

**Calderón y la alegoría del *Theatrum mundi*:
La carne del *corpus* o la suspensión de la soberanía**

Javier Pavez Muñoz¹
(pavez@usc.edu)

Recibido: 14/10/2020

Aceptado: 21/12/2020

DOI: 10.5281/zenodo.4436504

Resumen:

El idealismo moderno de la estética plantea una distinción entre *símbolo* y *alegoría*. A partir de esta distinción, Schelling y Hegel caracterizan la alegoría como un suplementario o un mecanismo degradado de representación. Consecuentemente, sus lecturas de Calderón de la Barca están informadas por la preeminencia del *símbolo* y el supuesto de la idealidad del significado, es decir, su univocidad y transparencia frente al carácter secundario de la encarnación o inscripción alegórica. De este modo, afirmar que en el símbolo no hay diferencia entre el símbolo y lo simbolizado no es sino una apuesta que subsume la materialidad en lo absoluto y conjura la inscripción. Dicho de otro modo, al rechazar la figuración alegórica porque el sentido estaría escindido y mal representado, se oculta la pregunta acerca de las condiciones materiales que complican cualquier clasificación fija. En este registro, y a partir de Walter Benjamin, se propone que el procedimiento barroco en Calderón pone en cuestión este supuesto de la anterioridad del sentido. Calderón, entonces, temáticamente y performativamente, levanta y entabla la pregunta por las condiciones materiales de la producción del sentido, y con ello pone en escena que el sentido no puede permanecer simplemente intocado. La teatralidad, pues, consiste en hacer aparecer esta relación contaminante. El *Gran teatro del tundo* de Calderón aparece, así, como una radical crítica del idealismo trascendental: instala la pregunta por la teatralidad que desajusta la posición (*thesis*) de la idealidad, desmonta el ordenamiento a partir del cual se afirmaba la idealidad en desmedro de la singularidad empírica de la encarnación alegórica, al mismo tiempo que desestabiliza las condiciones de la soberanía.

Palabras clave: Calderón - Schelling - Hegel - Símbolo - Alegoría - Teatro - Benjamin - Carne - Soberanía

Abstract:

Modern idealism of aesthetics poses a distinction between symbol and allegory. From this difference, Schelling and Hegel characterize the allegory as a supplementary or degraded mechanism of representation. Consequently, his readings of Calderón de la Barca are informed by the preeminence of the symbol and the presupposition of the ideality of the meaning, that is, its univocity and transparency in the face of the secondary character of the incarnation or allegorical inscription. In this way, to affirm that in symbol there is no difference between the symbol and the symbolized is nothing more than a bet that subsumes the materiality in the absolute and conjures up the inscription. In other words, by rejecting the allegorical figuration because the meaning would be divided and misrepresented, the question about the material conditions that complicate any fixed classification is hidden. In this register, and following Walter Benjamin, this paper proposes that the baroque procedure in Calderón put in question this assumption of the anteriority of meaning. Then, Calderón, thematically and performatively, raises and poses the question of the material conditions of the production of meaning, and with this, he puts on stage that meaning cannot simply remain untouched. Theatricality, then, consists of making this contaminating relationship appear. *El Gran Teatro del Mundo*, thus, appears as a radical critique of transcendental idealism: it installs the question of theatricality that dismantles the position (*thesis*) of ideality, it disassembles the order from which ideality was affirmed to the detriment the empirical singularity of the allegorical incarnation, and, at the same time, it destabilizes the conditions of sovereignty

Keywords: Calderón- Schelling - Hegel - Symbol - Allegory - Theater - Benjamin - Flesh - Sovereignty

¹ Doctorando en Filosofía, University of Southern California.

El idealismo moderno de la estética plantea una distinción entre símbolo y alegoría. La distinción tiene una célebre formulación en Goethe, para quien lo poético se vincula propiamente con lo simbólico mientras el procedimiento de la alegoría aparece como ejercicio que busca lo general en lo particular, y la imagen no es más que un ejemplo degradado que limita el sentido ideal del concepto.² El rechazo de la alegoría como forma degradada de la representación, motiva las lecturas que tanto Hegel (1770-1831) como Schelling (1775- 1854) hacen de Calderón (1600-1681). Ambas lecturas, reducen las potencialidades críticas de Calderón subsumiendo la contaminación alegórica al régimen del sentido, del significado, de la idealidad.

En *Filosofía del arte*, Schelling (1999) aborda la posibilidad de representar propiamente lo infinito en lo finito. En una consideración que abarca una aproximación tanto respecto de la mitología como de la construcción particular de las formas del arte (y de las nociones de lo bello, lo sublime, el genio), de los modos figurativos del arte (música, pintura y plástica) y de las artes de la palabra (poesía lírica, poesía épica y la poesía dramática, sea ésta tragedia o comedia), Schelling propone una diferenciación axiomática entre *esquema*, *alegoría* y *símbolo*. El esquematismo –de cuño kantiano– radica en un procedimiento de esquematización del concepto que va desde lo universal a lo singular, a lo particular. En este sentido, el *esquema* es la representación en que lo universal significa lo particular o lo singular. La Alegoría, por el contrario, procede a partir de lo singular y sólo apunta semánticamente a lo universal. Lo alegórico –escribe Schelling– “sólo puede significar lo general a través de lo particular” (1999: 257). El símbolo, finalmente, es la superación (y por tanto, la indiferencia) del esquema y la alegoría. Dicho de otro modo, el carácter sintético e indivisible del símbolo contiene ambos procedimientos, de modo que ni lo general significa lo singular (forma esquemática), ni lo singular significa lo universal (forma alegórica). Se trata, pues, de una indivisibilidad entre el símbolo y lo simbolizado. Afirma, así, que “la absoluta representación

² Escribe Goethe en *Maximen und Reflexionen*: “La alegoría transforma el fenómeno en un concepto; el concepto en una imagen, pero de suerte que aún tenga y retenga el concepto limitado y completo en la imagen y en ella se declare [...] la simbólica transforma el fenómeno en idea, la idea en una imagen, mas de suerte que la idea siga siendo en la imagen infinitamente activa e inasequible, y aun expresada en todas las lenguas se mantenga inexpresable [...] va una gran diferencia de que el poeta busque lo general en lo particular, a que, por el contrario, contemple lo particular en lo general. Del primer procedimiento nace la alegoría, donde lo particular sólo se acusa como ejemplo, como muestra de lo general; pero lo último es, sin embargo, propiamente hablando, la naturaleza de la poesía, la cual expresa algo particular, sin pensar para nada en lo general ni llamar nuestra atención sobre ello. Ahora bien: quien aprende de esa cosa particular de manera viva recibe al mismo tiempo como añadidura lo general, sin percatarse de ello o solo tarde [...] la verdad simbólica es aquella en que lo particular representa a lo más general, no como sueño sino cual viva y actual revelación de lo inescrutable” (cit. Eco, 1999: 73-74).

artística” radica en una “representación con plena indiferencia” donde “lo general es totalmente lo particular” y “lo particular al mismo tiempo es todo lo general y no lo significa” (1999: 59)³.

En este registro, Schelling destaca los mitos griegos, pues su absoluta autonomía radica en que lo singular no se limita a significar lo universal sino que lo singular *es* lo universal, por lo que el mito se identifica plenamente con el significado. El mito, por tanto, es simbólico. Schelling, considerando la lengua como lugar de manifestación del ser, muestra, así, que “símbolo” (*Sinnbild*) implica que la imagen es inseparable de su significado, es decir, que hay una plena interrelación entre lo concreto objetivo (el ser vacío de todo significado que aparece, por ejemplo, en una simple imagen: “*Bild*”) y lo universal subjetivo (el concepto puro o significado –*Sinn*– separado de cualquier referencia a un objeto empírico). De esta manera, mientras la simple imagen (*Bild*) “siempre es concreta, puramente particular y determinada” (1999: 55) y el sentido (*Sinn*) es el significado des-encarnado, el símbolo es la figuración misma de lo absoluto, la síntesis natural (es decir, objetiva) de la naturaleza originaria. Por tanto, el símbolo da cuenta que la naturaleza es objetiva, absoluta, y no admite separación: “[l]a representación de lo Absoluto con la absoluta indiferencia de lo general y particular en lo particular solo es posible simbólicamente” (1999: 55)⁴. A partir de esta afirmación del símbolo –y de la consecuente unión de lo singular y lo universal– Schelling pretende establecer una aproximación crítica respecto de la poesía moderna. La teoría del símbolo se plantea, así, como una crítica de la poesía moderna al considerarla como alegórica, como una forma degradada y disgregada de representación.

³ Esta clasificación, por cierto, es también epocal, de tal modo que el mundo moderno es alegórico. Escribe Schelling que el mundo moderno es el mundo de los individuos y que el mundo clásico es el mundo de las especies. Mientras que en el mundo clásico “lo general *es* lo particular” (es decir, no lo significa) en el mundo “moderno lo particular sólo significa lo general y, precisamente porque en él predomina lo general, el mundo moderno es el de los individuos, el de la disgregación... domina la ley del cambio y de la transformación”, donde lo “finito...no es sino para significar lo infinito” (1999: 118).

⁴ Schelling propone que el carácter de la mitología y, especialmente, la poesía, no debe comprenderse de modo esquemático ni alegórico sino de forma simbólica. Así, más adelante, escribe: “Si por lo infinito entendemos lo absolutamente infinito, o sea, la completa unificación de lo infinito y lo finito, la fantasía griega se dirigía desde lo infinito o eterno hacia lo finito, mientras que la de los orientales iba desde lo finito a lo infinito, pero de tal manera que en la idea de lo infinito no se suprimía necesariamente el desdoblamiento. Quizá se puede ver esto más claramente en la doctrina persa, en la medida en que es conocida a través de los libros del Zend y otras fuentes. Sin duda, las mitologías persa e hindú son las más famosas entre las mitologías idealistas. Sería una torpeza querer aplicar a la mitología hindú lo que es válido para la griega (realista) y pretender considerar sus figuras independientemente, en sí, puramente como lo que son. Pero, por otra parte, no se puede negar que la mitología hindú tiene más sentido poético que la persa. Mientras que ésta es puro esquematismo en todas sus creaciones, la otra se eleva por lo menos a la alegoría, y lo alegórico es su principio poético dominante. De ahí la facilidad de las mentes superficialmente poéticas para asimilarla. No llega al simbolismo.” (1999: 90-91).

Para Schelling, sólo la poesía clásica expresa constitutivamente una relación que desde lo absoluto o lo infinito alcanza la finitud de lo singular empírico. Se trata, pues, de que sólo en el símbolo hay una convergencia de lo absoluto *en* lo finito, una convergencia que, al mismo tiempo, contiene la dispersión hacia lo infinito informe. En el símbolo, así, lo finito es el lugar de manifestación de lo absoluto. Consecuentemente, mientras la poética clásica implica la circunscripción de un límite sobre sí mismo a partir de lo universal, la poética moderna no nombra más que una degradada relación de lo finito que se dispersa hacia lo infinito. Según Schelling, esta dispersión es propia de la poesía moderna, pues se funda en la separación de lo finito y lo infinito, al afirmar sólo lo particular (lo subjetivo) subordinando lo absoluto. Dicho otra manera, la unidad, aquí, solo es posible como reunificación pues lo finito está separado y requiere ser redimido, pero la redención de lo finito no rechaza lo finito, sino que supone su constitutiva contingencia, así como el carácter caedizo de la palabra. En este sentido, la alegoría para Schelling es una forma degradada de representación. Así, plantea que la poesía moderna sólo pretende trascender la finitud suponiendo la separación, y, por tanto, asumiendo el devenir frente a la eternidad. Por este motivo la poesía moderna es alegórica, pues lo finito sólo alude a lo universal. En este sentido, la unidad originaria solo aparece modernamente en el cuerpo de Dios, pero no en la poesía. Esto quiere decir que Schelling critica que el cristianismo universal no pueda re-crear esta unidad en su expresión estética.

La tarea, entonces, radica en superar la modernidad poética mediante una concepción simbólica y viviente del arte, es decir, gracias a una renovada síntesis de la visión griega y cristiana.⁵ Se trata, pues, de la pretensión de producir una nueva mitología, “ese simbolismo futuro y de esa mitología que habrá sido creada, no por un solo individuo, sino por toda la época” (1999: 33). Así, para Schelling el drama moderno debe mantener una dignidad mitológica, es decir, simbólica, lo que implica un manifiesto rechazo de la forma degradada de la alegoría. Esta dignidad mitológica en Schelling plantea una esperanza: “podemos esperar que advenga un Sófocles del mundo diferenciado, por así decirlo, una reconciliación en el arte pecador. La posibilidad de que se cumpla satisfactoriamente esta esperanza parece vislumbrarse, al menos por un lado hasta ahora menos conocido”

⁵ “...si la exigencia cumplida en la mitología griega era la representación de lo infinito en cuanto tal en lo finito, o sea, simbolismo de lo infinito, a la base del cristianismo se encuentra la exigencia opuesta, la de acoger lo finito en lo infinito, es decir, de hacerlo alegoría de lo infinito. En el primer caso lo finito tiene algún valor en sí, pues acoge lo infinito en sí mismo; en el otro caso lo finito no es nada en sí mismo sino sólo en la medida en que significa lo infinito. La subordinación de lo finito a lo infinito es, por tanto, el carácter de semejante religión” (1999: 100).

(1999: 479). El hecho de que en el mundo moderno “todo es perecedero y lo absoluto se encuentra infinitamente lejano” (1999: 112) coincide con que el “mundo moderno no tiene una verdadera epopeya” (1999: 115). El mundo moderno, pues, es alegórico, y respecto de esta degeneración de la representación Calderón es el nombre de la mencionada esperanza: “sólo Calderón puede ser comparado con Sófocles” (1999: 117). Así, respecto del desarrollo poético de la mitología cristiana, destaca que “los españoles utilizaron exquisitamente las leyendas de santos para las representaciones dramáticas” y que “Calderón de la Barca representa la culminación de esta poesía” (1999: 112)⁶. Para Schelling, Calderón “es eterno por la forma y el arte y presenta ya alcanzado y materializado lo que la teoría sólo parecía poder pronosticar como misión del arte futuro” (1999: 479). Respecto de esta configuración del arte futuro, escribe Schelling:

“El requisito básico de toda poesía no es un efecto universal sino la universalidad hacia dentro y hacia fuera. Aquí las parcialidades no pueden ser válidas. En todos los tiempos ha habido pocos en quienes se ha concentrado toda su época y el universo, en la medida en que éste es intuido en aquélla; éstos son los llamados a ser poetas. Su época -digo-, no en tanto parcialidad sino en tanto universo, revelación de un único aspecto completo del espíritu del mundo. Aquel que pudiera someter poéticamente y asimilar toda la materia de su época, en la medida en que como presente también contiene el pasado, sería el poeta épico de su tiempo. La universalidad, requisito necesario de toda poesía, sólo es posible en los tiempos modernos para quien pueda crearse una mitología a partir de su propia limitación, un círculo cerrado de poesía.” (1999: 118)

⁶ Tal es la tarea de Calderón, preparar y culminar la lengua poética como mitología, como materia poética universal, constitución simbólica de lo que hasta ahora se presenta como expresión alegórica –subjetiva, individual, empírica, degradada: “...si se considera que la poesía moderna ya no es la poesía para un pueblo determinado que se ha desarrollado en especie, sino una poesía para todo el género y, por así decirlo, tiene que estar formada de la materia de la historia entera de este género con todos sus distintos colores y tonos, si se suman todas estas circunstancias, no cabrá ninguna duda de que la mitología del cristianismo no es en los pensamientos del espíritu del mundo más que una parte de la totalidad mayor que sin duda prepara. Se infiere que no era universal sino una parte, la parte limitada en virtud de la cual el espíritu del nuevo mundo, que tendía exclusivamente a la demolición de todas las formas puramente finitas, permitió el derrumbe de la totalidad, porque así ha sucedido. Resulta así que el cristianismo sólo podrá ingresar en la totalidad mayor, de la cual será una parte, como materia poética universal; y todo uso que de él se haga en la poesía debería hacerse ya en el sentido de esta totalidad mayor que se puede presentir, pero no expresar”. Sin embargo, este uso no podría ser poético allí donde esta religión sólo se expresa en la poesía como subjetividad o individualidad. Sólo allí donde se traslada realmente al objeto puede llamarse poética. Lo más íntimo del cristianismo es la mística, que sólo es una luz interior, una intuición interior. Allí la unidad de lo infinito y lo finito sólo cae en el sujeto. No obstante, una persona moral puede llegar a ser el símbolo objetivo de este misticismo interior y así puede ser llevado a una intuición poética, si bien no ha de permitir que se exprese subjetivamente” (1999: 116-117). Quizás cabría leer en estos términos una aseveración de Goethe, que, en una carta a Schiller fechada el 28 de enero de 1804, afirma que “si la poesía desapareciera por completo del mundo, podría reconstruirse a partir de *El príncipe constante*” (cit. en Goethe, 1994: 257, nota 3). Karl Marx, incluso, en una carta a Engels del 3 de mayo de 1854, subraya la importancia e influencia de Calderón en Goethe, quien habría utilizado pasajes del “El mágico prodigioso” en su *Fausto*: “*In Nebenstunden treibe ich jetzt Spanisch. Begonnen mit Calderon, aus dessen Magico prodigioso - dem katholischen Faust - Göthe nicht nur einzelne Stellen, sondern ganze Anlagen von Szenen in seinem Faust benutzt hat*” (Marx, 1989: 101). Cabría señalar, al menos de paso, la influencia de Calderón no sólo en Goethe sino también en las obras de Hofmannsthal, especialmente en “Grosses salzburger Welttheater”, “Der Turm” (1925) y “Semíramis” (1933).

Schelling reconoce que sólo la leído una tragedia (“Devoción de la cruz”) de Calderón, traducida por A. W. Schlegel, pero pretende establecer una reflexión general sobre su teatro (1999: 479). Por tanto, todo lo que puede decir sobre Calderón –y que cabe desprender, es todo lo que pretende decir sobre la tarea del arte futuro mismo– se refiere exclusivamente a esa obra, pero, según Schelling, las obras de Calderón despliegan una “concepción del universo y del orden divino” donde Dios demuestra su clemencia mediante la “existencia del pecado y el pecador” (1999: 341). Se introduce una necesidad Universal del pecado al mismo tiempo que el destino se despliega por una especie de designio divino: despliegue simbólico, pues las relaciones reales coinciden con las absolutas.⁷ En la medida en que la necesidad se da conjuntamente al azar –o el pecado aparece conjuntamente con el pecador, la caracterización con el destino, el artista con la obra, la intención con el objeto, y lo cómico queda subsumido por lo trágico– la relación es racional, diáfana, transparente, pura.⁸ El mundo –la situación– es absoluto. Así, luego de describir el contenido de la tragedia, Schelling escribe que le resulta evidente que “la mayor parte sucede por designio superior y está determinada por un destino cristiano, según el cual tienen que existir pecadores para que por ellos se revele el poder de la gracia divina”, por tanto “lo esencial de esta tragedia” es que “no [se] necesita ni de poderes infernales para la tentación ni de la Némesis meramente externa para el castigo” (1999: 483).

⁷ Escribe Schelling: “...en Calderón tenemos que reconocer la razón. No son situaciones puramente reales en que un entendimiento insondable proyecta el reflejo de un mundo absoluto; son situaciones absolutas, es el mundo absoluto mismo. A pesar de que los rasgos de los caracteres de Calderón sean grandiosos y estén detallados con una agudeza y seguridad extraordinaria, él no necesita tanto de la caracterización porque tiene un verdadero destino...en lo que se refiere a la forma interna de la composición, tenemos que destacar igualmente a Calderón. Consideremos la obra mencionada bajo la escala suprema, aquella según la cual la intención del artista ha pasado a la obra misma, se ha identificado plenamente con ella y, precisamente por esta cognoscibilidad absoluta, vuelve a hacerse irreconocible, en este sentido Calderón es comparable sólo con Sófocles [...] Calderón es totalmente diáfano, se ve hasta el fondo de su intención, más aún, no pocas veces la pronuncia, como a menudo hace Sófocles, y no obstante está tan fundida con el objeto que ya no aparece como intención y está representada como el tejido más perfecto en un cristal, pero irreconocible. Esta suprema y absoluta discreción, esta indiferencia última de intención y necesidad sólo fue alcanzada entre los modernos de este modo por Calderón. Para esta diafanidad es necesario que lo superfluo del acompañamiento no esté tan elaborado [...] Toda la forma está más concentrada y, por un lado, aunque las partes cómicas subsistan aquí junto a las trágicas, no tienen gran peso [...] y [...] están fundidas indisolublemente en un solo haz con las partes trágicas [...] Calderón recogió los principios dispersos del género romántico en una unidad más rigurosa que se aproxima a la belleza verdadera. Sin observar las antiguas reglas concentró la acción; su drama es más dramático y por tanto más puro. Dentro de esta forma, en él siempre hay una configuración pura junto al máximo colorido, de modo que tanto en general como en el detalle, hasta en la elección del metro, la forma y la materia se compenetran íntimamente.” (Schelling, 1999: 483-485).

⁸ Remitiendo claramente al Teatro del mundo: “Si nos imaginamos la historia como un drama en el cual todo el que toma parte desempeña su papel con plena libertad y según su parecer, se puede pensar un desarrollo racional de este intrincado juego sólo si hay un único espíritu que poetiza en todos, y porque el poeta, del cual los actores individuales son meros fragmentos (*Disjecti membra poetae*), ha puesto de antemano de tal modo en armonía el éxito objetivo de la totalidad y el libre juego de todos los individuos que al final ha de resultar realmente algo racional” (Schelling, 2005 : 400).

En esta construcción de conjunto, Schelling espera en Calderón a Sófocles, y con ello, la creación de una dignidad mitológica como realización simbólica de la tragedia clásica en la moderna. Considerando la envergadura de la tarea destinada a Calderón, y que Schelling plantea que se basa en una sola obra, en la única tragedia que conoce, cabría preguntarse si su proceder no es alegórico aun cuando rechaza este procedimiento. Según Schelling una sola obra deja entrever todo el espíritu de un autor, pero, al mismo tiempo, cabría suponer que ese espíritu no podría reducirse al genio del autor empírica o coyunturalmente determinado (del mismo modo que lo que nombra Calderón al parecer no es simplemente la persona que es Pedro Calderón de la Barca), por lo que en Schelling –y contra Schelling– se abre la cuestión de la encarnación (y la necesidad de esa encarnación) como una cuestión no simbólica, un resto no asimilado por la teoría del símbolo, un exceso o un excedente que subvierte toda la cuestión del símbolo, así como toda su axiomática, que desajusta todo el sistema de normalización categorial que pretende constatar lo que produce, y contener lo que lo desborda.

1. Hegel: La figura absoluta y la alegoría.

“El arte –cuando es una realidad independiente– se halla en esta contradicción consigo mismo de tener que extenderse hasta la alegoría, en cuyo caso desaparece como individualidad, o de que el significado se rebaje a la individualidad, en cuyo caso no consigue expresarse.”
(Hegel, 2009: 227)

“La figura absoluta tiene la conexión de contenido y forma, alma y cuerpo, como animación concreta, como unión de ambos fundamentada en y para sí tanto en el alma como en el cuerpo, tanto en el contenido como en la forma [...] Pero... puesto que en la alegoría lo dominante es el significado y a éste se subordina la abstracción, la figura de tales determinidades cobra aquí sólo valor de un mero atributo [...] es un modo de representación subordinado tanto en el contenido como en la forma y sólo imperfectamente correspondiente al concepto de arte.”
(Hegel, 1989: 291-293).

En Hegel, la lectura de Calderón también supone un rechazo de la alegoría. Lo alegórico no pasa de ser una vestimenta, una ilustración que encubre el sentido. Así, la alegoría es objeto de

estudio en sus *Lecciones sobre la estética*, donde Hegel la vincula con las figuras “estéticamente inservibles”, “sin autonomía ni sostén afirmativo, y poco propicias para la representación ideal” (1989: 162).⁹ Dado su carácter de “apéndice” (1989: 163) “secundario” (1989: 233), estas “raídas alegorías inertes” (1989: 163) son puestas en cuestión, pues “separa[n] imagen y significado...destruye[ndo] con ello la forma artística” (1989: 232) y no ofrecen en sí la visión de la armonía propia del contenido de la acción ideal. Para Hegel, entonces, la forma artística es propiamente simbólica, de modo que dirige sus esfuerzos a considerar en qué medida lo simbólico puede considerarse entre las formas artísticas. El símbolo propiamente dicho, por tanto, rechaza aquello que “no es más que un mero atributo y un signo” (1989: 233), “un mero signo” que presupone que “imagen y significado se enfrentan entre sí en vez de compenetrarse” (1989: 238).¹⁰ En Hegel, el símbolo mantiene sin fisuras la unidad de sentido y signo. La digestión dialéctica, podríamos decir, es simbólica, sin resto. Para evitar las abstracciones de pasiones y fines determinados y las individualizaciones meramente artificiales, el individuo dramático debe ser en sí mismo del todo vivo, una totalidad acabada cuya actitud y carácter concuerden con su fin y su acción, una individualidad penetrante que todo lo compendia en la unidad que ella misma es¹¹.

⁹ Ya hemos apuntado que Schelling sólo remite a “Devoción de la cruz”. Por su parte, Hegel remite a “El médico de su honra” (1989: 843), “El príncipe constante” (1989: 843), “La devoción de la cruz” (1989: 299), “La hija del aire (Seminaris)” (1989: 200), “Los empeños de un acaso (Don Juan)” (1989: 304), “A secreto agravio, secreta venganza” (1989: 843), “Zenobia” (1989: 200), “Jasón y los Argonautas” (1989: 298).

¹⁰ Con todo, en virtud de la mencionada separación en que el contenido no puede ser lo absoluto mismo, en su organización de las artes Hegel distingue tres fases: a) a este momento pertenecen los modos de representación donde esta separación –entre figura y significado– no está puesta expresamente, de modo que aún hay preeminencia –pero no coincidencia – de la aparición singular concreta a partir de la cual puede explicarse el significado universal: la *fábula*, la *parábola* y el *apólogo*; b) a este momento pertenecen los modos en que el significado universal llega al dominio de la figura meramente ilustrativa y, por tanto, la figura es un simple atributo o imagen arbitrariamente escogida: la *alegoría*, la *metáfora* y el *símil*; c) a esta etapa pertenecen los modos en que hay una total disgregación entre figura y significado: *poema didáctico* y la *poesía descriptiva* (1989: 239, 281 y ss).

¹¹ Este tipo de individualidad dramática nombran los trabajos de Sófocles, Homero, Shakespeare y Goethe: “El individuo dramático debe por el contrario ser en sí mismo del todo vivo, una totalidad acabada cuya actitud y carácter concuerden con su fin y su acción. Aquí lo principal no lo constituye la mera amplitud de rasgos de carácter particulares, sino la individualidad penetrante que todo lo compendia en la unidad que ella misma es y que tanto en el discurso como en la acción patentiza esta individualidad como la única e idéntica fuente de la que surge toda palabra particular, todo rasgo de actitud, acto y modo de comportamiento singulares. Una mera yuxtaposición de propiedades y actuaciones distintas aunque dispuestas en un todo no da todavía un carácter vivo, que por el contrario presupone por parte del poeta mismo una viva creación rica en fantasía. De esta índole son, p. ej., los individuos de las tragedias de Sófocles, si bien no contienen la misma riqueza de rasgos particulares con que se nos presentan los héroes épicos de Homero. Entre los modernos, primordialmente Shakespeare y Goethe han puesto en pie los caracteres más plenos de vida, frente a lo que los franceses, en su primitiva poesía dramática en particular, se han mostrado más satisfechos con representantes formales y abstractos de géneros” (1989: 844).

Así, frente a la alegoría, Hegel levanta el símbolo como mediación inmediata. Para Hegel, el *símbolo* define el régimen del arte como tal. En este sentido afirma que tanto Schlegel como Winckelmann “confundieron...la mayoría de las veces símbolo y alegoría” (1989: 204-205). En este sentido, Hegel establece una distinción capital entre *signo* y *símbolo* (Cf., de Man, 1996: 99-104). Mientras el signo (*Zeichen*) sólo mantiene una relación accidental y extrínseca entre “significado” y su “expresión” (sea su imagen o su existencia sensible), el *símbolo*, en la medida en que es una actividad de abstracción, los vincula irrestrictamente: el símbolo y lo simbolizado no tienen una relación de exterioridad. Se podría apuntar que el problema radica en establecer las condiciones para tomar una imagen como símbolo o como signo. Consecuentemente, el rasgo general de la alegoría (junto al símil y la metáfora) radica en presuponer un significado para sí, frente al cual hay una figura sensible o figurativa como medio de expresión meramente ilustrativa (1989: 281). Dada esta presuposición, es posible, distinguir “lo que pertenece a la cosa y a su condición necesaria” y lo que se ha “añadido como adorno y ornamento” (1989: 291). Esto, para Hegel, es justamente lo que muestra el arte subjetivo del poeta en cuanto hacedor, y por lo que, pese a que es fácilmente reconocible, estos hacedores son usualmente elogiados. La tarea de hacer aparecer estas picardías y perspicacias como meros accesorios, es parte de la clarificación que lleva a cabo el concepto.

La alegoría es una forma (junto con la metáfora y el símil) de figuración ilustrativa que sólo se da “como atributo o imagen arbitrariamente escogida” (1989: 238). Es una forma donde el significado no tiene ninguna autonomía, donde la imagen concreta aparece “enteramente subordinada” y “al arbitrio subjetivo de la comparación que busca exactamente esta y no otra imagen”, motivo por el cual “no puede llevar a obras” (1989: 281).¹² Así, en un célebre pasaje escribe Hegel:

¹² La alegoría, pues, no posee lo que Hegel denomina *carácter*: “Es por tanto en esta riqueza donde debe también mostrarse el carácter. El interés que para nosotros tiene un carácter lo constituye precisamente el hecho de que en el se patentiza una totalidad tal y, sin embargo, en esta plétora el mismo sigue siendo un sujeto en sí concluso. Si no se describe el carácter con esta rotundidad y subjetividad y queda abstractamente a merced de solo *una* pasión, entonces aparece como fuera de sí o como demente, débil y carente de fuerza. Pues la debilidad e impotencia de los individuos consiste precisamente en el hecho de que el contenido de esas potencias eternas no accede en ellos a manifestación como su más propio sí, como predicados inherentes a ellos en cuanto el sujeto de los predicados” (1989: 173). En este sentido, y a modo de ejemplo, subraya que en Aquiles hay una “multilateralidad de la noble naturaleza humana” que “desarrolla toda su riqueza en este individuo uno”, los mismo que otros “personajes homéricos” (Odiseo, Diomedes, Ajax, Agamenón, Héctor, Andrómaca) pues “cada uno de ellos es un todo, un mundo para sí, cada uno de ellos es un hombre completo, vivo, y no [...] solo la abstracción alegórica de cualquier rasgo de carácter singularizado. Que estériles, pálidas individualidades, pese a su fuerza, son por el contrario Sigfrido, el de la piel córnea, Hagen de Tronia y el mismo Volker, el juglar” (1989: 173).

“la *alegoría* [...] busca ciertamente poner al alcance de la intuición las propiedades determinadas de una representación universal por medio de las propiedades afines de objetos sensiblemente concretos [...] de modo que la exterioridad de que se sirve debe ser capaz de la mayor transparencia posible respecto al significado que en ella debe aparecer [...] Su primera tarea consiste por tanto en personificar y con ello concebir como un *sujeto* circunstancias o propiedades universales abstractas tanto del mundo humano como del natural [...]. Pero, ni según su contenido ni según su figura externa, es esta subjetividad verdaderamente en sí misma un sujeto o individuo, sino que sigue siendo la abstracción de una representación universal que solo retiene la *forma vacía* de la subjetividad y, por así decir, no puede llamarse más que un sujeto gramatical. Un ser alegórico [...] no lleva ni a la individualidad concreta de un dios griego ni de un santo o de cualquier sujeto real, pues para hacer la subjetividad congruente con la abstracción de su significado debe vaciarse de tal modo que de ella desaparezca toda individualidad determinada. Se dice por tanto que la alegoría es fría y estéril, y que en la abstracción intelectual de sus significados es también respecto a la invención más de una cosa del entendimiento que de la intuición concreta y de la profundidad de ánimo de la fantasía. Poetas como Virgilio tienen por tanto que ver con seres alegóricos, pues no saben crear dioses como los homéricos.” (1989: 293-294)

Por lo tanto, en la alegoría el sentido sólo alcanza realidad efectiva en el ser-concreto, es decir, en los instrumentos y medios de los que se sirve en su realización figurativa. El objeto sensible pretendería poner lo universal al alcance de la intuición, operación condicionada, sin embargo, por una exterioridad irredimible. Hegel no soporta que el significado esté determinado por la materialidad de lo alegórico, y sólo sea reconocible mediante “esa determinidad” (1989: 294). Ya que la universalidad sólo está personificada, la alegoría implica la expresión de una particularidad (que, por tanto, se expresa a sí misma) lo que implica –doble movimiento– que el significado debe inteligirse. La denotación, así, es simplemente exterior, fría, infecunda. Doblemente infértil, la alegoría supone la separación entre significado/figuración, pero al mismo tiempo, y a pesar de que supondría la anterioridad y preeminencia del sentido, el paso por lo determinado concreto es necesario para que el sentido pueda ser intuitivizado. Si el sentido sólo puede derivarse de la realidad efectiva, esta exteriorización secundaria, el mero atributo o simple vestimenta, tiene, al parecer, cierta necesidad que Hegel debe conjurar. De ahí su rechazo a la alegoría –que en poesía es más propia del arte romántico medieval¹³–, y la purificación del sentido que consecuentemente lleva a cabo –también– respecto de Calderón.

¹³ Según Hegel, la frecuencia se explica porque La Edad media tiene por contenido la individualidad particular con sus fines –fines subjetivos– de amor y honor (y sus consecuentes votos y aventuras). Esta multiplicidad de individuos y acontecimientos (es decir, esta multiplicidad mundana) que le dan a la fantasía un amplio espectro de posibilidades para la invención que siempre se contraponen con la universalidad de las relaciones vitales, con lo universal que no puede ser individualizado.

Dado que para Hegel lo dramáticamente eficaz es la acción en cuanto acción y no la independencia de un fin respecto de la exposición del carácter individual, las diferentes circunstancias, incidentes y acontecimientos deben operar en la más cabal integración: Los individuos, entonces, no actúan para la representación de los caracteres, sino que los caracteres están incluidos *por mor* de la acción misma. En este sentido, la naturaleza de la obra dramática implica que la vitalidad simbólica resuelve los fines con una base de interés universal, pero el problema es que lo universal-humano y lo específicamente nacional pueden divergir: “las convenciones artísticas nacionales son de índole tan estricta y específica que o bien excluyen sin más, o bien atrofian el goce de tales obras”. Enfatizando, así, que las “obras que para un pueblo están en la cima del arte y del desarrollo dramáticos pueden por tanto no ser en absoluto gozables para otra época y para otra nación”, Hegel plantea que “el modo y manera en que los españoles tratan una y otra vez el motivo del honor personal con una abstracción de sutileza”, sin embargo, ofende profundísimamente la representación y sentimiento alemán por su crueldad. Modo, manera y motivo, pues, instalan una brecha. Hegel recuerda, así, los fracasos que significaron las tentativas de poner en escena en Alemania las piezas de Calderón “*A secreto agravio, secreta venganza*”, “*El médico de su honra*”, pese representar un conflicto humanamente más profundo, y “*El príncipe constante*”, drama perjudicado por su principio rígida y abstractamente católico. Y esto, por ejemplo, a diferencia de las tragedias y comedias de Shakespeare que “han ido a la inversa teniendo cada vez más público, pues en ellas, no obstante, toda la nacionalidad, prevalece sin embargo con mucho lo universal-humano”, o de las tragedias antiguas que en ninguna época perderán su efecto (1989: 843).¹⁴

El carácter nacional –el carácter inscrito, podríamos decir– de Calderón entorpecería el goce del arte en un sentido propio. El mismo tiempo, el entorpecimiento tiene lugar en el procedimiento de la *metáfora*. En términos generales, la metáfora pretende expresar un significado en una realidad efectiva a través de un vehículo. Sin embargo, esto ya implica que sentido y figura están escindidos. La metáfora presenta –desde ya– una imagen como imagen, eliminando el sentido literal permitiendo conocer el significado supuesto (pero escindido) en la imagen misma. El sentido

¹⁴ “Lo primero de todo es y sigue siendo la inteligibilidad inmediata, y, efectivamente, todas las naciones se han reafirmado también en lo que para ellas debía calificarse como obra de arte, pues en ello querían estar a sus anchas, vivas y presentes. Sin salirse de esta nacionalidad autónoma elaboró Calderón su *Zenonia* y su *Semínariz*, y Shakespeare se las arregló para imprimir a los más variados argumentos un carácter nacional inglés, aunque éste supo conservar mucho más profundamente que los españoles en los rasgos fundamentales el carácter histórico de naciones extranjeras, p. ej., los romanos. Incluso los trágicos griegos nunca perdieron de vista el presente de su tiempo y de la ciudad a la que pertenecían” (1989: 200).

está figurado. Así, “lo natural” puede “ser figurativizado en forma de fenómenos espirituales y con ello enaltecido y ennoblecido”, pues “lo que sólo conviene a lo humano se usa como expresión de lo natural”, como cuando Calderón dice: “[l]as olas gimen bajo la pesada carga de las naves” (Cf. 1989: 298). Ahora bien, estas figuraciones fácilmente “pueden degenerar en lo preciosista, rebuscado o poco serio” (1989: 298). Estilo prosaico puro o la prosa pura “debe abstenerse de estas metáforas” (Hegel, 2006: 259), pero Calderón vacila en este peligro –que es también el peligro de la repetición– del que ni siquiera Shakespeare está totalmente a salvo, pues en la metáfora el espíritu y el ánimo no se satisfacen con lo sencillo, con lo usual, sino que se demoran en lo diverso disponiendo lo doble en una unidad.¹⁵

Más aún, aparece el peligro del *símil* que radica en la escisión de la imagen y el significado como una “repetición [cursivas de Hegel] meramente ociosa” pues “uno y el mismo contenido es representado en forma doble, o triple o cuádruple”, como “una *superfluidad*...empalagosa, pues el significado ya es ahí para sí y no precisa de ningún ulterior modo de figuración para ser entendido” (1989: 302), una repetición-yuxtaposición que “hace insulso y pesado el poema” (1989: 302). Aquí, el placer de comprar sólo se satisface a sí mismo y no hace patente más que la audacia de la propia fantasía subjetiva del poeta: “Calderón tiene muchas comparaciones de esta índole, particularmente cuando describe grandes y lujosos cortejos y solemnidades, la belleza de los corceles y de los caballeros, o cuando habla de barcos, a los que siempre llama ‘pájaros sin alas, peces sin aletas.’” (1989: 303).¹⁶

Calderón se demora en lo diverso (y en la separación) cuando establece, según Hegel, comparaciones que sólo son adecuadas en virtud del sentimiento lírico, y no en función del progreso dramático que debe ser motivado por la cosa misma: “[e]n general, el sentimiento melancólico, tierno, es muy propenso a entregarse a comparaciones” (1989: 305).¹⁷ Así, Hegel cita “las

¹⁵ Hegel cita *La devoción de la cruz*, donde Julia, al ver el cadáver de su hermano y en presencia de Eusebio, su amante, dice: “Quisiera cerrar los ojos / aquesta sangre inocente, / Que *está pidiendo* venganza / Desperdiciando *claveles*: / Y quisiera hallar disculpa / En las lágrimas que viertes; / Que al fin heridas y ojos / Son *bocas* que nunca mienten” (cit. 1989: 299).

¹⁶ Hegel, no podría, pues, soportar el mecanismo del montaje que es constitutivo en la escritura de Calderón, el “sepulcro vivo” de la “vida como sueño”: “En Clorilene, mi esposa, tuve un infelices hijo, en cuyo parto los cielos se agotaron de prodigios. Antes que a la luz hermosa le diese el sepulcro vivo de un vientre (porque el nacer y el morir son parecidos), su madre infinitas veces, entre ideas y delirios del sueño, vió que rompía sus entrañas atrevido un monstruo en forma de hombre, y entre su sangre teñido, le daba muerte, naciendo víbora humana siglo”.

¹⁷ Refiriendo a “*El mayor monstruo del mundo*” de Calderón, dice Hegel: “Muchas veces, la demora es un mero explayarse en representaciones de la fantasía, una orgía de imágenes, donde el poeta, por así decirlo, se entrega ocioso a las representaciones de la fantasía y seduce al lector con su juego ocioso. Frecuentemente se acusa de ello a los poetas meridionales. En verdad, a menudo no yace otro interés / en las imágenes que el disfrute ocioso en esas mismas

complicaciones del acaso” donde Don Juan “describe *por extenso* la belleza [y en Hegel se trata, justamente, de poner en cuestión esta descripción extensiva, pues es una descripción difusa] de una dama velada a la que ha seguido”. Cita Hegel a Calderón:

“Aunque, sin embargo, de tanto en tanto / atravesara las negras barreras / de aquel opaco velo / una mano de brillantísimo esplendor, / que de los lirios y las rosas / princesa era y a la que de esclavo / rendía homenaje el brillo de la nieve /cual mugriento africano.” (cit. 1989: 304).¹⁸

El rechazo de la alegoría, es también la recusación del carácter melancólico y de aquello que puede degenerar en lo preciosista, rebuscado o poco serio de una lírica que atrofia el arte en sentido propio; de aquello que puede degenerar en la repetición ociosa, de la yuxtaposición superflua, empalagosa, que hace insulso y pesado lo que, al parecer, debe ser más liviano que la incorpóreo mismo. En estos términos, incluso, Hegel también va a cuestionar “la barroca combinación iconoclasta” en Jean Paul (1989: 215, 440), así como la degradación en las historias de metamorfosis de Ovidio porque según su argumento son “barrocas y bárbaras” (1989: 331). Contrapone estos procedimientos, así, al ideal clásico en que lo negativo se supera transformando lo “tosco, feo, agreste, barroco” (1989: 335).¹⁹ La posibilidad de esta degeneración en Calderón, es –y a pesar de Hegel– la exposición una degeneración interna, e incluso la degeneración de los géneros que Hegel pretendía delimitar de modo claro y distinto. La posibilidad de la repetición –la repetibilidad– que está inscrita en el cuerpo mismo del teatro (o en el teatro como cuerpo), marca una locura aneconómica que no se puede digerir sin resto por el sistema de la idealidad Hegeliana.

imágenes. Por ejemplo, un barco descrito por [Calderón]. [En la] *Mariana* [aparece algo similar]. El tetrarca lanza lejos una daga, la daga del destino, y después de haberla arrojado, encuentra otra; ahí, a la daga se la llama ‘cometa’, ‘arpón del firmamento’, ‘cometa de acero brillante’, ‘halcón forjado en acero brillante’, etc. Son, por tanto, imágenes donde se trata de un mero adorno; un ocioso explayarse en esas imágenes. [En Calderón, un] barco se convierte en un pájaro; Fénix es un bote de púrpura y oro, blandiendo sus cristalinos remos. Es la amplitud del poema épico la que tolera esta amplitud, más que el drama, tan rápidamente precipitado. Así, [aparece aquí] una demora en general, con el fin de ampliar el objeto mediante la comparación.” (Hegel, 2006: 267-268).

¹⁸ Hegel cita la traducción de Schlegel que, retraducida, está disponible en la edición de AKAL. En la nota al pie se transcribe el siguiente pasaje de *Los empeños de una acaso* (que Hegel cita como “Las complicaciones del acaso”): “Aunque yo quiera pintarla,/será imposible, no tanto/porque el aire no se pinta/con matices ni con rasgos,/cuanto porque en toda ella/no vi más señas que daros/que un descuido en el vestido,/y una atención en el manto,/si bien no dejo tal vez/de romper el negro claustro/del cual transparente cielo (sic.)/una hermosa blanca mano,/que de azucenas y rosas/reina fue, y a quien esclavo/se confesó de la nieve/bozal etíope el ampo”.

¹⁹ Por su parte, Walter Benjamin afirma la alegoría de un modo constructivo: “Para contrarrestar la absorción, lo alegórico ha de desplegarse siempre de modo nuevo y también de modo sorprendente. Pero el símbolo, en cambio, según entendieron los mitólogos románticos, se mantiene idéntico a sí mismo [...] Las alegorías envejecen, pues lo chocante forma parte de su esencia. Si el objeto deviene en alegórico bajo el mirar de la melancolía, si ésta hace que la vida lo abandone, si queda como muerto aunque seguro en la eternidad, entonces yace ante el alegórico, enteramente entregado a merced suya. Lo que significa que a partir de ahora es totalmente incapaz de irradiar un significado ni un sentido” (Benjamin, 2007: 402-403. Sobre esto, Cfr. Ferber, 2013: 67-117).

2. *Todo es trazas: el barroco de Calderón.*

*“en el campo de la intuición alegórica, la imagen es fragmento, runa.
Su belleza simbólica se volatiliza al contacto de la luz de lo
teológico, resultando con ello disipada la falsa apariencia de
totalidad. Pues el eidos se apaga, el símil se disuelve, el cosmos ahí
contenido se deseca... lo simbólico se deforma en lo alegórico.”*
(Benjamin, 2007: 395)

*“¿Soy yo aquélla, o soy yo, yo?
Torpe la lengua enmudece.”*
Calderón de la Barca, *Darlo todo y dar nada.*

Goethe, Schelling y Hegel caracterizan la alegoría como un suplemento, un mecanismo degradado de representación. Consecuentemente, sus lecturas de Calderón están informadas por la primacía del *símbolo*. Calderón, sin embargo, expone la vacilación y el temblor de las economías formalizadoras del idealismo. Calderón, como discurso y como escena, es decir, tanto en un registro temático como performativo, no se deja reducir a la forma del símbolo. La corporalidad alegórica (lo que llamaremos la carne del *corpus*) instala una fisura en la completitud de la presencia, un resto indigerible, una ruptura *en* la subsunción de la exterioridad. En Calderón, pues, no se trata de la mediación inmediata del símbolo sino del establecimiento de la pregunta por las condiciones de la mediación. Dicho de otro modo, Calderón levanta y entabla la cuestión de las condiciones materiales de la producción del sentido, es decir, instala la pregunta de la teatralidad como condición del escenario. Esto implica abrir cierta potencia de la encarnación alegórica, es decir, de un materialismo que asesta un golpe a la síntesis simbólica y a la soberanía.²⁰

Es posible afirmar que en Calderón se hace lugar una gramática alegórica, a condición de entender la alegoría, a contrapelo de Schelling y Hegel, no como una figura suplementaria en el

²⁰ Se podría cuestionar, incluso, la perspectiva de Ernst Curtius, quien subordina la aglomeración, la combinación, la abundancia, la retórica, el desborde de las figuras, bajo la primacía del orden y la simetría: “El teatro español sacara el máximo fruto del estilo medieval de la enumeración aglomerada. Calderón emplea todos los registros; todos los elementos de la naturaleza y todos sus habitantes están ahí, listos para ser utilizados, como piedrecitas de colores que pueden combinarse en los más variados dibujos; es como un caleidoscopio en que aparecen sin cesar nuevas figuras, alardes retóricos que desbordan con la abundancia de una cascada. Basta, sin embargo, contemplarlo más de cerca para ver que todo está perfectamente ordenado, que todo es maravillosamente simétrico. Calderón emplea la invocación a la naturaleza en cualquier contexto; la pone al servicio del pathos heroico en las situaciones trágicas. Pero cuando sus héroes y sus heroínas despliegan este pathos con artificiosas coloraturas, los interrumpe a veces el escarnio del gracioso, que no alcanza, sin embargo, a desconcertarlos.” (1995: 142).

sentido tradicional, sino como la fractura irreducible de la norma, de la normalidad y de la historia. Auerbach, en el apartado “*The weary prince*” de *Mimesis*, apunta que la literatura del Siglo de Oro español ofrece un tratamiento de la realidad (íntimamente ligado con el isabelino) que es vital, tanto por la *mezcla* de los niveles de estilo como por su intención sin finalidad, cuestión que sobrepasa la realidad corriente por poetización y elevación. Esta elevación de la realidad no se distingue del mecanismo de la *mezcla*.²¹ Si se considera que en su célebre ensayo “Figura”, Auerbach dice que lo que él denomina figura o procedimiento figural es lo que los medievales denominaban alegoría (1984: 34), podemos afirmar que el barroco de Calderón tiene la potencia de la *figura*. Aquí, “figura” no denomina el simple doblez mimético sino la extenuación de la(s) categoría(s). El barroco de Calderón, así, no supone la distinción axiomática entre verdad/representación, significado/significante, verdad/técnica, sino –cuestión del pliegue– una exterioridad interna, un exceso que resiste a la interiorización absoluta del símbolo. Calderón trabaja, pues, las huellas, los vestigios, las trazas de la historia o la historia como traza: *todo es trazas*. En este registro la alegoría en Calderón pone en escena el éxtasis del esquema, un quiasmo radical donde la densidad simbólica está fuera de sí. Dicho de otro modo, expone un resto inmanente, una diferencia interna como una suerte de exceso del sistema *en* el sistema de la representación.

En un texto de 1930 dedicado a Julien Green, Benjamin nombra a Calderón como “el gran maestro de la pasión dramática”, que “ha construido sus dramas en las complicaciones más barrocas, en el mecánico lance donde resplandece la fortuna” (Benjamin, 1990: 332). La fortuna, el resplandor y lo mecánico se tocan como una proximidad infinita. Para tomar una imagen –que a

²¹ Agrega Auerbach: “the Spanish national pride makes it possible for every Spaniard to be treated in the elevated style, not merely the Spaniard of noble descent; for the motif of woman’s honor, which is so important and actually central in Spanish literature, occasions tragic complications even among peasants, and in this way popular dramas of a tragic character come into existence, as for example Lope de Vega’s *Fuente Ovejuna* or Calderón’s *El Alcalde de Zalamea*. In this sense Spanish realism is more decidedly popular, more filled with the life of the people, than English realism of the same period. In general it gives much more of contemporary everyday reality. While in the majority of the countries of Europe, especially in France, absolutism silenced the people so that its voice was hardly heard for two centuries, Spanish absolutism was so intimately connected with the very essence of the national tradition that under it the people attained the most variegated and lively literary expression... the realism of the *siglo de oro* is itself something like an adventure and seems almost exotic. Even when it depicts the lower spheres of life, it is extremely colorful, poetic, and illusionistic. It brightens everyday reality with ceremonious forms of social intercourse, with choice and precious turns of phrase, with the emotional force of chivalric ideals, and with all the inner and outer enchantment of Baroque and Counter-Reformation piety. It turns the world into a magic stage. And on that magic stage-this again is very significant for its relation to modern realism-a fixed order reigns, despite all the elements of adventure and miracle. In the world, it is true, everything is a dream, but nothing is a riddle demanding to be solved. There are passions and conflicts but there are no problems. God, King, honor and love, class and class decorum are immutable and undoubted, and the figures neither of tragedy nor comedy present us with questions difficult to answer.” (Auerbach, 1953: 330-331).

Hegel le parecería un lenguaje florido, accesorio e innecesario— de Lorca, se podríamos decir que aquí se trata de afirmar la potencia crítica de “ese temblor fijo del barroco” (Lorca, 1994: 247). Quizás por esto afirmaba Benjamin, en una carta a Hofmannsthal, que “*In any event, Calderon’s use of metaphor is dazzling*” (Benjamin, 1994: 286). Al respecto, habría que considerar, como escribe Deleuze, que:

“con Benjamin la comprensión del barroco da un paso decisivo, al demostrar...que la alegoría no era un símbolo fallido, una personificación abstracta, sino una potencia de figuración completamente diferente de la del símbolo”, pues mientras el símbolo “combina lo eterno y el instante, casi en el centro del mundo...la alegoría descubre la naturaleza y la historia según el orden del tiempo, convierte la naturaleza en historia y transforma la historia en naturaleza, en un mundo que ya no tiene centro.” (Deleuze, 1989: 161)²²

Siguiendo a Benjamin, pretendemos aproximarnos a esta potencia de figuración sin centro *en* el mundo, que está en el centro del teatro del mundo y que, sin centro, entra en escena huyendo, en retirada.²³ El gran teatro del mundo no se abre sino por la huida, el escamoteo, la fuga. O bien, mostrando en la escena el mecanismo del punto de fuga como condición de la representación. En una carta a Scholem fechada el 22 de diciembre de 1924, refiriéndose “El origen del *trauerspiel* alemán”, y ante la necesidad de terminar su proyecto, Benjamin escribe que ya ha corregido el borrador de la primera sección posponiendo la introducción y la conclusión —que estarán destinadas a cuestiones metodológicas, precisa Benjamin. En este contexto, luego de explicar que el orden alegórico surge vívidamente en el reino del barroco y que lo que ha escrito consta casi en su totalidad de citas (“la técnica de mosaico más loca que puedas imaginar” [*It is the craziest mosaic technique you can imagine*]), Benjamin subraya que “Calderón es esencialmente el sujeto de estudio” [*Calderon is essentially the subject of the study*] (Benjamin, 1994: 255-256). Si Calderón es el tema y sujeto del libro sobre el drama barroco de Benjamin, difícilmente se podría separar o distinguir ese objeto del mosaico como procedimiento de exposición (Cf. Wardropper, 2016).

²² En su estudio sobre el barroco, Deleuze nunca refiere a Calderón. Sí lo hace René Schérer quien señala en su *Miradas sobre Deleuze*, que el intraducible concepto de “barroco” alcanza todo su potencial en “las celebras estancias de Segismundo en *La vida es sueño*” (2002: 68). Schérer remite al pasaje donde la libertad aparece como una excepción concedida a todos.

²³ “En Shakespeare y en Calderón, las batallas ocupan continuamente el último acto, y los reyes, príncipes, escuderos y séquitos «*entran en escena huyendo*». El instante en que se vuelven visibles a los espectadores los hace detenerse. El escenario da la voz de alto a la huida de los personajes del drama. Su ingreso en el campo visual de quienes no participan en la acción y están realmente por encima de ellos, permite tomar aliento a esos abandonados a su suerte y los envuelve en una atmósfera nueva. *Por eso la entrada en escena de los que llegan ‘huyendo’ tiene su significado oculto. En la lectura de esta indicación entra en juego la esperanza de un lugar, de una luz o de unas candilejas en las que nuestra huida por la vida también quede a salvo de observadores extraños*” (Benjamin, 1987: 92 —énfasis mío).

En un texto de 1923, Benjamin escribe acerca de *El mayor monstruo, los celos*, e intentó comprar los dramas de Hebbel y Calderón sobre Herodes, en función de determinar lo que distinguía la tragedia del drama (Benjamin, 2007b: 250-280). Muestra Benjamin que “la Historia de Herodes es un tema propiamente barroco” y que “el soberano del siglo XVII, que era la cumbre de la Creación, se enfurece al modo de un volcán y se destruye cabalmente a sí mismo con la entera corte que lo sigue. Tanto el teatro como la escultura disfrutaban así representando cómo el elevado soberano, sosteniendo dos niños en sus manos y a punto ya de destruirlos, cae víctima al fin de la locura” (2007b: 259). Dicho sea de paso, este trabajo de Benjamin se considera como un paso preliminar de su libro *El origen del Trauerspiel alemán*. Es el despunte de las relaciones entre lo que Samuel Weber denomina “Alegoría y Teatralidad” (Cf., Weber, 2004). Recordemos que el texto de Benjamin, centrado en el barroco, y gracias a ello, reúne diversas preocupaciones en torno a la teoría del conocimiento, la filosofía del lenguaje, la filosofía de la historia, el arte y la política, y contiene un *Prólogo epistemocrítico*, una parte titulada “*Trauerspiel y Tragedia*” y otra titulada “*Alegoría y Trauerspiel*”.

Dicho en términos generales, cabe apuntar que Benjamin se aproxima comparativamente a dramaturgos alemanes del siglo XVII (Gryphius, Haugwitz Lohenstein, entre otros) donde el barroco de Calderón es una figura central, pues en “ninguna otra parte como en Calderón podría estudiarse por tanto la cabal forma artística del *Trauerspiel* barroco” (Benjamin, 2007: 286). Como escribe Samuel Weber “Benjamin takes up and elaborates into one of the most compelling genealogies of modernity that we have been given—a genealogy that begins with a challenge directed at the Romantic-Idealist notion of history as the activity of a constitutive subject realizing itself through meaningful works.” (Weber, 2008: 141). La alegoría barroca implica justamente que el sentido no es anterior, sino que se realiza a través de obras significativas. Benjamin, de este modo, critica el supuesto de que la alegoría radica “en una relación convencional entre una imagen denotativa y su significado” (Benjamin, 2007: 378)²⁴. Con esto critica la primacía del símbolo en autores como Goethe, Schiller, Schopenhauer o, incluso, Yeats: “Hacia 1800, la mentalidad simbolizante estaba tan ajena a la originaria forma alegórica de expresión que los aislados intentos de discusión teórica carecen totalmente de valor -en

²⁴ Escribe Benjamin: “...los autores no suelen poseer sino una vaga noción de los que son los auténticos documentos de la moderna concepción alegórica, a saber, las obras emblemáticas, gráficas y literarias, del Barroco. A través de los epígonos tardíos y más difundidos del siglo XVII, su espíritu habla tan débilmente que tan sólo el lector de las más primitivas de estas obras siente la fuerza intacta de la intención alegórica. Mas sobre ellas pesaba como un veredicto el prejuicio clasicista que consiste, dicho brevemente, en la denuncia de una forma de expresión que la alegoría representa en tanto que mero modo de designación. Pero la alegoría -y demostrarlo es la misión de las páginas siguientes- no es una técnica lúdica de producción de imágenes, sino que es expresión, tal como es sin duda expresión el lenguaje, y también la escritura [...] El Clasicismo buscaba, pues, lo ‘humano’ en cuanto suprema ‘plenitud del ser’ y, movido por este anhelo, como debía despreciar la alegoría, no captó sino una engañosa imagen de lo simbólico” (378-381).

tanto en cuanto son definitorios de la profundidad del antagonismo- para el examen de la alegoría” (2007: 378). Agrega:

“Bajo la decisiva categoría del tiempo...se puede establecer persuasiva y formulariamente la relación entre símbolo y alegoría. Mientras que en el símbolo, con la transfiguración de la caducidad, el rostro transfigurado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría la *facies hippocratica* de la historia se ofrece a los ojos del espectador como paisaje primordial petrificado. En todo lo que desde el principio tiene de intempestivo, doloroso y fallido, la historia se plasma sobre un rostro; o mejor, en una calavera [...] Éste es sin duda el núcleo de la visión alegórica, de la exposición barroca y mundana de la historia en cuanto que es historia del sufrimiento del mundo; y ésta sólo tiene significado en las estaciones de su decaer.” (2007: 383)

El carácter de la alegoría, irrestrictamente fragmentario y caedizo, nos sitúa, a la vez, en el enigma de la historia singular. La alegoría, así, a pesar y en virtud de no tener la naturaleza armónica del símbolo, está arrojada a la exposición –barroca, mundana– de la historia. Toda la naturaleza está atravesada por esta mortal caducidad. Mientras el símbolo transfigura la caducidad, en la alegoría se trata de una “exaltación de la trascendencia que subyace a los acentos provocativos que el Barroco pone siempre en el más acá” (2007: 269). Será justamente esta amplitud mundana, lo que Benjamin subraya en el teatro de Calderón como uno que “resuelve los conflictos de un estado creatural privado de la gracia mediante una reducción, hasta cierto punto lúdica, en el entorno cortesano, de una monarquía que se revela como poder de salvación secularizado” (2007: 286)²⁵. La resolución de los conflictos reduce la gracia donde la monarquía y la moralidad es secularizada, atravesada por su caducidad, de la humanidad en cuanto criatura (292). Para Benjamin, el mundo de los dramas de destino en Calderón no está cerrado sobre sí (Cf. Benjamin, 2007: 288), pues se trata de un mundo de criaturas donde el destino debe cumplirse de un “modo planificado y sorprendente” (2007: 88). Es la mundanidad donde el destino es el “complemento profano del misterio dramático eclesiástico” (2007: 289). Las trazas de esta mundanidad permiten “confrontar abiertamente la miseria del hombre con la potencia jerárquica del príncipe” (2007: 289).

²⁵ “No pudiendo negar la pretensión de tocar el contenido de la existencia, si el drama mundano debe detenerse sin embargo en el límite de la trascendencia, también intenta apropiarse de ella mediante rodeos, lúdicamente. En ninguna parte resulta esto más claro que en *La vida es sueño*, existiendo en el fondo una totalidad adecuada al misterio en el cual el sueño, como un cielo, envuelve con su bóveda la vida despierta. Y en él tendrá jurisdicción precisamente la moralidad” (Benjamin, 2007: 286).

3. Alegoría autosacramental: La teatralidad del mundo.

*“And like the baseless fabric of this vision, the cloud-capp’d towers,
the gorgeous palaces, The solemn temples, the great globe itself, Yea,
all which it inherit, shall dissolve, And like this insubstantial pageant
faded, Leave not a rack behind. We are such stuff As dreams are
made on, and our little life Is rounded with a sleep.”*

Shakespeare, *The tempest* (1966: 17)

*“Sueña el rey que es rey, y vive
con este engaño mandando,
disponiendo y gobernando;
y este aplauso, que recibe
prestado, en el viento escribe,
y en cenizas le convierte
la muerte, ¡desdicha fuerte!”*
Calderón, *La vida es sueño*.

La alegoría autosacramental *El gran teatro del mundo* (1633) comienza poniendo en escena a un Autor. En el escenario, entonces, un actor hace de Autor, y otro hace de Mundo –de Mundo que intradiegeticamente hará de escenario que, a la vez, es teatro. Los pliegues se pliegan y despliegan sobre sí, como un *autos* expuesto –expuesto hacia cierta interioridad externa, que hacia adentro se mantiene, como *autos*, fuera de sí, como si se tratase de la deposición del sujeto, de la voluntad, de la majestas, de la ipseidad. El Autor es, por tanto, autor como productor: “Hermosa compostura / de esta varia inferior arquitectura” que entre sombras usurpa los reflejos a lo celeste, “siendo [así] con resplandores / humano cielo con caducas flores”. Atendiendo a la caducidad alegórica benjaminiana, cabría subrayar que las líneas de Calderón “humano cielo de caducas flores”, “Pálidas ruinas / tanto escándalo caduco” o “Rey de ese caduco imperio”, nos recuerdan que toda la naturaleza del teatro del mundo es una naturaleza entendida como creatura sufriendo y caída.

El Autor, así, en el escenario *llama* al Mundo: “Tú, que siempre diverso, / la fábrica feliz del Universo...”. Autor llama a Mundo, lo convoca, lo produce, lo nombra como mecanismo, como fabricación. Esa “fabricación” sustantivada, que implica la elaboración de los medios, instala desde ya el “artificio”, lo instala desde el *principio*, instala, pues, el principio del artificio como origen. Se trata, a la vez, de la “ficción del origen”, ahí donde “ficción” se toca con “*fictus*”, “*fingere*”, “*fictionis*”, “*fictum*”. Así, el “artificio” del Mundo, a su vez, se encadena tanto con el “arte” (*ars*, *artis*, *techné*), como con el “ingenio” –es decir, con la “ingeniería” y la construcción del “artefacto”– y así, con el “disimulo” y la “ficción” (*fictio*), es decir, con la “invención”, la “cosa

“fingida” o la “acción del fingimiento”. La “ficción”, por su parte, también convoca a la “finta” en su doble significación de “amago” –“acción de engañar”, “movimiento para sortear”– y de “tributo que se pagaba al príncipe”. La ficción en el origen, entonces, pone en escena la fábrica del mundo, y por tanto, que desde el principio la ficción se toca con el príncipe –y éste, con el principio como ficción, como partida falsa, con la ficción como suplemento de origen. El principio compositivo de la ficción está, pues, al principio, desde el principio, en origen del orden mundo como artificio, sorteando al príncipe, amagando al príncipe. No se trata de la “posición” sino de la “transposición” como cuestionamiento la apuesta por el sentido, instalando la aporía de la decisión, el rengueo soberano, la cojera de la majestad, la vacilación de la decisión “en” la decisión.

La escritura entre guiones podría no dejar de crecer hacia adentro. Hacia adentro y fuera de sí, como el “Mundo” –que pregunta: “¿Quién me saca de mí, quien me da voces?”. Responde Autor: “Es tu Autor soberano. / De mi voz un suspiro, de mi mano / un rasgo es quien te informa, / y a su obscura materia le da forma”. El Autor conforma el mundo, es decir, le da forma a lo diverso, a lo inmundano (*caos*) y así, lo ordena (*cosmos*). A destiempo, pregunta Mundo: “¿Qué es lo que me mandas?”. Pregunta a destiempo, pues el Autor Soberano ya lo ha ordenado, lo ha mandado como mundo, lo ha llamado Mundo. Ante la pregunta, entonces “¿Qué me mandas?” “¿Qué me ordenas?”, podríamos decir que “Autor” sólo podría responder: “te mando a jugar el/la orden, y a hacer de este falso comienzo un comienzo, a actuar el disimulo”. Si Autor es Soberano, los soberanos mundanos no responden sino al fingimiento. Calderón escenifica la escenificación, el teatro del teatro que es el mundo, la investidura como disfraz del disfraz. Aquí, por tanto, el mandato se mezcla con la operación de dar el nombre, según la cual cada personaje cumple su nombre al ponerlo en obra. Cada personaje entra en la obra de esta obra, donde el *nombre* es también parte del *teatro*, es decir, de la operación de la *visibilidad*. Autor, incluso, en esta obra de una obra, puede leerse como un personaje que cumple su rol en la obra de la cual es Autor. Se compone así una visibilidad que es también material. También porque los personajes reciben las instrucciones del Autor que luego va tomado un lugar de espectador, gracias a la mediación del Mundo. Así, cada personaje lleva a cabo su rol, pero no es posible una delimitación autónoma de cada uno.

Así, Calderón –como “autor” literal del teatro del mundo, de ese teatro donde se lee que Dios es un “autor”– da a ver el disimulo del teatro (*theâsthai*, “mirar”): da a ver el mirar, da a ver la visión que se ve mirando. Se vinculan, pues, la física de la visión y la física de los nombres. Dicho de otro modo: Calderón expone la máquina especular. Como *mirar* deriva en *teatro*, La exposición radica, entonces, en estar desde ya en el escenario que es representado por un mundo que

representa un escenario, y que escenifica el teatro en el teatro²⁶. De esta manera, si la teoría del símbolo “pretende” una encarnación absoluta en la unión entre significante y significado, podríamos decir que en la alegoría de Calderón aparece la producción del sentido mediante el significante como juego –*play*, acto, actuación, incluso– de significación. Esto implica que la alegoría no sólo se distingue del símbolo, sino que expone que el símbolo se “pretende” símbolo – actúa como símbolo, juega el disimulo. En la alegoría del teatro del mundo, entonces, no se trata sólo de un significante que represente (bien o mal, Schelling o Hegel) un significado, sino de la operación por la cual el significante ya no es simplemente secundario, sino que es constitutivo de la idealidad en cuanto tal. Si el teatro (en esta fábrica “de apariencias / que de dudas se pasen a evidencias”) es viviente, la inscripción ficticia es necesaria para la constitución del sentido, del significado y del mundo. Si la ficción es constitutiva del orden del mundo, y su ordenamiento no es sino ficticio, la indivisibilidad soberana está partida desde dentro, desde la partida misma del fingimiento. No hay, pues, el sentido en sí mismo, no hay ya soberanía independiente del juego de significancias. Así, en el quiasmo del sentido, la alegoría de Calderón monta una suerte de traducción entre significantes que reconfiguran el sentido según una contaminación que desbroza el carácter mismo de la soberanía.

La ingeniosa (e “ingenio” es también “máquina” o “artificio”) alegoría de Calderón entabla, pues, la pregunta misma por la teatralidad, y vincula esta pregunta por la posibilidad de la ficción con la pregunta por el ordenamiento teológico del mundo y por la naturaleza de la soberanía como principio de ese mundo. Calderón nos pone en la estela de la ficción de la norma, de la ficción de la historia, y de la ficción de la verdad o como verdad del mundo. La ficción: la hechura del mundo, su verdad como disimulo, como doblez de la mimesis. *Treato del teatro*: En la medida en que el *Theatrum mundi* tiene antecedencias en las *Enéadas* de Plotino, en Platón o en el Shakespeare de “*As you like it*” (1966: 227), “*De Merchant of venice*” (1966: 193) o “*Twelfth-Nigth*” (1966: 315), El *Theatrum mundi* de Calderón hace aparecer ese “hermoso aparato / de apariencia” como la exposición de las condiciones de la escenificación y, al mismo tiempo, como la historia del teatro. La ficción está en el origen. En mundo, así, es un escenario que está regido de forma inmanente, es decir, que fabrica sus propios medios por los cuales los personajes (se) representan. Calderón no se

²⁶ Remitimos, aquí, a Jacques Derrida: “Lo que ocurre le ocurre a la edad misma, para asestar un golpe al orden teleológico de la historia. Lo que viene, donde aparece lo intempestivo, le ocurre al tiempo, pero no ocurre a tiempo. Contra-tiempo. *The time is out of joint*. Habla teatral, habla de Hamlet ante el teatro del mundo, de la historia y de la política. La época está fuera de quicio. Todo, empezando por el tiempo, parece desarreglado, injusto o desajustado” (Derrida, 2003).

limita a mostrar que el rey está desnudo, sino que expone el mecanismo de cualquier investidura, el mecanismo ficticio que es condición, incluso, de la vida desnuda. No habría, pues, verdad pura, una y desnuda, sino una suerte de teatro de Maquiavelo vuelto sobre sí, donde cada personaje (Autor, Mundo, Rey, Labrador o Niño, *etc.*), en su caducidad constitutiva, llevan a cabo la alegoría no simbólica del teatro del mundo. Conjuntamente, cuna y ataúd, la vida misma, que “es representación la humana vida”, se escenifica no como el contenido transparente sino como procedimiento. Se trata de ver la visión, de la máquina especular que pone en escena, por retirada, la muerte, y por tanto la muerte siempre posible de la vida soberana. Así, pues, en *La vida es sueño*, Segismundo se lamenta de haber nacido, porque nacer es nacer a un simulacro de nacimiento. La muerte, podríamos decir, no se materializa, pero es condición material de todo el teatro –de todo el teatro del mundo, del teatro que es el mundo. En este sentido escribía Benjamin que “el drama español descubrió en la esencia de la honra la espiritualidad de la criatura adecuada a su cuerpo, y con ello un cosmos de lo profano” (2007: 292). Si puede decirse así, la forma de presentación se despliega como (in)finito oxímoron. Especular y no especulativa, la alegoría de la muerte interrumpe, por tanto, la simetría económica, el símbolo futuro de Schelling o el recuerdo interiorizante del concepto hegeliano. Así como “Dios está en la maquinación precisamente” (Benjamin, 2007: 56), los pliegues entre Dios-Voz-y-Muerte se redoblan entre sí: en la alegoría cada “cosa se convierte en algo distinto” (Benjamin, 2007: 403). Es decir, no se trata sólo de cuestionar el idealismo del sentido para afirmar un empirismo lato, no se trata de una oposición sino de una complicación y una co-implicación de los extremos. Se trata, diríamos, de un cruce, como el cruce que marcan las puertas de *El gran teatro del mundo*. En este cruce, la ingeniosa alegoría autosacramental de Calderón entabla la pregunta por la teatralidad y, en este sentido, pone en escena la pregunta por la visibilidad misma de las estructuras. “Pues soy tu autor, y tú mi hechura eres / Hoy, de un concepto mío, / La ejecución a tus aplausos fío. / Una fiesta hacer quiero / a mi mismo poder” – escribe Calderón en *El gran teatro del mundo*. Quizás podríamos remitir al “Cristo en casa de Marta y María” o “Las Meninas” de Velázquez, para subrayar que Calderón expone el disimulo de las estructuras de la representación –por tanto, del fingimiento del poder, del poder como fingimiento, como hechura. Escriben Michel Foucault y Lous Marin:

“A principios del siglo xvii, en este período que equivocada o correctamente ha sido llamado barroco...No deja, detrás de sí, más que juegos. Juegos cuyos poderes de encantamiento surgen de este nuevo parentesco entre la semejanza y la ilusión; por todas partes se dibujan las quimeras de la similitud, pero se sabe que son quimeras; es

el tiempo privilegiado del *trompe-l'oeil*, de la ilusión cómica, del teatro que se desdobra y representa un teatro, del *quid pro quo*, de los sueños y de las visiones; es el tiempo de los sentidos engañosos; es el tiempo en el que las metáforas, las comparaciones y las alegorías definen el espacio poético del lenguaje.” (Foucault, 1998: 57)²⁷

“Lacking a metaphysical foundation, the scholar-technician replies with the fiction of a world. Baroque activity is a pretence, a technology of appearance, and it is through this fiction that modern science is inaugurated. The world is a fable; it is represented on the stage of mechanistic science, fabricated by an agency that, without some other mediation, can no longer be God!” (Marin, 2001: 80).²⁸

Ni Foucault ni Marin remiten a Calderón, sin embargo, es posible conectar ambas citas y afirmar que Calderón produce un espacio ficticio que aparece como el juego de los mecanismos ficcionales constitutivos de la organización espacial (Cf., Foucault, 1998; Foucault, 2005). Los efectos son políticos de punta a cabo. En la medida en que afirma el teatro (y teatro se desdobra y representa un teatro del mundo como teatro), la cuestión de la representación no se deja separar de la cuestión de sus límites. Según Borges, “barroca es la etapa final de todo arte, cuando éste exhibe y dilapida sus medios” (Borges, 1974: 291. Cf. Egginton, 2010: 85-106). En este sentido es que Calderón exhibe sus medios: teatro que representa el teatro, visión de la visión, como ocurre con los “ojos hidrónicos” de *La vida es sueño*, que ven que ver da muerte: “Viendo que el ver me da la muerte / Estoy muriendo por ver”. El teatro del mundo, al carecer de fundamento metafísico, no expone un contenido anterior sino la simulación misma, la tecnología de la apariencia que es el propio teatro del mundo, y por la cual el mundo y lo inmundo es fábula y mediación necesaria de aquello que pretende fundarla. El *trompe-l'oeil*, así, implica que el ojo se enfoca los juegos cuyo poder de encantamiento es el juego del encantamiento del poder ver. Para decirlo con Christine Buci-Glucksmann, se trata de la *locura de la visión*:

²⁷ Como lo muestra Valeria de los Ríos, la cuestión de la teatralidad en Calderón no está lejos de la preocupación por la pintura (Cf. de los Ríos: 2007). Remitimos conjuntamente a: Panofsky Dora & Erwin, 1956: 117-136; y Panofsky, 1996.

²⁸ Luego, Marin recuerda que Descartes, desafiando la escolástica y el escepticismo, afirmó la posibilidad de una ciencia que ya no es la ciencia del ser, y que, entre 1600 y 1631, escribió un tratado en física (tratado sobre la luz) que es, al mismo tiempo, una fábula del mundo. Apunta Marin que esta fábula del mundo de Descartes “a diferencia de las fábulas barrocas” presenta la génesis de una nueva construcción totalmente mecanizada del mundo, comenzando, así, con un tipo de ficción en que la mimesis tiene una función desplazada. En este registro, es relevante el libro de Jean-Luc Nancy *Ego Sum*. Aquí, Nancy –quien no trata directamente el asunto del barroco – refiere a Calderón de un modo diferido. Sólo en una nota al pie, Nancy señala que sería pertinente examinar las obras de teatro jesuitas como “Cenodoxus” de Bindermann, “a story of hypocrisy and feint, where Death repeats, as in Calderón, that ‘life is a dream’ –y agrega Nancy que– One would then have to examine this moral theater designed to support a morality of life, where life itself is conceived of as a theater, a morality we find in Descartes” (2016: 126). En la medida en que Nancy se refiere aquí a esta moralidad de la vida (una moralidad immanente) donde la vida se concibe ya como teatro, es posible leer su capítulo “Mundus et fabula” como texto también sobre Calderón.

“the inherent duplicity of the baroque gaze in which Life and Dream intersect and confound each other [...] The history that actually enters the stage, these accumulated fragments without a clear view of a goal, this basis of secularization without hope, these will give birth to a veritable aesthetic of allegory as an *optical device of the construction of the body*, without eschatology and without symbolism.” (2013: 7).²⁹

A contrapelo de la tradición idealista, o de su comprensión clásica, a contrapelo de la tranquilizadora transparencia mimética (verdad/representación), y de su apropiación económica, Calderón, sin escatología, sin simbolismo, expone los medios del teatro, el dispositivo óptico de la construcción del *corpus*. Dicho de otra manera, el mecanismo del teatro en el teatro del mundo es la puesta en escena que actúa el teatro o escenifica la mimesis, y en este sentido, pone en escena la renuncia a naturalizar la mimesis. Desnaturaliza, así, los modos en que la mimesis tradicional supone una división que, invisible, la condiciona. Aquí, como decíamos, el sentido no es independiente del juego de significantes. En este registro, y al mismo tiempo, se instala un desplazamiento en la noción misma de mimesis, y por tanto, de sujeto. Calderón muestra una *desistencia* del sujeto soberano. No sólo instala la pregunta por su desnudez sino por la trama y la urdimbre de esa vestimenta, por el tejido histórico de la investidura de la dignidad real, de “el manto de estrellas y las potencias del sombrero”. Escribe Louis Dupré:

“To refer to the Baroque consciousness as being essentially representational or theatrical is to assert that it knows itself to belong to both spheres of reality and appearance. The playwright exalts human greatness only to warn the audience of the ultimate vanity of a glory that inevitably ends in decay—and often does so on the stage. He relishes in surrounding royal and aristocratic heroes with majestic ceremony while at the same time exposing the vanity of noble titles and courtly pomp [...] Calderon de la Barca, the Baroque dramatist par excellence, delights in contrasting what the hero represents with what he or she truly is. *The Great World Theatre* contains a scene in which the king, divested of his regalia, appears as what he is by himself—a poor naked man. Human greatness arises from a greater-than-human mission. That mission may call the hero to the battlefield or it may summon the heroine to subdue passions that threaten her moral vocation. Whether fought with inner or with outer enemies, the

²⁹ En su libro *Baroque Reason: The Aesthetics of Modernity*, escribe Christine Buci-Glucksmann: “The approach which awakens the forgotten is therefore archaeological and interpretative: its scanning of historical time bases itself upon an acute consciousness of crisis and catastrophe, making time capable of being seen and thought. This is precisely what theatre does by catalysing an essence of time which cannot be reduced to the physical, mechanistic, empty time of chronology, or to its expression in the event. 'No empirical event can entirely register the determining force of the historical form of time.' But theatre can do this: 'Historical grandeur can be represented in art only in the form of tragedy' and, what is more, in the form of modern tragedy which is the 'drama' of Shakespeare, Calderon and seventeenth century German baroque *Trauerspiel*. As its name suggests (*Spiel*: playing; *Trauer*: mourning or grief), *Trauerspiel* is really a representation of grief, mourning work taken up in allegory. The generalization of the scopic drive in the Baroque carries to an extreme 'the tension between the world and transcendence'. In the metamorphoses of the body moved by suffering and pleasure, it makes visible the mortal frailty of the human figure caught in the j secularization of time.” (1994: 67).

struggle to excel in a superhuman task stands at the center of Baroque drama.” (1993: 242).

Todo el escenario asume el rol de un mundo que, a su vez –sin un agente movilizador primario, inmóvil, invisible y externo– hace de teatro. Más que hacer aparecer al rey sólo como lo que es, un pobre hombre desnudo despojado de sus insignias –como pretende Dupré–, de un modo hiperbólico, Calderón lleva a todo el escenario lo que sucede cuando un personaje se disfraza en el escenario. El teatro se hace espectáculo de sí, y cuestiona cualquier identidad que pretenda erguirse sin disfraz. No se limita, como decíamos, a mostrar que el rey está desnudo, sino que expone las costuras de la vestimenta: no expone sólo la desnudez sino los procesos de investidura y de desnudamiento. Exhibe la mueca de la postura, los pliegues que marcan la corporalidad que ya no puede borrarse ni sublimarse sin resto.

4. La carne del *corpus*, o la soberanía en suspenso.

“Por mi parte, no me es posible concebir el Corpus Christi...como la sustancia de nuestra historia...”
(Benjamin, cit. en Scholem, 2001: 109)

La exposición de los medios pone en movimiento el potencial crítico de la iluminación religiosa, las posibilidades crítico-políticas de “una iluminación profana de inspiración materialista”. Calderón, temática y performativamente, levanta y entabla la pregunta por las condiciones materiales de la producción del sentido. En este registro, el auto sacramental es un género del *autos*. El *Gran teatro del mundo* de Calderón aparece, así, como una radical crítica del idealismo trascendental: instala la pregunta por la teatralidad que desajusta de la posición (*thesis*) de la idealidad, que desmonta el ordenamiento a partir del cual se afirmaba la idealidad en desmedro de la singularidad empírica de la encarnación alegórica, al mismo tiempo que desestabiliza las condiciones la soberanía.

Considérese que el autosacramental es un drama *alegórico* que se representaba en la celebración del *Corpus Christi*. Esta liturgia del *Corpus Christi* celebra la solemnidad del cuerpo, pero a condición de sublimar la carne. El *Corpus* litúrgico, entonces, requiere un tipo de encarnación sin carne, una inscripción que se erige como símbolo del espíritu divino en función de

la purificación eucarística. Esta celebración del sacramento del cuerpo y de la sangre bajo las especies del pan y del vino sólo pretende la consagración que convierte el pan y el vino en el cuerpo sacro y la sangre sacra de Cristo. Se trata, así, de una celebración que ante un signo sensible pretende celebrar la *presencia* real del Cuerpo Divino. Esta presencia real, quiere decir que el Cuerpo Real de Cristo es trascendental y un nunca un cuerpo como un cuerpo que mancha. Por lo tanto, toda la celebración del *Corpus Christi* tiene un carácter simbólico, ya que presupone la presencia plena o una presencia manifiesta tan real como insensible. Dicho de otro modo, el *Corpus Christi*, el Cuerpo Real de Cristo es de carácter espiritual y no corpóreo. El Cuerpo Real de Cristo, su Real Presencia que no está sino en el Reino de los Cielos, no depende del cuerpo empírico doliente, ni de sus rasgos más mundanos. Comprendida simbólicamente, la Presencia Real de Cristo no se divide en la eucaristía. Sin embargo, el auto sacramental *alegórico* pondrá en crisis toda esta simbología evangélica en la medida en que pone en escena que el sentido (la pureza del espíritu, la primacía del Corpus Real que debe seguir siendo incorpóreo aún cuando se encarne) no puede permanecer simplemente intocado. Demasiada herejía, exceso de la simbólica cristiana del sentido. Da cuenta de ello que estas celebraciones dramáticas autosacramentales de *Corpus Christi* fueron oficialmente abolidas en 1712, por conjuntar drama comercial y drama religioso, escenario popular profano secularizante y espacio sacro, con todo, *Corpus* y cuerpo, *Corpus* y carne. La alegoría auto-sacramental no trata sólo del *Corpus* sino de la carne del *corpus*, e implica, por tanto, que ya no es posible la determinación precisa de los dos cuerpos del rey, sino que todo el fundamento teológico político está desplazado por una corrupción escatológica, mundana, secularizada. La necesidad del significante, la necesidad de lo secundario, la necesidad de la carne, marcan la finitud de la divinidad del *Corpus*. La alegoría instala la carne *en* el *corpus*, expone el teatro especular por el cual el *corpus* pretende (pretende o finge ocultando el fingimiento) obliterar la carne, la sangre, que lo constituye, que pretende denegar que la ficción está en el origen.

Se hace lugar, así, la relación alegórica (no simbólica) entre carne y cuerpo puro, que, al mismo tiempo, está contenida en el montaje del escenario: “[c]on música se abren a un tiempo dos globos: en el uno estará un trono de gloria, y en él el AUTOR sentado; en el otro ha de haber representación con dos puertas: en la una pintada una cuna y en la otra un ataúd [...] Ciérrase el globo de la Tierra [...] Ciérrase el globo celeste, y en él el AUTOR [...] Con música se descubre otra vez el globo celeste, y en él una mesa con cáliz y ostia, y el AUTOR sentado a ella, y sale el MUNDO”. Como el teatro del mundo es la alegoría del mundo como teatro y de la teatralidad del teatro, la mencionada apertura y cierre de los globos ya no marcan la separación entre el “argumento” (el contenido, lo

sustancial) de su “manifestación escénica” (corporal). Temática y performativamente: Si los recursos son parte del argumento y viceversa, los recursos de la carne aparecen como necesarios para la constitución transparente del espíritu (relación que se quiere sublimar en la teología). En este sentido, la alegoría autosacramental del teatro del mundo también es un recurso espacial del argumento narrativo: su escenificación como producción del espacio. No es posible separar figuración y contenido, ni sublimar el movimiento por cierta digestión de cuño hegeliano. En otras palabras, no es posible la homogenización idealista que proponen Schelling o Hegel, pues se exige la imposibilidad de los márgenes. Por tanto, tampoco es posible leer aquí una diferencia clara y distinta entre lo intradieгético y la (meta)realidad (que de cierto modo propone Egginton).

En el auto sacramental, entonces, no se trata simplemente de la encarnación eucarística, de la encarnación que sublima la carne en la pureza del reino intocado. El cuerpo (la carne del *Corpus*) es el espectro del espíritu. El cuerpo que asedia la pureza del espíritu. Al mismo tiempo, en un movimiento de doble operación, el autosacramental del teatro del mundo pone en cuestión el régimen de la representación y, como un efecto de superficie, como un efecto anterior, el régimen de la decisión soberana. Valga recordar la pregunta de Pascal en torno a la diversión de quien posee la dignidad real, y si esto no lo aleja del acto de “gozar tranquilamente de la contemplación de la gloria majestuosa que le rodea”, para apuntar que, si la soberanía debe ser indivisible, la diversión del soberano implica el verterse, distraerse, distenderse, dividirse de la soberanía:

“¿No es lo bastante grande la dignidad real por sí misma para aquel que la posee como para hacerle feliz con la mera visión de lo que es? ¿Habría que distraerle de este pensamiento igual que a las personas corrientes? Comprendo que es hacer feliz a un hombre distraerle de la visión de sus miserias domésticas, para ocupar todo su pensamiento con la preocupación de bailar bien. ¿Pero sucederá lo mismo con un rey y será más feliz ocupándose de estas vanas diversiones que con la visión de su grandeza? ¿Y qué objeto más satisfactorio se podrá ofrecer a su mente? ¿No sería acaso dañar su alegría ocupar su alma en preocuparse de ajustar sus pasos a la cadencia de una melodía, o a colocar hábilmente una barra, en vez de dejarle gozar tranquilamente de la contemplación de la gloria majestuosa que le rodea? Que se hagan las pruebas, que se deje a un rey solo, sin ninguna satisfacción de los sentidos, sin ninguna preocupación en la mente, sin compañías ni diversiones, pensar en sí mismo todo el tiempo; y veremos que un rey sin diversiones, es un hombre lleno de miserias. Por eso se evita esto cuidadosamente y no deja de haber nunca junto a las personas reales una gran cantidad de individuos que cuidan de hacer que la diversión suceda a los negocios y que vigilen todo el tiempo dedicado a sus diversiones para proporcionarles placeres y juegos, de suerte que no haya nunca un vacío. Es decir, que están rodeados de personas que ponen un cuidado maravilloso en evitar que el rey no esté nunca solo y en situación de pensar en sí mismo, sabiendo que será desgraciado, por muy rey que sea, si lo hace.” (Pascal: 2012: 390. Cf. Marin, 1986: 193-250)

Como en *El príncipe constante*, el Rey de *El gran teatro del mundo* pertenece al carácter cedizo de la criatura. "...y solo, en el mundo, yo / hoy de todos necesito, / y así llego a todos hoy, / porque ellos viven sin mí / pero yo sin ellos no", dice el Rey de *El gran teatro del mundo*, asumiendo – mostrando– la vacuidad de su *majestas*. Como un efecto anterior, en el gran teatro del mundo, el soberano interrumpe la decisión soberana. Así, *El gran teatro del mundo* –cuestión que podríamos rastrear en *El purgatorio de San Patricio*, *Las cadenas del demonio* o *Judas Macabeo*– expone una teatralidad alegórica que consiste en hacer aparecer esta relación contaminante entre decisión y vacuidad, pues pone en escena justamente el aspecto ceremonial del poder: la glorificación de la gloria.³⁰ Samuel Weber, por ejemplo, muestra que el pensamiento acerca del príncipe o soberano barroco implica un desplazamiento de la decisión del soberano en Schmitt. Si mientras para Schmitt el soberano es quien decide sobre el estado de excepción (es decir, que la excepción es producto y objeto de la decisión soberana) en el *Trauerspiel* la función más importante del príncipe es "excluirlo": "...yet the very words which seem only to paraphrase Schmitt constitute in fact a slight but decisive modification of his theory". El rey de Calderón, mundano, caedizo, no puede contemplar de la gloria majestuosa que le rodea. Sabe que no hay gloria sin glorificación, sin teatro en el teatro, sin la finitud en lo infinito, sin carne en el corpus. Hacer aparecer, el rengueo soberano, la cojera de la majestad, el suspenso, la vacilación de la decisión *en* la decisión. Es decir, se exponen los modos mundanos de la dignidad real que menciona Pascal. La dignidad regia está inscrita en el orden de lo caedizo, de lo creado, y le debe su dignidad a esa inscripción. El origen de la dignidad regia es también, si se quiere, del orden del simulacro, pertenece a este estado de la criatura. El rey, pues, es también parte del teatro: "[e]l nivel del estado de criatura...determina también al soberano de manera inequívoca. Por muy alto que esté entronizado sobre los súbditos y el Estado, su rango se incluye dentro del mundo de la creación; él es el señor de las criaturas, sin dejar de ser él mismo criatura. Y esto precisamente se puede ejemplificar en Calderón" (Benjamin, 2007: 289-290). La mundanidad, como decíamos, es la que permite confrontar abiertamente la miseria del hombre con la potencia jerárquica del príncipe. El teatro especular de Calderón, por tanto, en la medida en que imposibilita

³⁰ Con esto, sigo un apunte de Agamben: "Si el poder es esencialmente fuerza y acción eficaz, ¿por qué necesita recibir aclamaciones rituales y cantos de alabanza, vestir coronas y tiaras molestas, someterse a un inaccesible ceremonial y a un protocolo inmutable; en una palabra, inmovilizarse hieráticamente en la gloria: él, que es esencialmente operatividad y *oikonomía*? [...] trataremos de analizar la conexión entre el poder y la gloria en el caso ejemplar de las aclamaciones y las doxologías litúrgicas. Poniendo en práctica estratégicamente la observación de Lutero según la cual la gloria es lo que deslumbra la mirada del que quiere comprender la realeza, nuestro objetivo no será responder qué es la gloria o qué es el poder. Será uno sólo en apariencia más modesto: indagar los modos de sus relaciones y los modos de sus operaciones. Interrogaremos, entonces, no la gloria, sino la glorificación; no la *doxa*, sino el *doxazein* y el *doxazestai* [...] La *glorificación* deriva, entonces, de algún modo, de la *gloria* que, en verdad, ella misma funda" (Agamben, 2008: 343-344, 349).

distinguir axiomáticamente lo intradieético y la (meta)realidad, afecta constitutivamente a la *decisión* soberana. El carácter barroco de la criatura en Calderón, implica, así, una puesta en cuestión del principio indivisible de la soberanía. Mientras en Schmitt el soberano decide sobre el estado de excepción, el rey del teatro del mundo –o El príncipe constante– no gobierna por una identificación absoluta con el principio (*arché*), no decide la regla, no es el símbolo de la ley divina. Ya apuntábamos que en una misiva Benjamin afirmaba que “Calderón es esencialmente el sujeto y el tema de estudio” del *Trauerspiel*. Así, en el *Trauerspiel* escribe Benjamin:

“Si el concepto moderno de soberanía acaba por otorgar sin reservas al príncipe un supremo poder ejecutivo, el barroco se desarrolla por su parte a partir de una discusión sobre el estado de excepción, y considera que la función más importante del príncipe consiste en evitarlo [...] La antítesis entre el poder del gobernante y la facultad de gobernar comportó para el *Trauerspiel* un rasgo propio, sólo aparentemente genérico, cuya explicación se destaca únicamente sobre el fondo de la doctrina de la soberanía. Se trata de la incapacidad del tirano para decidir. El príncipe, a quien corresponde la decisión sobre el estado de excepción, en la primera ocasión que se le presenta nos demuestra ser casi incapaz de adoptar una decisión [...] Cometido del tirano es restaurar el orden en el seno del estado de excepción : una dictadura cuya utopía siempre consistirá en sustituir el errático acontecer histórico por la férrea constitución propia de las leyes naturales [...] El nivel del estado de criatura, suelo sobre el que el *Trauerspiel* se desarrolla, determina también al soberano de manera inequívoca. Por muy alto que esté entronizado sobre los súbditos y el Estado, su rango se incluye dentro del mundo de la creación; él es el señor de las criaturas, sin dejar de ser él mismo criatura. Y esto precisamente se puede ejemplificar en Calderón.” (Benjamin, 2007: 268-289)

Benjamin subraya que, en el *Trauerspiel*, “ni el monarca ni el mártir escapan...a la inmanencia” (2007: 270). Así, en *El gran teatro del mundo*, afirma el Rey: “Alma, sentido, potencia, / vida, ni razón tenemos; / todos informes nos vemos, / polvo somos de tus pies./ Sopla aqueste polvo, pues / para que representemos”. En la medida en que “no hay en efecto una escatología barroca; y justamente por ello sí hay un mecanismo que reúne y exalta todo lo nacido sobre la tierra” (Benjamin, 2007: 269), en el barroco, el status teológico-jurídico se expresa en que la decisión está desplazada, diferida, en suspenso. La alegoría es alegoría de la escisión, de la división, de la partición. La soberanía – irresuelta– está suspendida. Se trata, incluso, de una interrupción del tiempo *en* el drama. Calderón, en este sentido, pone en cuestión intempestivamente la lectura de la soberanía de Carl Schmitt, y, por tanto, la lectura de la soberanía que también en Schmitt aparece en torno al teatro en su lectura de *Hamlet o Hécuba* (Schmitt, 1993).

Frente al decisionismo Schmittiano (Schmitt, 1987; Schmitt, 2009), el “aspecto jurídico de la noción barroca de príncipe”, citábamos de Benjamin, no radica sino en diferir el estado de excepción,

pues el soberano, irrestrictamente caduco, como la naturaleza, es incapaz de decidir. En Calderón, así, la tragedia no termina con una decisión: “la indecisión del príncipe no es sino la acidia saturnina” (2007: 370). Ya subrayábamos que Hegel cuestiona el tipo de comparaciones a las que es propenso a entregarse “el sentimiento melancólico” (Hegel, 1989: 305). En este sentido, bien señala Weber que “the stage of baroque theater is never fixed but rather...riven and thus inauthentic”, de modo que lo que distingue al barroco “is the impossibility of a dialectical Aufhebung that would reconstitute its fissures into a totality” (2008: 193). Así como la argumentación y la escenificación de Calderón instalan la ficción en el origen del ordenamiento del mundo, se sitúa el estado de creatura en el origen de la monarquía. En Calderón y en el drama de la caída barroca, se resuelve la anomia y el accidente histórico mediante una monarquía que se revela como poder de salvación secularizado y especular. Sin garantía puramente trascendental, solo queda la “reflexión” como un mecanismo por el cual sus héroes discurren acerca del destino o dan vueltas sobre los principios teatrales al modo en que “se vuelve una pelota entre las manos para mirarla ora por aquí ora por allá” (2007: 289). Como el *Príncipe constante*, el rey en el seno de la creación no puede encontrar lugar en la teoría de la soberanía, pues no deja lugar para el sentido ni la definición sin carne:

“Que aun entre brutos y fieras / este nombre es de tan suma / autoridad, que la ley / de naturaleza ajusta / obediencias; y así, leemos / en repúblicas incultas, / al león, rey de las fieras, / que cuando la frente arruga / de guedejas se corona, / es piadoso, pues que nunca / hizo presa en el rendido. / En las saladas espumas / del mar, el delfín, que es rey / de los peces, le dibujan / escamas de plata y oro / sobre la espalda cerúlea / coronas, y ya se vio / de una tormenta importuna / sacar los hombres a tierra, / porque el mar no los consuma . . . Pues si entre fieras y peces, / plantas, piedras y aves, usa / esta majestad del rey / de piedad, no será injusta / entre los hombres, señor”

Bibliografía

- Agamben, G. (2008). *El reino y la gloria: Una genealogía teológica de la economía y el gobierno. Homo sacer, II, 2*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Auerbach, E. (1953). *Mimesis. The representation of reality in Western literature*. New Jersey: Princeton University Press.
- _____ (1984). “Figure” en *Scenes from the drama of European literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Benjamin, W. (1987). *Dirección única*. Madrid: Alfaguara.
- _____ (1990), “Julien green” en *Selected writings*. Part 1. (Vol. 2). Cambridge: Harvard University Press.
- _____ (1994). *The correspondence of Walter Benjamin. 1910-1940*. Chicago: The University of Chicago Press.
- _____ (2007) “El origen del ‘Trauerspiel’ alemán” en *Obras. Libro I / Vol. 1*. Madrid: Abada, pp. 217-459.
- _____ (2007b). “‘El mayor monstruo, los celos’ de Calderón y ‘Herodes y Mariene’ de Hebbel. Observaciones sobre el problema del drama histórico” en *Obras. Libro II* (Vol. 1). Madrid: Abada.
- Borges, J. L., (1974) “Historia universal de la infamia” en *Obras completas 1923-1927*. Buenos Aires: Emecé.
- Buci-Glucksmann, C. (1994). *Baroque Reason: The Aesthetics of Modernity*. London: Sage Publications.
- _____ (2013). *The madness of vision: on baroque aesthetics*. Ohio: Ohio University Press.
- Calderón de la Barca, P. “*El gran teatro del mundo Auto sacramental alegórico*”, Ed. Virtual: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-gran-teatro-del-mundo--0/html/ff39e206-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html
- _____ *La vida es sueño*. Ed. Virtual: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-vida-es-sueno--0/html/>
- _____ “Darlo todo y no dar nada” en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/darlo-todo-y-no-dar-nada--0/>
- Castillo, David R., and William Egginton. (2017). *Mediaologies: Reading Reality in the Age of Inflationary Media*. New York: Bloomsbury.
- Curtius, E. R. (1995). *Literatura Europea y Edad Media Latina*. México D. F.: FCE.
- Deleuze, G. (1989). *El pliegue*. Barcelona: Paidós.
- Derrida, J. (2003). *Espectros de Marx*. Madrid: Trotta.
- Dupré, L. (1993). *Passage to Modernity: An Essay on the Hermeneutics of Nature and Culture*. New Haven: Yale University Press.
- Eco, U. (1999). *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona: Lumen.
- Egginton, W. (2010). “The Dream Life of Calderón and Borges” en *The theater of truth: The ideology of (neo)baroque aesthetics*. Stanford: Stanford University Press, pp. 85-106.
- Ferber, I. (2013). *Philosophy and melancholy. Benjamin’s Early Reflections on Theater and Language*. California: Stanford University Press.
- Foucault, M. (1998). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2005). *La pintura de Manet*. Barcelona: Alpha Decay.

- Goethe, J. W. v. (1994). "On Calderon's *Daughter of the Air*" en *Essays on Art and Literature* (Edited by John Gearey Translated by Ellen von Nardroff and Ernest H. von Nardroff). Princeton, New Jersey: Princeton University Press, pp. 182-184.
- Hegel, G. W. (1989). *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal.
_____ (2006). *Filosofía del Arte o Estética. (Verano de 1826)*. Madrid: Abada-UAM.
_____ (2009). *Filosofía real*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Lezama Lima, J., (1988). "Calderón y el Mundo Personaje" en *Confluencias. Selección de Ensayos*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, pp. 94-96.
- Lorca, F. G. (1994). *Obras VI (Vol. 2)*. Madrid: Akal.
- Man, P. d. (1996). "Sign and Symbol in Hegel's Aesthetics" en *Aesthetic Ideology*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Marin, L. (1986). *Le parole mangée et autres essais théologico-politiques*. Paris: Meridiens Klincksieck.
_____ (2001). *On representation*. California: Stanford University Press.
- Marx, K., & Engels, F., (1989). "Briefwechsel september 1853 bis märz 1856", *Gesamtausgabe* (mega). Dritte abteilung briefwechsel Band III / 7. Berlin: Dietz Verlag Berlin.
- Nancy, J.-L. (2016). *Ego Sum*. New York: Fordham University Press.
- Panofsky, D., & Panofsky, E. (1956). "Epilogue: Pandora on the Stage: Calderón, Voltaire, Goethe, and Late-Antique Allegory" en *Pandora's box. The Changing Aspects of a Mythical Symbol*. New York: Pantheon Books, pp. 117-136.
- Panofsky, E. (1996). *Perspective as Symbolic Form*. New York: Zone Books.
- Pascal, B. (2012). *Pensamientos*. Madrid: Gredos.
- Ríos, V. d. (2007). "Mirada y *trompe-l'œil*: la pregunta por la representación en Calderón" en *Acta Literaria* (35), 111-125.
- Schelling, F. (1999). *Filosofía del arte*. Madrid: Tecnos.
_____ (2005). *Sistema del idealismo trascendental*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- Schmitt, C. (1987). *El concepto de lo político*. Madrid: Alianza.
_____ (1993). *Hamlet o Hécuba. La irrupción del tiempo en el drama*. Valencia: Pre-Textos.
_____ (2009). *Teología política*. Madrid: Trotta.
- Shakespeare, W. (1966) *Complete works*. London: New York: Oxford University Press.
- Scholem, G. (2001). *Walter Benjamin: The Story of a Friendship*. New York: Review Books.
- Schérer, R. (2012). *Miradas sobre Deleuze*. Buenos Aires: Cactus.
- Wardropper, B. (2016). La imaginación en el metateatro calderoniano. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición virtual disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc99073>
- Weber, Samuel (1992). "Taking Exception to Decision: Walter Benjamin and Carl Schmitt" en *Diacritics*, Vol. 22, No. 3/4, pp. 5-18.
_____ (2004). "Storming the Work: Allegory and Theatricality in Benjamin's 'Origin of the German Mourning Play'" en *Theatricality as Medium*. New York: Fordham University Press.
_____ (2008) *Benjamin's abilities*. Massachusetts-London: Harvard University Press.