Esa ambigüedad en la valoración del arte y entre el trato personal y el distante al poeta la experimentó Frau von Stein con Goethe. Ella hubiera querido una felicidad carnal y sensual con Goethe, pero hubo de renunciar a ella y decidió consolarse con el sueño de una edad de oro ovidiana y neoplatónica. Toda una sublimación. Por su parte, también parece claro que Alfons es el Archiduque Karl August de Sajonia-Weimar. Aquí no hay desdoblamiento y mi interpretación coincide con la habitual. Alfons es el mecenas renacentista que es beneficiado por la maestría de los artistas que tiene a su servicio. “Ich nehme meinen Teil des Ruhms davon” [tomo mi parte de la fama] (Goethe 1988: 81).

El desajuste entre el conocimiento que cree tener Tasso de su vida y de los otros<sup>14</sup>, que se ve desmentido o ironizado por los hechos, es según Hinderer uno de los elementos básicos del drama de Goethe (Hinderer 1980: 183). En ese sentido es especialmente significativa la conversación que, en la primera escena del segundo acto del drama goetheano, mantienen Tasso y Leonore de Este (Goethe 1988: 94-103) cuando discuten en torno a la Edad de Oro. En aquella edad según Tasso, se podía decir algo que Goethe extrae del *Aminta* de Tasso “Erlaubt ist was gefällt” [lo permitido es lo que gusta] (verso 994), a lo que ella repone “Erlaubt ist was sich ziemt” [lo permitido es lo conveniente] (verso 1006) (Goethe 1988: 100). Así, mientras Tasso lleva su melancolía de la Edad de Oro a intentar vivificarla constantemente con su poesía, para Leonore esa edad es una ficción válida que puede revivirse en el esplendor de la corte. Tasso estima que se trata de un tiempo para siempre perdido solo evocable mediante la plenitud de la creatividad poética, por el contrario, Leonore sostiene que esa Edad de Oro es un estado de ánimo susceptible de ser recuperado y experimentado en los momentos de contacto con la belleza que provee la vida cortesana (Blumenthal 1959: 9). El eje del drama es el debilitamiento progresivo de las expectativas en una Edad de Oro y el reconocimiento de su carácter ficticio, o más exactamente su carácter de ficción provechosa. Para el Tasso del comienzo esa ficción es necesaria y constituye el tuétano de su *modus vivendi*. Él no se conforma ni con la dependencia del mecenazgo ni con la autonomía del arte, tan anacrónica (pues es una idea del siglo XVIII) como hábilmente proyectada por Goethe en el drama. Tasso aspira al Eliseo, donde héroes y poetas, Aquiles y Homero, comparten lugar (Müller 2007: 202). Por su parte, para Leonore de Este, se trata de una ficción adecuada para sobrellevar la alternancia de deber y placer presente en la vida. Lo que para uno es ficción necesaria para otra es ficción conveniente. En ese sentido, es muy relevante la referencia que la Princesa hace al

<sup>14</sup> Otra posible línea de investigación sobre el personaje del Tasso goethiano es cómo para configurarlo pudo tener a la vista a autores contemporáneos, marginales, inadaptados y dolientes: concretamente a Plessing, Günther y Moritz en concreto (cf. Hinderer 1980: 173).

personaje de Aminta (Goethe 1988: 102) que creó el propio Tasso para el poema homónimo, donde se cuenta la peripecia del amor triunfante de Aminta y la ninfa Silvia. Esta es primero esquiva por ser sacerdotisa de Diana, pero al creerla él muerta por lobos e intentar suicidarse, ella le brinda su amor. Ese desenlace está inhibido en el mundo cortesano de Ferrara. La poesía puede generar pasión, pero más bien debe tratarse del “*als ob*”, del “como si” de una pasión. Es posible que esa pasión tenga un objeto, el de Silvia para Aminta o en el que en esa escena puede ser Leonore para Tasso. Pero ahora se trata del “como si” de una pasión y no de una pasión efectiva, ese sentimiento pasajero no impide, sino que incluso facilita, el retorno a la vida cotidiana. Esa enervación del ideal, o esa adaptación del mismo, que se va generando en la trama, concuerda con el final de la obra, en el que Tasso asume su condición de poeta cortesano y su desistimiento de ser amante de princesas. Y ese desarrollo se ajusta a la idea de la renuncia, un aspecto central a lo largo de la vida y obra de Goethe. La renuncia es consecuencia de la limitación condicionada de la vida. Estando siempre precedida de una experiencia, da lugar a una exigencia cuyo cumplimiento entraña dolor, si bien, como luminosa contrapartida, ese cumplimiento supone un logro personal (Gamm 1998: 268-269). Por otra parte, la renuncia goetheana tiene como fondo el pensamiento de Spinoza, según el cual ni siquiera la divinidad puede ir en contra del orden de las cosas. Algo que Goethe asume al colocar esta frase spinoziana como lema de la cuarta parte de *Poesía y verdad*: “*Nemo contra deum nisi deus ipse*” (Bollacher 1998: 1002). Si ni siquiera Dios puede cambiar el curso de los acontecimientos, qué vana esperanza es pretender influir decisivamente en ellos.

## 5. Coda: el imperativo y el consecuencialismo

Tanto el *Fiesko* de Schiller como el *Tasso* de Goethe ponen en entredicho las formas dominantes de la virtud que aparecen en sendas obras. A saber, la virtud republicana y la virtud cortesana. Los dos personajes que encarnan respectivamente esas virtudes son Verrina y Antonio Montecatino.

La virtud republicana está muy cerca de lo que en Filosofía moral se denomina ética formal. Es decir, una ética ceñida a los principios y desmarcada de las consecuencias. Verrina no acepta otro principio político que la libertad ni otro régimen que la República Genovesa, y sus instituciones<sup>15</sup> lo que lleva consigo el rechazo radical del poder personalizado. Esa es la razón por la que apoya el motín de Florencia y por la que mata, o deja morir, a Fiesko.

La virtud cortesana es claramente propia de una ética material y consecuencialista. Es decir, material porque tiene un objeto, en este caso la buena gobernanza impulsada por el correcto desempeño del cortesano. Antonio es el cortesano perfecto, sin embargo, se siente infeliz, pues está obligado a emplear en el ejercicio y la práctica de la virtud cortesana, una máscara que le impide comportarse conforme a su verdadero ser.

<sup>15</sup> El Gran Consejo, el Consejo Menor y el Senado, habiendo sido los tres paradójicamente instaurados por Andrea Doria.

La virtud republicana solo responde ante la conciencia, y la cortesana solo ante las consecuencias de la acción. Siguiendo el modelo propuesto por Max Weber: una es “*Gesinnungsethik*” (ética de la conciencia) y la otra “*Verantwortungsethik*” (ética de la responsabilidad). Una es más apta para evitar lo que no debemos hacer, mientras que otra está orientada a lo que se deriva de lo que se hace (Weber 1988: 551-552).

Tanto Schiller como Goethe comprenden la estrechura de las limitaciones o la excesiva laxitud que por contraste lleva consigo cualquier codificación de la virtud. Establecer de un modo muy estricto aquello en que consiste actuar moralmente, como hacen las éticas formales, va en contra de la inevitable contextualización a las que son sometidas las acciones. Por ello, no es raro que después de *Fiesko*, Schiller diera lugar en *Luisa Millerin* a un drama más cálido y humanizado, enmarcado en un modesto ambiente burgués. Las contradicciones de una moral tan consecuencialista como la cortesana quedan de manifiesto en las reacciones del Tasso goethiano al decoro y la contención que se le exige y que lo oprime. Y de nuevo, como ocurre con la virtud republicana, es lo humano lo que se rebela contra una normativa que coarta la autonomía precisa para su desenvoltura.

En definitiva, la virtud republicana es demasiado estricta, demasiado formal, como para hacer operativa la acción y dar lugar a algo más que a la censura destructiva. Por su parte, la virtud cortesana es demasiado alicorta y ceñida a la adaptación a los hechos como para ser considerada virtud. Sin contexto social no cabe escenario para la virtud (y esto lo olvida el republicanismo radical), pero reducir la virtud a la adaptación a un contexto social es anular la espontaneidad humana necesaria para que la virtud cobre sentido (y esto lo ignora la preceptiva cortesana).

## 6. Referencias bibliográficas

### Primarias

- Goethe, J. W., «Torquato Tasso», en *Dramatische Dichtungen III, Hamburger Ausgabe Band 5*. München, Beck 1988 (Texto, 73-166. Comentario de Stuart Atkins, 496-568).
- Goethe, J. W., «Torquato Tasso» en *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Band 3.1*. (Texto, 426-520, Comentario de Hartmut Reinhardt, 907-987). München: Carl Hanser 1990.
- Goethe, J. W., «Torquato Tasso» en *Klassische Dramen, Johann Wolfgang Goethe Sämtliche Werke*, Tomo 5 (Texto, 731-834, Comentario de Dieter Borchmeyer, 1374-1452). Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 2008.
- Schiller, F., *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua. Ein republicanisches Trauerspiel*. Stuttgart y Tübingen: Cotta 1847.
- Schiller, F., «Die Verschwörung des Fiesko zu Genua» en *Dramen*. Frankfurt am Main: Insel 1982, 131-236.
- Schiller, F., «Fiesko», en *Die Räuber. Fiesko. Kabale und Liebe*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1988 (Texto, 315-559. Comentario de Gerhard Kluge, 1146-1328).
- Schiller, F., *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua. Ein republikanisches Trauerspiel*, (Comentario de Joachim Hagner, 153-211). Frankfurt am Main y Berlín: Suhrkamp 2010.

## Secundarias

- Álvarez-Ossorio, A., «Corte y cortesanos en la monarquía de España», en Quondam, A. / Patrizzi, G. (eds.), *Educare il corpo, educare le parole*. Roma: Bulzoni Editore 1998, 314-323.
- Ammerlahn, H., *Aufbau und Krise der Sin-Gestalt: Tasso und die Prinzessin im Kontext der Goetheschen Werke*. Bern: Peter Lang 1990.
- Aristóteles, *Política*. Madrid: Gredos 1988.
- Aristóteles, *Ética a Nicómaco*. Madrid: Gredos 2010.
- Aristóteles, *Magna moralia*. Madrid: Gredos 2011.
- Atkins, S., «Observations on Goethe's *Tasso*», *Carleton Germanic Papers* 1 (1973), 41-59.
- Blumenthal, L., «Arkadien in Goethes *Tasso*», *Goethe: Viermonatsschrift der Goethe-Gesellschaft: neue Folge des Jahrbuchs* 21 (1959), 1-24.
- Bollacher, M., «Spinoza», en Witte, B. / Buck, Th. / Dahnke, H.-D. / Otto, R. / Schmidt P. (eds.), *Goethe Handbuch 4.2. Personen, Sachen, Begriffe A-K*. Stuttgart y Weimar: Metzler 1998, 999-1003.
- Botana R. N., *La tradición republicana. Alberdi, Sarmiento y las ideas políticas de su tiempo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana 1984.
- Bresky, D., «Schiller's Debt to Montesquieu and Adam Ferguson», *Comparative Literature*, Vol. 13, No. 3 (Verano 1961), 239-253.
- Burke, P., «El cortesano», en Garin, E. (ed.), *El hombre del Renacimiento*. Madrid: Alianza 1990, 133-161.
- Campóo Schelotto, D., «La danza y el lenguaje de la virtud en El Cortesano de Baldassare Castiglione», *Annali di Storia moderna e contemporanea*, 2 (2014), 9-30.
- Cansinos Asséns, R., «Prólogo a *La conjuración de Fiesco en Génova*» en Schiller, F., *Teatro completo*, Madrid: Aguilar 1973, 155-158.
- Cardona Zuleta, L. M., «La noción republicana de virtud: de la virtud moral a la virtud cívica», *Forum 2*. Revista del Departamento de Ciencia Política, Universidad Nacional, Sede Medellín (julio-diciembre 2011), 109-126.
- Castiglione, B., *El cortesano*. Edición de Mario Pozzi, Madrid: Cátedra 1994.
- Erpenbeck, J., «Urphänomen», en Witte, B. / Buck, Th. / Dahnke, H.-D. / Otto, R y Schmidt P. (eds.), *Goethe Handbuch 4.2. Personen, Sachen, Begriffe A-K*. Stuttgart y Weimar: Metzler 1998, 1080-1082.
- Fricke, G., *Der religiöse Sinn der Klassik Schillers*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1968.
- Gamm, H.-J., «Entsagung» en Witte, B./ Buck, Th./ Dahnke, H.-D. / Otto, R y Schmidt P. (eds.), *Goethe Handbuch 4.1. Personen, Sachen, Begriffe A-K*. Stuttgart y Weimar: Metzler 1998, 268-270.
- García García, J., *A la libertad por la belleza. La propuesta filosófica de Friedrich Schiller*. Madrid: UNED 2000.
- Gómez, J., «La variedad del diálogo cortesano en la Europa renacentista», *librosdelacorte.es* 2 (2010), 4-8, <https://repositorio.uam.es/handle/10486/6099>, [3/9/2019].
- Gothe, R., «Hof», en Witte, B. / Buck, Th. / Dahnke H.-D. / Otto, R. / Schmidt. P. (eds.), *Goethe Handbuch 4.1. Personen, Sachen, Begriffe A-K*. Stuttgart y Weimar: Metzler 1998, 491-494.
- Jamison, R. L., «Political and Nature in Schiller's *Fiesco* and *Wilhelm Tell*», en Wittkowski W. (ed.), *Friedrich Schiller: Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung*. Tübingen: Max Niemeyer 1982.

- Janz R.-P., «Die Verschwörung des Fiesco zu Genua», en Hinderer W. (ed.), *Schillers Dramen. Neue Interpretationen*. Stuttgart: Reclam 1979, 37-57.
- Hilb, C., «Maquiavelo, la república y la virtud», en: Varnagy, T. (comp.), *Fortuna y virtud en la república democrática. Escritos sobre Maquiavelo*. Buenos Aires: CLACSO 2000, 127-148.
- Hinderer, W., «Torquato Tasso», en Hinderer, W. (ed.), *Goethes Dramen. Neue Interpretationen*. Stuttgart: Reclam 1980, 169-196.
- Hinderer, W., «Torquato Tasso», en Witte, B./ Buck, Th. / Dahnke, H.-D. / Otto, R. y Schmidt P. (eds.), *Goethe Handbuch 2. Dramen*. Stuttgart: Metzler 1996, 229-257.
- Hofmannsthal, H. v., «Unterhaltungen über den Tasso von Goethe», en Hofmannsthal, H. v., *Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe*, Bd. 7. Frankfurt am Main: Fischer 1979, 519-531.
- Jamison, R. L., «Politics and Nature in Schiller's *Fiesco* and *Tell*», en Wittkowski, W. (ed.), *Friedrich Schiller: Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung*. Tübingen: Max Niemeyer 1982, 59-68.
- Lützel, P. M., «Die große Linie zu einem Brutuskopfe: Republikanismus und Cäsarismus in Schillers *Fiesco*», *Monatshefte* 70, n°1 (Primavera, 1978), 15-28.
- Maquiavelo, N., *Discursos sobre la Primera década de Tito Livio*. Madrid: Alianza, 1987.
- Müller, K.-D., «Das Elend der Dichterexistenz Goethes *Torquato Tasso*», *Goethe-Jahrbuch* 124 (2007), 198-214.
- Phelps, R. H., «Schiller's *Fiesco* - A Republican Tragedy?», *PMLA* 89, n° 3 (mayo 1974), 442-453.
- Pocock, J. G. A., *El momento maquiavélico. El pensamiento florentino y la tradición republicana atlántica*. Madrid: Tecnos 2002.
- Quondam, A., «La forma del vivere: Schede per l'analisi del discorso cortigiano», en Osso-la, M. / Proserpi, A. (ed.), *La Corte e il Cortegiano I*. Roma: Bulzoni 1980, 41-54.
- Ricci, M. T., «La cortegiania y la cortesana filosofía: B. Castiglione y B. Gracián», *Revista de humanidades de Valparaíso* 5 (1º trimestre 2015), 99-110.
- Robert, J., «Die Kunst o Mensch hast du allein. Kunstreligion und Autonomie in Schillers Gedicht *Die Künstler*», en Von Amon, F./ Rémi, C. / Stiening, G. (eds.): *Literatur und praktische Vernunft*. Berlin y Boston: De Gruyter 2016, 393-412.
- Sandkaulen, B., «Schönheit und Freiheit. Schillers politische Philosophie», en Manger. K. / Willems G. (eds.), *Schiller im Gespräch der Wissenschaften*. Heidelberg: Winter Verlag 2005, 37-55.
- Schmid, I., «Amtliche Tätigkeit», en Witte, B. / Buck, Th., / Dahnke, H.-D. / Otto, R y Schmidt P. (eds.), *Goethe Handbuch 4.1. Personen, Sachen, Begriffe A-K*. Stuttgart y Weimar: Metzler 1998, 33-46.
- Skinner, Q., *Los fundamentos del pensamiento político moderno I. El Renacimiento*. México: Fondo de Cultura Económica 1993.
- Skinner, Q., «Acerca de la justicia, el bien común y la prioridad de la libertad», *La política* 1 (1996), 146-147.
- Weber, M., *Politik als Beruf*. En Weber, M., *Gesammelte Politische Schriften*. Ed. J. Winckelmann. Tübingen: Mohr Siebeck 1988.
- Wiese, B. v., *Friedrich Schiller*. Stuttgart: Metzler 1959.
- Wolin, S. S., *Política y perspectiva. Continuidad y cambio en el pensamiento político occidental*. Buenos Aires: Amorrortu Editores 1993.
- Yannuzzi, M. A., «La virtud republicana», *Postdata* 6 (2000), 49-74.