

[pp. 90-115]

<https://dx.doi.org/10.12795/Fedro/2023.i23.06>

HEGEL Y CALDERÓN: DE LA IMAGINACIÓN ROMÁNTICA A LA FANTASÍA NACIONAL

HEGEL AND CALDERÓN: FROM ROMANTIC IMAGINATION TO NATIONAL FANTASY

Eduardo Martínez Maroño

Universidad de Salamanca

Resumen

Este artículo examina la caracterización de la fantasía en la filosofía de Hegel. Se defiende la tesis de que aquella se configura como una crítica al romanticismo jenense, cuyos vestigios cabría ya situar en el corazón de la *Enciclopedia*, hasta su puesta en práctica en la *Estética*. La característica ambigüedad que Hegel despliega en este intento de encaje de sus aspiraciones juveniles, en orden a formar una *fantasía nacional*, se explicará atendiendo al lugar que ocupa la obra de Calderón de la Barca.

Palabras clave: Hegel; Schlegel; Romanticismo; Calderón de la Barca; Fantasía; Imaginación.

Abstract

This article examines the characterisation of fantasy in Hegel's philosophy. The thesis is that it is shaped, from its theoretical development at the heart of the *Encyclopaedia* to its implementation in the *Aesthetics*, as a critique of what he sees as an excess of individualism on the part of the Romantics motivated by their adherence to Catholicism. It is an ambiguous critique, however, as Hegel will try to fit in his own youthful aspirations to shape a "national fantasy", this Janic character being represented by his treatment of Cervantes and Calderón.

Keywords: Hegel; Schlegel; Romanticism; Calderón de la Barca; Fantasy; Imagination.

Mientras ando errante por estas tierras como un extranjero, habiendo padecido mucho por los reinos de la tiranía, de la sofística y de la hipocresía, no habiendo encontrado lo que buscaba ansiosamente: el hombre, decidí adentrarme por el Mar Académico a pesar de las muchas veces que me había resultado nefasto. Subiendo, pues, a la nave de la fantasía, abandono en compañía de otros muchos los puertos conocidos y expongo mi vida y mi persona a los mil peligros de la curiosidad.¹

1. INTRODUCCIÓN

En el curso sobre estética y teoría de las artes, impartido por Hegel en Berlín en 1828², el filósofo suabo destaca dos figuras capitales del Siglo de Oro español. De un lado, Calderón de la Barca; del otro, Miguel de Cervantes. Un tópico hegeliano recurrente es el que advierte de una linealidad teleológica más o menos rígida dentro del proceso de fenomenización del *Geist* en la historia patente. Así pues, cabría sopesar si el lugar de ambos literatos resulta fácilmente localizable en atención a la sección que Hegel dedica a la “forma artística romántica”. Esto nos remite al periodo que recorre desde la escolástica hasta lo que Hegel, en las *Lecciones sobre Filosofía de la Historia Universal*, entenderá como la última forma del Imperio Romano Germano. Según lo dicho, lo esperable sería que ambos acompañasen a un Hippiel o a un Jean Paul. Ciertamente, el lugar histórico-teórico de Miguel de Cervantes es el que cabría esperar. No es así el caso de Calderón; mientras que Cervantes sí que se encuentra en esa última consecución de la historia de las formas artísticas, el autor de *El gran teatro del mundo*³ aparece en un lugar anterior en el decurso de las lecciones, propio de formas artísticas más “primitivas”. Hablamos del símbolo, ese pre-arte [*Vorkunst*] que sirve de antesala al cénit sensual de la escultura griega,

1. Andreae, J. V. (2010), *Cristianópolis*, ed. de Emilio García Estébanez, Madrid, Ediciones Akal, p. 115.

2. Se toma aquí como base el dossier de apuntes del alumno de Hegel, Viktor von Kehler, dado que a día de hoy sigue siendo considerado el más cercano a la palabra viva de Hegel. El otro dossier disponible en castellano (el correspondiente a los apuntes de Heinrich Gustav Hotho) habría sido profundamente modificado para soportar el envite, posterior al fallecimiento de Hegel en 1831, de las críticas de Schelling tras acceder a la cátedra de Hegel en la misma Universidad en 1841.

3. Precisamente esta obra, junto con *La vida es sueño*, son las que, sorprendentemente, quedan fuera del centro expositivo de Hegel. Tal cuestión fácilmente podría achacarse a las resonancias erasmistas que presentan tales obras (como ha detallado exhaustivamente Marcel Bataillon en: Bataillon, M. (1966), *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, trad. de Antonio Alatorre México D.F., Fondo de Cultura Económica, p. 283 n.4) y al rechazo de Hegel hacia el humanista neerlandés, como precisa en sus lecciones sobre Historia de la Filosofía cuando lo entiende como parte de esos místicos que, en su crítica hacia la dialéctica «acumulaban paralelismos y distinciones de determinaciones intelectivas sin ningún sentido mi concierto» (Hegel, G. W. F. (1955), *Lecciones sobre Historia de la Filosofía III*, trad. de Wenceslao Roces, México, Fondo de Cultura Económica p. 147.

y cuyo mayor exponente será ese «[reino de] cristal» que «encierra lo interno en sí»⁴, o sea, Egipto, «el pueblo del símbolo»⁵.

Ciertos autores, dada la variedad de sus obras (v. gr. Goethe), reverberan en el itinerario de las lecciones (siempre de forma consciente, y, por lo tanto, desligada de cualquier representación religiosa del Espíritu Absoluto) y sirven casi a modo de personajes conceptuales, en el sentido de Deleuze y Guattari, para los diferentes requisitos fenoménicos del *Geist* en su forma artística⁶. Por lo que hace a los autores españoles, parece Hegel tener su lugar bien definido. De una parte, *El Quijote* se entiende como un fruto de la forma artística romántica, un modelo ejemplar de ese momento histrionizante en el cual «la caballería se disuelve ridículamente en el interior de una naturaleza noble para sí»⁷ toda vez que «por una parte, los fines se sitúan en circunstancias que al punto ridiculizan el asunto, y por otra se revela al punto la contradicción interna»⁸. De tal suerte que la representación entra en una «gran modorra» donde los otrora triunfantes héroes de la épica —Cid, Roldán o Carlomagno— guardan sus espadas y se ocupan de asuntos más hogareños y poco menesterosos. Se trata, pues, por decirlo con Queneau, del *dimanche de la vie*, cuya aparente vulgaridad Hegel ejemplifica no sin cierta maledicencia:

Casarse con una muchacha es un fin vulgar, y sólo se convierte en fantástico mediante [la] vuelta de tuerca de la fantasía, que se lo representa como algo completamente infinito, inconmensurable. [Surgen] dificultades: policía, padres, Estado, la desgracia de que haya leyes, todas esas barreras con las que combate el caballero. El joven ese con semejante fin infinito, y los derechos han de respetarse, las relaciones civiles, los toma ante todo como barreras para su fin infinito; se le aparece un mundo encantado, terrible, que se opone como injusticia y contra el cual ha de enfrentar su fin⁹.

Es un momento en el que el Espíritu deviene realidad, pero ya que ninguna forma que no sea la clásica puede ser bella (o al menos, *tan* bella), se nos ofrece un estadio donde lo interior se sitúa por encima de lo material con absoluta indiferencia. Y es esta misma indiferencia

4. Hegel, G. W. F. (2006), *Filosofía del arte o estética (verano de 1826)*, ed. de Annemarie Gethmann-Siefert y Bernadette Collenberg-Plotnikov, trad. de Domingo Hernández Sánchez, Madrid, Abada Editores, p. 221.

5. *Idem.*

6. El primer Goethe, cuyo *Wilhelm Meister* había servido como uno de los románticos, encajaría para Hegel en la última forma artística (la romántica) mientras que el último, con obras como *El Diván*, sólo puede ser entendido como una novela simbólica, dada su inspiración en las formas poéticas sufís, su ambientación eminentemente oriental y, en general, el rechazo ese mismo individualismo jenense.

7. *Ibidem*, p. 359.

8. *Idem.*

9. *Idem.*

la que impide que pueda configurarse como un modo verdadero de representación. Brotarán, no de la raíz del Espíritu, sino de los diferentes genios particulares —ahora liberados de sus obligaciones para con el autoconocimiento del Absoluto— siendo, en consiguiente, un Espíritu prosaico, transmutado secularmente como una «corrección de lo fantástico»¹⁰. Y es esta «corrección de lo fantástico» la que Hegel va a entender como una suerte de filisteísmo. Habida cuenta de todo lo anterior, es por ello, insisto, que resulta tan desconcertante que otro autor tan profundamente barroco como Calderón escape de la quema y acabe Hegel por encuadrarlo en una posición anacrónica, descolgándolo prudencialmente de su blanco de crítica. Desde luego el *Vorkunst* (tal vez, precisamente, por no tener la mayúscula responsabilidad de ser propiamente arte) posee unas características mucho más amables, favorecidas por su perpetua indecisión ontoepistémica. En el marco de la “forma artística simbólica”, las obras oscilan entre interpretaciones posibles, sin llegar a abrazar una significación definitiva, resultando, entonces, en una perpetua ambigüedad, que sólo fomenta la continua emanación de nuevas representaciones para ese objeto de la conciencia que, para frustración de la misma, no se deja conceptualizar definitivamente por ninguna de ellas. Será este mismo carácter jánico ya aludido el que, en la parte final del símbolo, suponga su autoprecipitación en el hoyo de la subjetividad. Todo esto, por supuesto, con el noble objetivo de dar lugar a la *Kunstreligion* helena. *Magnum, o Asclepi, miraculum est homo*, citaba Pico más de trescientos años antes, recordando la célebre fórmula de Hermes Trismegisto. Sin embargo, tal hallazgo se da en detrimento de lo simbólico, que pasa a vampirizar las manifestaciones artísticas posteriores, convirtiéndose en un mero juego que acompaña a las obras, como ha expresado Félix Duque «como un virus (...) corroyéndolas o ridiculizándolas»¹¹. Es esa misma oscilación la que entra en una hipérbole y aquel carácter provisional que acompañaba continuamente a su demora asume definitivamente «su carácter imperfecto, inmediato, y al hacerlo invoca ya su superación»¹². Pero no todo son malas noticias, puesto que es esta misma demora fantástica la que le otorga su fulcro de virtud creativa a Calderón de la Barca:

Muchas veces la demora es un mero explayarse en las 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 que el disfrute ocioso en esas mismas

10. *Ibidem*, p. 361.

11. Duque, F., «La razón de la forma simbólica en el arte en Hegel», en ROMERO DE SOLÍS, Diego; DÍAZ-Urmeneta, J.B., López Llorent, J., Molina Flores, A. (eds.) (2001), *Símbolos estéticos*, Sevilla, Universidad de Sevilla, p. 56.

12. Hernández Sánchez, D. (2002), *La ironía estética. Estética romántica y arte moderno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, p. 52.

imágenes. Por ejemplo, un barco descrito por [Calderón]. (...). Son, por tanto, imágenes donde se trata de un mero adorno; un ocioso explayarse en esas imágenes.¹³

Resulta cuanto menos peculiar, a pesar de su ociosidad o, lo que es lo mismo, de esa misma caracterización como adorno o divertimento, que la obra de Calderón no caiga en aquellos «fines vulgares de la vida común», por respecto a los cuales Hegel sugiere que se daba el estancamiento del *Quijote*; sin que ello obste a que ambos literatos caigan en el orden más o menos heterogéneo de los “poetas meridionales”. La cuestión, en ambos casos, se encuentra mediada por las problemáticas que se deslindan del exceso de subjetivismo que Hegel atribuyó a los filósofos románticos, dada su profesión de fe católica. Más que contra *Frühromantik*, contra la *Spätromantik*: se trataría de pensar contra la alineación de los conversos Schlegel y Görres, los nazarenos y el papado de Roma¹⁴. Con todo, el bautismo de los filósofos alemanes sería una consecuencia de una mala, por deforme, interpretación de la *Doctrina* de Fichte por parte de los teóricos de la *Atheneum*. Habría sido tal lectura la que concluiría en una reduplicación ontológica contraria a las propiedades fácticas de la Reforma luterana. Y es que sólo mediante la escisión luterana es posible alcanzar la libertad (como última consecuencia en el desarrollo de la Filosofía de la Historia) en el Espíritu y en el reino de Dios, ya secularizado: esto es, en el Estado, más allá de cualquier individualidad civil.

2. HEGEL Y EL ROMANTICISMO DE JENA

Atendiendo a estos precedentes, resulta ciertamente irónico que ese subjetivismo del Romanticismo Temprano que tanto habría sacado de quicio a Hegel (lo suficiente, al menos, como para que el lector perciba al menos una cierta mueca de maledicencia en un semblante tan serio y adusto como se antoja el hegeliano en el resto del decurso expositivo). Y es que uno de los principales habilitadores del *locus naturalis* de aquello que Heine convino en denominar envenenadamente “la escuela romántica”. El movimiento es, pues, el de la más oportuna de las *astucias de la razón*. Y es que el camino que lleva del primer romanticismo a la ferviente contienda en favor la una vuelta a un pasado “medievalizante” (por decirlo, de nuevo, con Heine. Y es que fueron las teorías contenidas en el «Primer programa de un sistema para el idealismo alemán», que un jovencísimo Hegel había manuscrito entre 1796 y 1797 uno de los elementos capitales para tal reinterpretación de la doctrina fichteana. Aquí, Hegel ya adelantaba la línea que los románticos seguirán —“intuición intelectual” fichteana mediante—, al retomar la cuestión de una “imaginación trascendental” y presentar una voluntad deseosa de superar el dualismo kantiano (pues solo así se alcanzaría una filosofía moral que no asumiese el desmontaje crítico de la metafísica dogmática leibniziano-wolffiana) mediante el arte. Escribía Hegel en esa mencionada época de mocedad:

13. Hegel, G. W. F., *Filosofía del arte o Estética (verano de 1826)*, ed. cit., pp. 267-269.

14. Cfr. Duque, F. (1998), *Estrella errante. Estudios sobre la apoteosis romántica de la historia*, Madrid, Akal, p. 78.

Finalmente, la idea que unifica a todas las otras, la idea de la *belleza*, tomando la palabra en un sentido platónico superior. Estoy ahora convencido de que el acto supremo de la razón, al abarcar todas las ideas, es un acto estético, y que la *verdad* y la *bondad* se ven hermanadas *sólo en la idea de la belleza*.¹⁵

Cuando estas teorías lleguen al círculo jenense, en consonancia con el espíritu de la época, estos realizarán la susodicha y —repítase, de nuevo— errada lectura de la *Doctrina de la Ciencia* para, análogamente, postular su propio «sistema objetivo de las ciencias estéticas, prácticas y teóricas»¹⁶. Con el tiempo, dicho sistema desembocará, tanto en una teoría del conocimiento original, según la cual el conocimiento de lo finito «requiere que se propenda en cierto modo más allá de lo condicionado»¹⁷, así como —y de modo especialmente alarmante para Hegel— en una elaborada teoría de la ironía. Como se ha mencionado, no es que sea la ironía *causa sui* del enfado de Hegel, sino más bien sus caracteres fundamentales, germinados en esa gleba supuestamente contaminada del catolicismo, cuyo esqueje importaron sus colegas desde París. Hegel reducirá el proyecto de la ironía a un elemento destructor, el cual «no toma nada en serio y juega con todas las formas»¹⁸. Y es que poco sería le podía resultar a alguien del talante de Hegel una figura descrita por sus defensores como «la forma de lo paradójico». Más si, para colmo, entendían esas mismas paradojas como «todo lo que es a la vez bueno y grande»¹⁹. Y si bien todo esto, en principio, no poseía ninguna intención eminentemente religiosa, sí existía de fondo ese trasunto político anti-ilustrado, heredado de Herder, además del mecanismo de la fantasía, que en cierto modo permitiría forzar toda antinomia, y que, por lo demás, había ya Kant presentado en la *Crítica del juicio*. En efecto, la fantasía trasluce tanto lo que puede ser pensado como lo que no.

En el contexto del criticismo kantiano, la cuestión relativa a los límites de lo pensable adquiriría gran enjundia. La originalidad del planteamiento romántico estriba en la alegre asunción de un elemento que el filósofo de Königsberg había detectado como una falla en su propio sistema, saber: la transformación de «la razón fantasía», aun cuando ello entrañe el riesgo de «errar entre fantasmas quiméricos»²⁰. Por su parte, la investigación gnoseológica de Friedrich Schlegel,

15. Hegel, G. W. F. (1978), *Escritos de juventud*, trad. de Zlotan Szankay y José María Ripalda, Madrid, Fondo de Cultura Económica, p. 220.

16. Schlegel, F. (1996), *Sobre el estudio de la poesía griega*, trad. de Berta Raposo, Madrid, Ediciones Akal, p. 146.

17. D'Angelo, P. (1999), *Estética del romanticismo*, trad. de Juan Díaz de Atauri, Madrid, Antonio Machado Libros, p. 91.

18. Hegel, G. W. F., *Lecciones sobre Historia de la Filosofía III*, ed. cit., p. 482.

19. Schlegel, F., *Poesía y Filosofía*, versión de Diego Sánchez Meca y Anabel Rábade Obradó, Madrid, Alianza Editorial, 1994, p. 54, frag. 48.

20. *Idem*.

para Hegel, sólo constatará su empecinamiento en «ir más allá de la subjetividad del Yo, aun siendo incapaz de ello»²¹. Es atendiendo a estas vicisitudes que Hegel asumirá que tal problema trasciende holgadamente a la mera cuestión de lo irónico:

Consiste [el problema]²² en que la subjetividad se lanza a la *subjetividad religiosa*. El desesperar del pensamiento de la verdad y de la objetividad que es en y para sí, así como la incapacidad de darse una firmeza y una autonomía condujo a un espíritu noble a confiarse a su sensibilidad y a buscar en la religión algo sólido e incommovible; este algo sólido e incommovible, esta satisfacción interior en general lo procuran las emociones religiosas. Este anhelo de algo firme condujo a varios a la religiosidad *positiva*, al catolicismo, los echó en brazos de la superstición y de la milagrería, para encontrar un punto de apoyo firme allí donde la subjetividad interior sentía que todo vacilaba. Estos espíritus tratan de aferrarse con toda la fuerza del ánimo a algo positivo, de agachar la cabeza ante lo positivo, de echarse en los brazos de lo externo, y se sienten interiormente obligados a ello.²³

El problema de base radica en que la aspiración a un conocimiento de lo infinito, desvinculado de cualquier género de conocimiento discursivo, aboca a Schlegel hacia a aquella misma forma gnoseológica meridional. Esto es: la forma católica, un catolicismo que se presenta como una amenaza de primer grado a la gobernanza de Federico Guillermo III, habida cuenta el convulso panorama político resultante tras las sucesivas humillaciones de la derrota de Prusia ante Francia del directorio (saldada con la paz de Basilea de 1795) y la humillación, casi inmediatamente posterior, tras la batalla de Jena de 1806, esta vez contra el Imperio napoleónico.

Las consecuencias de la contienda auspiciaron una revalorización del mundo católico “germano”, como vergel cultural y espiritual —un futuro anterior, al que volver tras la derrota. No obstante, esta mirada retrospectiva será contemplada con recelo por parte de Hegel; en el espacio geopolítico de todos los países vinculados a la liturgia vaticana detecta un común denominador: el auge de la positividad de la violencia²⁴.

La individualidad intrínseca a los axiomas papales justificaría una configuración particular de los espíritus de los creyentes, así como una peculiar forma del *Volkgeist* de sus pueblos, que los predispone a tal violencia. Precisamente por esto no cae en saco roto la idea del Espíritu apercibiéndose de la voluntad en tanto que determinación suprema del pensamiento, la cual, como es bien sabido, reclama la libertad de la voluntad, algo que muy bien patentizó la

21. Hegel, G. W. F., *Lecciones sobre Historia de la Filosofía III*, ed. cit., p. 482.

22. La aclaración es mía.

23. *Ibidem*, p. 482-483.

24. Cfr. Hegel, G. W. F. (2019), *Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal*, prólogo de José Ortega y Gasset, versión de José Gaos, Madrid, Alianza Editorial, 2019, p. 691.

ejecución de Robespierre. Por otra parte, y como correlato de lo anterior, Hegel verá en la Iglesia Evangélica un avance en la Historia del Espíritu, pues a su través se da el despliegue de la libertad universal de Dios en sí mismo, antítesis de la concepción católica según la cual la libertad solo puede darse en los sujetos particulares. Esto último explicaría el porqué de sus conflictos internos (viendo Hegel en estos mismos factores los mismos que subyacerían a la caída del Imperio Napoleónico)²⁵. Se trataría, en fin, de un cambio de foco en la Historia, que, en cierto sentido, ha abandonado Francia. A la descripción de este estado Hegel dedica las siguientes palabras:

La conciencia absolutamente cultivada, intelectual, puede dejar a un lado la religión; pero esta es la forma universal en la que existe la verdad para la conciencia no abstracta. Ahora bien, la religión protestante no admite dos clases de conciencia. Pero en el mundo católico está por un lado lo santo y al otro la abstracción, frente a la religión, es decir, contra su propia superstición y contra su verdad. Esta voluntad formal, propia, se hace pues, ahora el fundamento. El derecho en la sociedad es lo que la ley quiere; y la voluntad existe como voluntad individual; esto es, el Estado como agregado de muchos individuos, no es una unidad sustancial en sí y por sí, no la verdad del derecho en sí y por sí, a la que la voluntad de los individuos necesita ajustarse, para ser una voluntad verdadera, una voluntad libre, sino que se representa inmediatamente como absoluta.²⁶

No es difícil reparar en los peligros que para la hegemonía político-religiosa alemana podrían suponer el palimpsesto individualista romántico. Probablemente, con estos peligros en mente, lamentó Hegel con cierto pesar que justamente esa misma individualidad acabase por derribar al «coloso» Bonaparte²⁷. El estatismo histórico anteriormente mencionado implicaba que los católicos todavía se encontraban en una revolución formal, al contrario que las naciones nórdicas, que ya la habrían superado, dada la inexistencia de tal atomización de la libertad. La salvaguarda de la libertad en la nación, en última instancia, equivale a la conservación de las propias estructuras, con lo cual se refrendaba y reforzaba la vigencia del gobierno de Federico Guillermo III de Prusia. En resumen, la Revolución protestante es la propia Reforma luterana,

25. En torno a la relación de Hegel con los teóricos franceses y su compromiso con la Revolución que motivaría, a la postre, el “salto de fe” del jacobinismo al imperialismo napoleónico en su estructura filosófico-política: D’Hondt, J. (1976), *Hegel secreto*, trad. de Víctor Fishman, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, pp. 45 y ss. (el autor de la edición es referenciado como Jacques “D’Ondt”, añadiendo la editorial la Fe de Errata pertinente en la primera página del libro. Dada la problemática, puede encontrarse indexada indistintamente bajo cualquiera de los dos nombres. Para referirnos a ella, optamos aquí por el apellido propio del filósofo, y no por la errata de la carátula por su pertinencia para dar cuenta de una lectura determinada de Hegel.

26 *Ibidem*, pp. 690-691.

27. *Ibidem*, pp. 696.

que no acontece en la naturaleza, sino en el Espíritu²⁸. Es esta diferencia formal, por lo que hace a la valoración de la fe, de un lado, y de la obra de Kant, de otro, la que se va a reflejar en el tratamiento de los fenómenos artísticos que ambos, Hegel y el propio Kant, acometerán.

El enfoque hegeliano, histórico, no se demora tanto en las obras particulares, si no es de modo absolutamente ejemplar y estudiando el «objeto espiritual»²⁹ en su aparición fenoménica y múltiple, dando cuenta de la panoplia de los espíritus entreverados de los diferentes pueblos históricos, únicamente justificables en atención a sus profesiones de fe, más perfectas tanto más diáfanas sean. Un heredero de Kant como Schlegel hará opción a favor del sujeto particular, optimizando la máxima kantiana según la cual «el procedimiento diagnóstico de la razón pura *sin previa crítica es su propia capacidad*»³⁰. Huelga recordar la fidelidad de Schlegel al planteamiento kantiano; al ceñirse al ámbito de los fenómenos, a las condiciones de la experiencia posible, será cabalmente consecuente, pues en la *Crítica*, la polémica sobre los noúmenos problemáticos de la metafísica especial resultaba trivial; carecían de fundamento, por lo que eran fácilmente refutables.

Así ilustra el menor de los Schlegel el procedimiento, a partir de su reseña a la traducción que hizo Ludwig Tieck de ese fetiche romántico que fue, para ellos, *El Quijote*³¹:

Dado que se deja de considerar a Shakespeare como un frenético y soberbio poeta del *Sturm und Drang* y que se le va viendo como un artista pleno de intención estética, es de esperar que igualmente nos decidamos a ver al gran Cervantes no sólo un autor netamente divertido, ya que, en lo tocante a su oculta intencionalidad, puede que sea tan agudo y sutil como aquél, de quien sin saberlo fue amigo y hermano, como si sus espíritus se hubieran encontrado en el ancho mundo de la fantasía, concertando amistosos recuerdos³²

Durante el proceso crítico, se hace patente que no existe una diferencia propiamente filosófica en lo que hace a la caracterización de España en los aparatos filosóficos de Hegel y Schlegel, siendo la cuestión en juego la valoración positiva o negativa de los resultados estético-políticos de esta configuración ontológico-religiosa particular. Al contrario que Hegel, Schlegel elogia la prosa española del siguiente modo:

28. *Ibidem*, p. 697 y ss.

29. Hegel, G. W. F, *Filosofía del arte o Estética (verano de 1826)*, ed. cit., p 51.

30. *KrV*, B XXXV – B XXXVI.

31. Se refiere a la traducción del hispanista Friedrich Justin Bretuch.

32. Schlegel, F. (1983), «Sobre la traducción alemana del *Don Quijote* de Tieck», en *Obras selectas. Volumen I: Escritos de Juventud (1796-1801) y textos de transición (1803-1812)*, ed., intro. y estudios de Hans Juretschke, trad. de Miguel Ángel Vega Cernuda, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983, p. 55.

Siempre noble y delicada, tan pronto desarrolla las más sutiles agudezas como se pierde en la más dulce infancia de las galanterías. Por eso la prosa española es tan apropiada para la novela y géneros afines, que deben fantasear la música de la vida, lo mismo que la prosa de los antiguos era para las obras de la retórica o de la historia.³³

Ambos filósofos estarían oteando, pues, el mismo fenómeno, desde dos prismas antagónicos, que delinearán las líneas maestras de los debates religiosos y políticos de la época, y que, cómo no, contribuyeron decisivamente al desarrollo de un ideario estético, que sirviera como “dispositivo”³⁴ para la transformación o el mantenimiento del Estado prusiano. En este sentido, el *entusiasmo* romántico supone la continuación de un camino que había inaugurado ese *Sturm und Drang*, imbuido de tanto kantismo. El genio será poseedor de «la capacidad espiritual innata (*ingenium*) mediante la cual la naturaleza da la regla al arte»³⁵. Tal concepción, empero, tenía una deriva política nada desdeñable: una de sus posibles funcionalidades sería la voladura de cualquier forma de una totalidad fundada en la intersubjetividad. «Una religión propia, una visión original del infinito»³⁶: sería esta la propuesta teórica que tanto irritaría a Hegel. Bajo la premisa de que «donde la filosofía termina debe comenzar la poesía»³⁷ se recaía en la misma certeza sensible que determinaba la indecisión simbólica, pero no tanto porque se fundase en la imposibilidad de aprehender el Absoluto, dado su continuo titubeo en torno a la primera (como acontecía en el indeciso serpentear a la pirámide), como porque de este modo se incurría en un proceso de regresión al infinito. Y ello porque el proceso creativo quedaba al albur del arbitrio de los distintos individuos productores, sin mayor fundamento que los caprichos de su propio espíritu subjetivo. Es el “infinito malo” que Hegel reprobaba a Fichte. Para los románticos, el hombre religioso debiera ser, a la par, artista, si es que realmente quisiese alcanzar el infinito. Pero tal cuestión, en el mapeo histórico-filosófico del *Sistema*, sólo se atora en una multiplicación

33. *Ibidem*, p. 56.

34. En el sentido expresado por Giorgio Agamben, en la extensión del concepto foucaultiano, según la cual: que «literalmente a cualquier cosa que de algún modo tenga la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes». Tal cuestión, como se encarga de remarcar el filósofo italiano, tiene su raíz en la noción de positividad del propio Hegel quien, en su juventud convino determinar como “religión positiva que «comprende el conjunto de las creencias, de las reglas y de los ritos que en una sociedad determinada y en cierto momento histórico se imponen a los individuos desde afuera», implicando sentimientos que se imprimen en el alma a través de la constricción, siendo el comportamiento posterior el resultado de la relación de mando y obediencia, en este caso, producto de la estructura mundana escatológica de la liturgia papal romana. En torno a esto: Agamben, G. (2014), *Qué es un dispositivo. Seguido de El amigo y La Iglesia y el Reino*, trad. de Mercedes Revituso, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

35. Kant, I., *Crítica del juicio*, trad. de Manuel García Morente, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, p. 213.

36. Schlegel, F., *Poesía y Filosofía*, ed. cit., p. 152.

37. *Ibidem*, p. 157.

caprichosa y arbitraria de imágenes subjetivas..., mera *doxa*. Hegel, sin embargo (intencionada o inintencionadamente) obvia el hecho de que tales cartografías de la realidad subjetiva del artista romántico han de poder integrarse en una cosmovisión general que encarne el mundo intersubjetivo y, en consecuencia, un Absoluto, si bien siempre provisional, con cierto prurito de objetividad. Escribe Schlegel al respecto:

(...) tampoco debe bastarle al poeta legar en obras duraderas la expresión de su poesía propia tal como innatamente tomó forma en él. Ha de esforzarse por ampliar eternamente su poesía y su visión de la poesía, y aproximarlas a la más elevada que es realmente posible sobre la tierra (...) Puede hacerlo una vez que ha encontrado el punto medio, a través de la comunicación con aquellos que a su vez han encontrado otro punto de vista y de otra manera.³⁸

Inconscientemente, entronca con una noción harto hegeliana: la sociabilidad, el «nosotros» de la *Fenomenología*..., en suma: con la conformación de los pueblos a partir de una percepción sensible del espíritu para alcanzar una objetividad común. Existe, con todo, un elemento que botaría este *desideratum* de la integración en el *sistema* hegeliano desde sus primeras premisas. Este, al partir de las individualidades, y no del Espíritu Absoluto, obtendría como resultado aquella misma violencia de los diferentes elementos. Es este resultado, como se ha mencionado *supra*, felizmente recogido como parte de su sistema de paradojas y contradicciones «grandes y buenas». Es dado el regocijo en la materialidad, en lo sensible y en lo subjetivo, que Hegel identifica su propuesta teórica con una suerte de culto al objeto, una *religión del arte* que asfixia al espíritu al atarlo a la naturaleza más burda *ad eternum*. Parece que Hegel acusa veladamente a los Románticos —aquí sí, ya antes incluso de su conversión— de idolatría e iconodulia. Por lo tanto, se podría reconocer en los escritos y clases de Hegel el inicio de una suerte de *Beeldenstorm* que enmienda la plana a las apariencias producidas por ese Yo romántico. Bajo esta luz, la fantasía romántica, parasitaria, se incrustaría en la sociedad prusiana abocándola al mismo proceso de paradoja y colapso que arrastraba a sus vecinos del sur. El derrotero del proceso hegeliano, a partir de aquí, pasa por la anulación de esa individualidad que la hace caer presa de sus propias premisas. Se haría perentoria, en fin, una reelaboración del concepto de fantasía que logre la integración de aquellas producciones en un lugar inofensivo del *sistema* y de la Historia.

De tal modo, si el genio es humano, no lo será en un sentido estricto, en la medida que la relación que mantiene con la Naturaleza es ralla en lo monstruoso, su existir será «naturaleza misma hecha carne»³⁹. La traslación del agente moral autónomo (cuyo desarrollo efectúa Kant en el capítulo tercero de la Analítica de los conceptos) a la segunda crítica presenta una aporética dicotomía. Dado el contexto, ahí solo cabe entenderlo, muy ambiguamente; por una parte, en tanto que *fenómeno* determinado causalmente; y, al tiempo, nómeno capaz de introducir

38. *Ibidem*, p. 97.

39. Duque, F., *Estrella errante. Estudios sobre la apoteosis romántica de la historia*, ed. cit., p. 6.

espontáneamente cursos de acción, en virtud del ejercicio de su libertad, que se postula *ratio essendi* y *ratio cognoscendi* del *factum* moral.⁴⁰ Si el genio kantiano es esta pura plasticidad, un guía entre el *Kunst* y el *Gunst*⁴¹, tal vez exigirle todos los individuos ese «imperativo categórico de la genialidad»⁴² se trate de un exceso por parte de Schlegel.

3. FANTASÍA, NOCHE DEL MUNDO

El genio hegeliano es una consecuencia de una íntegra remodelación de los postulados kantianos que habían abierto la vereda del exceso. El individuo “no hace época”, es un títere del Espíritu Absoluto. Esta maniobra no la permitía la Estética, estudio sensible de las manifestaciones artísticas; había de hacerse desde el centro del sistema: la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. El tratamiento de la fantasía (motor del genio) se sitúa en los párrafos destinados a la exposición de la «Imaginación», una de las formas de la «Representación». O lo que es lo mismo: quedaba encuadrada dentro del segundo momento del primer estadio de la «Psicología» (el «Espíritu teórico») el cual, a su vez, constituye el último de los pasajes destinados a la exposición de la Filosofía del Espíritu, tras la «Antropología» (estudio del alma) y la «Fenomenología» (estudio de la conciencia).

La superior ubicación de la «Psicología», ocupada en la representación de imágenes fantásticas, indica su específica situación en el sistema al tiempo que denota contra quién está pensando el filósofo de Stuttgart. En efecto, la principal enseñanza de esa *Bildungsroman*, la *Fenomenología del Espíritu*, es la tesis de que la separación de la conciencia y su objeto no es verdaderamente tal. Los ciclos sucesivos de la experiencia culminan en la comprensión de que su objeto no era más que ella misma. Llegados a este punto, la «Imaginación» tenía que tratarse en un contexto en el cual el *Geist* «sólo se relaciona con sus propias determinaciones»⁴³. Esto se compadece del lugar fundamental que la Imaginación juega en la autoconcepción del ser humano como tal. En Hegel, la preponderancia romántica será enrocada. El proceso de creación de imágenes o *phantasmas*, que para Schlegel era crucial, dada la importancia que para él tenía la producción literaria (como refinado vehículo para un conocimiento de lo absoluto) se mantiene. En Hegel, sin embargo, se torna lo más primitivo en la configuración del ser humano.

La representación, como se ha dicho, es un avance en la escalinata hacia el saber absoluto, llamada a ser superada en la *Fenomenología* y en el contexto del Espíritu subjetivo, en el cual somos devueltos al inicio del proceso dialéctico del filosofar. La representación es aquí

40. Cfr. Kant, I., *Crítica de la razón práctica*, ed. bilingüe de Dulce María Granja Castro, revisión de Peter Storandt, México, Fondo de Cultura Económica, 2011, pp. 136-137

41. Cfr. Duque, F., *op. cit.*, p.19 y ss.

42. Schlegel, F., *Poesía y Filosofía*, ed. cit., p. 48.

43. Hegel, G. W. F. (2017), *Enciclopedia de las ciencias filosóficas en compendio (1830)*, ed. de Ramón Vals Plana, Madrid, Abada Editores, p. 755, § 440.

una «intuición recordada»⁴⁴, la superación de aquella tesis escéptica que no era sino «*en-sí* lo negativo»⁴⁵. Así, al estoicismo le correspondía, en atención a su concepto de conciencia autónoma (señorío y servidumbre), «la *realización* de dicha relación en cuanto orientación negativa hacia el ser-otro, en cuanto deseo y trabajo»⁴⁶. Su superación, en la *Fenomenología*, implicaba la figura de la “conciencia desdichada”. *Mutatis mutandis*, es dable considerar, por respecto a la representación, que el esquema hegeliano sigue unos patrones similares. Y ello, aunque parta de la ciencia del sujeto para sí, no perteneciendo, entonces, a la ciencia de la conciencia, es decir, a la *Fenomenología*⁴⁷. En el momento de la Representación, la intuición sensible, hecha imagen, se escapa de la inmediatez de lo singular, permitiendo su conceptualización. Al ser interiorizada en el recuerdo, la intuición pasa a ser imagen, poniendo la inteligencia «el *contenido* del *sentimiento* en su interioridad, en su *propio espacio* y en su *propio tiempo*»⁴⁸. De tal modo la imagen pierde su determinación, volviéndose arbitraria, contingente. Está ahora, pues, aislada del lugar externo (el tiempo) y del contexto inmediato del que fue extraída. Escribe Hegel:

La imagen es de suyo fugaz y la inteligencia | como atención es su tiempo y también su espacio, su cuándo y su dónde. Pero la inteligencia no es solamente la conciencia y existencia de sus propias determinaciones, sino que como tal es el sujeto y el *en-sí* de sus determinaciones; recordada en ella, la imagen, que ya no está existiendo, es *conservada inconscientemente*.⁴⁹

En su texto «El Pozo y la Pirámide. Introducción a la semiología de Hegel» Derrida popularizará el interés académico intrahegeliano en lo que hace a la conexión entre Egipto y la figura utilizada para metaforizar la problemática fantástica en la *Enciclopedia*. El escrito, presentado primeramente como ponencia en 1968 para después ser incluida en el monográfico *Márgenes de la Filosofía* de 1972, profundiza en el estudio deconstructivo de a ese pozo oscuro «en el que se guarda un mundo infinito de numerosas imágenes y representaciones, sin que estén en la conciencia»⁵⁰. O lo que es lo mismo: Derrida indaga en la metaforología empleada por Hegel para dar cuenta de los distintos procesos memorísticos presentes en el proceso creativo prototécnico-lingüístico. Es ese privativo el que resulta inquietante, y, paralelamente, el que articula el amplio margen de posibilidad de la teoría de la fantasía hegeliana. Y es que Hegel vincula ese mismo proceso con la pirámide egipcia, que en la *Estética* y en la *Filosofía de*

44. *Ibidem*, p. 771, § 451.

45. Hegel, G. W. F., *Fenomenología del Espíritu*, ed. cit., p. 277.

46. *Idem*.

47. Cfr. Derrida, J. (1994), *Márgenes de la filosofía*, trad. de Carmen González Marín, Madrid, Ediciones Cátedra, p. 109.

48. Hegel, G. W. F., *Enciclopedia de las ciencias filosóficas en compendio (1830)*, ed. cit., p. 773, § 452.

49. *Idem*, § 453.

50. *Idem*.

la *Historia* remitía a la ausencia de Espíritu dentro del monumento funerario. El cadáver momificado del faraón está celosamente aislado «contra su descomposición y subsunción en la naturaleza»⁵¹. La pirámide es el símbolo de la inmortalidad pero, ella misma, sólo apunta al Espíritu desde la materia, sin llegar a alcanzarlo. Su presencia desmesurada funciona como la garante de un significado espiritual inextinguible, mas su configuración natural y su vacío obligan a aquel que se coloca frente a ella a ir dilatándose en los posibles significados, sin detenerse en ninguno de ellos, quedando así imposibilitado cualquier atisbo de inmediatez. Es el momento de la distinción entre cuerpo y alma, naturaleza y espíritu, que de nuevo corre en paralelo con el comienzo de la “Vida”, según lo expresado en la *Ciencia de la Lógica*⁵².

Hegel está ahora en condiciones de organizar una epistemología enfrentada a la romántica. La formación de esas representaciones, un desarrollo más próximo a las posturas defendidas por René Descartes⁵³, así como las investigaciones en torno a las retenciones retinianas de Kepler y, en especial, de Aristóteles⁵⁴, recolocan la capacidad productiva y recopilatoria del ser humano como lo más esencial del mismo. Sin embargo, lo que ahora se tiene entre manos no es

51. Kingston, A. (2017), » «Of Spiritual Failure: The Matter of Hegel’s Pyramids», en *Excursions*, vol. 7, nº 1, p. 8. La traducción es mía.

52. Cfr. Hegel, G. W. F. (2015), *Ciencia de la lógica. Volumen II: la lógica subjetiva o la doctrina del concepto (1816)*, ed. de Félix Duque, Madrid, Abada Editores, p. 317 y ss.

53. Afirmaba este en una línea de exploración gnoseológica que se desplegaría durante el resto del periodo barroco y que, efectivamente, recupera Hegel: «Cuando nuestra alma se dedica a imaginar algo que no existe, como representarse un palacio encantado o una quimera, y también cuando se pone a considerar algo que sólo es inteligible y no imaginable, por ejemplo su propia naturaleza, las percepciones que tiene de las cosas dependen principalmente de la voluntad que hace que las perciba; por eso se acostumbra a considerarlas como acciones más bien que como pasiones», en: Descartes, R. (1972), *Las pasiones del alma*, trad. de Francisco Fernández Buey, intro. de François Villandry, Barcelona, Ediciones Península, p. 26, Art. 20.

54. Al comienzo de la sección de la *Enciclopedia* pertinente al desarrollo de la Filosofía del Espíritu escribía Hegel: «Los libros de *Aristóteles* sobre el alma, con sus tratados sobre distintos aspectos y estados de ella, siguen siendo todavía, por esta causa, la obra más excelente o única sobre este objeto de interés especulativo. El fin esencial de una filosofía del espíritu solamente puede ser el de llevar de nuevo el concepto al conocimiento del espíritu y de continuar así el sentido de aquellos libros aristotélicos» (HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas en compendio (1830)*, ed. cit., p. 669, § 378.). En efecto, el paralelismo con la teoría sobre la *phantasia* (φαντασία) desarrollada por el estagirita en el Libro III del *De Anima* (III, 429a3): al fin y al cabo, el sentido etimológico de la esta se deslinda del vocablo *pháos* (φάος), esto es, luz; aquella misma luz, pues, que iluminaba los conceptos que reposaban en el pozo de la inconsciencia hegeliana. Dados estos caracteres fundamentales, en el contexto del *corpus* aristotélico la imaginación es fundamental, también, en el sentido psicológico que delimita lo humano y lo animal. Escribe allí Aristóteles: «la imaginación sensitiva se da también en los animales irracionales, mientras que la deliberativa se da únicamente en los racionales: en efecto, si ha de hacerse esto o lo otro es el resultado de un cálculo racional; y por fuerza ha de utilizarse siempre una sola medida ya que se persigue lo mejor. De donde resulta que los seres de tal naturaleza han de ser capaces de formar una sola imagen a partir de muchas otras» (III, 434a6-10). Desde tal cosmovisión aristotélico-hegeliana, podemos afirmar que por momentos pareciera que los resultados de las teorías románticas sería el fruto de un uso maledicente de la imaginación, únicamente sensitivo.

tanto la cúspide de la pirámide como su base. Nos referimos a esos laberintos subterráneos que encontrarían su paralelismo fundamental en la intuición más básica del alma⁵⁵.

Mientras que Schlegel atribuye a las facultades de la creación poética (aquella «orgía de la verdadera musa»⁵⁶) el punto más excelso de lo humano, Hegel lo concibe como el simple inicio del *ser* de la *vida* del Espíritu. Las posibilidades de dicha creación poética, con todo, tendrán que esperar hasta el siguiente escalón, donde estas mismas representaciones obtendrán su existencia en el seno de la inteligencia, dando pie a la *imaginación productora*. Sólo esta es capaz de universalizar múltiples imágenes en una sola y, sobre todo, de rescatar (voluntaria o involuntariamente) una imagen determinada del oscuro pozo en el que son custodiadas. No en vano, ya Hegel en el *Tercer esbozo del sistema*, elaborado entre el verano y el otoño de 1805, realizaba la siguiente definición psico-antropológica de lo humano, desde luego alejada de los presupuestos románticos:

(...) la imagen es *inconsciente*, | es decir: no se destaca como objeto de la representación. El hombre es esta noche, esta vacía nada, que en su simplicidad encierra todo, una riqueza de representaciones sin cuento, de imágenes que no se le ocurren actualmente o no tiene presentes. Lo que aquí existe es la noche, el interior de la naturaleza, el puro uno mismo, cerrada noche de fantasmagorías: aquí surge de repente una cabeza ensangrentada, allí otra figura blanca, y se esfuman de nuevo. Esta noche es lo percibido cuando se mira al hombre a los ojos, una noche que se hace terrible: a uno le cuelga delante la noche del mundo.⁵⁷

La peculiaridad de la construcción del Yo hegeliano en este punto se desprende de la continua eclosión y olvido de imágenes en ese pozo más allá de la conciencia. Puede darse (esta luz en la noche) a borbotones, como una ligera intuición o sencillamente caer en el olvido. Desde esta perspectiva sí parece posible que cada artista adolezca de un *pathos* particular, imbuido por esta erupción de imágenes, tanto en su espontaneidad como en la capacidad de volver a recuperar, para la conciencia, aquellas que el individuo considera pertinentes. La libertad de imaginar, en este sentido, no es a priori de ningún tipo de reunión metafísica íntima con el infinito, sino la mera capacidad de la inteligencia para crear nuevas imágenes las cuales ciertamente, hacen siempre referencia a la realidad circundante. Así, las imágenes se encuentran sometidas a las circunstancias particulares, pero también a las generales, tanto naturales como espirituales (vale decir, históricas). Como inferimos de la cita anterior, la inteligencia no es tanto creadora de “nuevas realidades” (sean o no aparienciales) sino de “nuevas imágenes”, sin que estas posean la más remota posibilidad de instauración fáctica. Así, la imaginación no se liga tanto a ese imperativo de la genialidad particular, sino a aquello que es recogido perceptualmente y que

55. Cfr. Hegel, G. W. F., *Filosofía del arte o estética (verano 1826)*, ed. cit., p. 389.

56. Schlegel, F., *Poesía y Filosofía*, ed. cit., p. 95.

57. Hegel, G. W. F. (2006), *Filosofía real*, ed. de José María Ripalda, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 154

el Espíritu particular es capaz de arrastrar de la nocturnidad del pozo a su propia presencia. De nuevo, Jacques Derrida insiste en esta cuestión tal y como sigue:

Este primer proceso lo denomina Hegel «imaginación reproductiva» (*reproduktive Einbildungskraft*). La «procedencia» de las imágenes es aquí «la interioridad del yo» que las tiene de ahora en adelante en su poder. Disponiendo así de esta reserva de imágenes, la inteligencia opera la subsunción, y se encuentra ella misma reproducida, recordada, interiorizada. A partir de este dominio idealizante, se produce como fantasía, imaginación simbolizante, alegorizante, poetizante (*dichtende*). Pero se trata solamente de imaginación reproductiva, puesto que todas estas formas (*Gebilde*) siguen siendo síntesis que trabajan sobre datos intuitivos, receptivos, pasivamente recibidos del exterior, ofrecidos en un encuentro. El trabajo opera sobre un contenido encontrado (*gefunden*) o dando (*gegeben*) por la intuición- Esta imaginación no produce, pues no imagina, no forma sus propias *Gebilde*.⁵⁸

Por lo tanto, es en la exteriorización de la imaginación reproductiva donde es engendrada la producción fantástica. Se trata, ahora sí, de una figura que ya da cuenta de un signo particular. Pero enseguida surge una nueva paradoja, y es que, a pesar de exteriorizarse, este ya no hace referencia al exterior (aunque sea producto de las imágenes tomadas por la inteligencia) sino al interior, una vez que los engranajes del Espíritu subjetivo han procesado y empacado esa misma realidad empírica. Expone Derrida cómo, al fin, «la luz, el brillo del aparecer que se deja ver, es la fuente común de la fantasía y del *phainesthai*»⁵⁹. Es imbuida por esa misma luz de la fantasía que la inteligencia toma una «EXISTENCIA icónica»⁶⁰. Es un signo, remarca el autor de la *Gramatología*, «con miras», en el sentido de que piensa en su destino a partir de la verdad hacia la cual se orienta, así como «con vistas»⁶¹. Hegel, sobre esta nueva posibilidad productiva de la *imaginatio*, escribe:

La fantasía es el punto medio en el cual lo universal y el ser, lo propio y lo ser-hallado, lo interior y lo exterior están perfectamente unidos en una sola cosa. | Las precedentes síntesis de la intuición, recuerdo, etc., son uniones de esos mismos monumentos, pero son síntesis; sólo en la fantasía la inteligencia ya no es aquel pozo indeterminado y lo universal, sino que es como singularidad, esto es, como subjetividad concreta, en la cual la referencia a sí está tan determinada al ser como a la universalidad. Las imágenes de la fantasía se reconocen generalmente [como aptas] para [llevar a cabo] esas uniones de lo propio e interior del espíritu con lo *intuible*; [el estudio de] si contenido determinado corresponde a otros campos.⁶²

58. Derrida, J., *op. cit.*, p. 112.

59. *Ibidem*, p. 115.

60. Hegel, G. W. F., *Enciclopedia de las ciencias filosóficas en compendio (1830)*, ed. cit., p. 779, § 457 (versalitas del editor).

61. Derrida, J., *op. cit.*, p. 115.

62. Hegel, G. W. F., *Enciclopedia de las ciencias filosóficas en compendio (1830)*, ed. cit., p. 779, § 457.

En efecto, uno de esos campos de estudio no puede ser otro que la filosofía del arte, como el propio Hegel se empeñaba en remarcar al comienzo de sus lecciones berlinesas de aquel verano de 1826. Sólo allí se bosquejaban veladamente los paralelismos con su *Enciclopedia*, en lo que hace a la subjetividad del artista, de la siguiente manera:

¿De qué facultad del espíritu procede esto? ¡De la fantasía! [Se] ha hablado mucho de hasta qué punto deben también desempeñar un papel el entendimiento, la razón, el corazón y el ánimo. No hay que considerar tan aisladamente a la fantasía. Ella es, en efecto, la facultad de la producción artística; [es la facultad] de llevar inmediatamente un (...) contenido esencialmente racional, a la intuición, a la representación. | El artista posee razón y reflexión, debe haber conocido bien el *páthos*, que [pertenece] esencialmente a su objeto y que es lo esencial en y para sí. No hay ligereza en la fantasía; se observa en Sófocles y en los grandes que han ponderado plenamente lo verdadero, que es lo que conmueve. Esto es razón y entendimiento, ánimo, corazón, memoria.⁶³

No hay ligereza, dice Hegel, en la fantasía y pone —por supuesto— el ejemplo más excelso posible dentro de su propia articulación histórico-artística: Sófocles, un autor clásico. Pero, de nuevo, existe otra (en apariencia) ligera incongruencia que llama la atención. ¿No sería mucho más coherente elegir a un escultor griego y no a un literato como ejemplo de lo verdadero? Por supuesto, no. En este caso, no entra la subjetividad, esa misma “ponderación” según la cual el artista elige arbitrariamente la composición de la obra. El escultor griego clásico es un *médium* del *Geist*, no un genio⁶⁴. Es inexistente, aún, aquel “exceso de sujeto”, el cual no es tan propio de la forma artística romántica como ciertos momentos podrían dar a entender. Lo simbólico, una vez la esfinge queda relegada al cementerio de la historia, da pie a esa subjetividad simbólica. Y es en su interior donde se configura un nuevo ámbito de lo posible para lo artístico: los caracteres susceptibles de inclusión en las formas literarias estarán ahora sujetas al capricho contingente del autor.

4. CALDERÓN COMO EDUCADOR

Esta es precisamente la obra que se presenta *con miras* y *con vistas* a una verdad: la del artista. Sólo esa «*mnemosyne* primeramente abstracta» (la memoria) permite acceder a las obras literarias precedentes (Sófocles inclusive) desde la excesividad de sujeto. Pero este no es un contexto ponzoñoso como el romántico, todo lo contrario: sin llegar a ser hostil o contrapuesto al exceso romántico, la imposibilidad de fijar el significado y, por lo tanto, de establecer un discurso en torno a cualquier particular, convierten al símbolo en un espacio adecuado para los

63. Hegel, G. W. F., *Filosofía del arte o estética (verano 1826)*, ed. cit., p. 177

64. No implica esto que no exista una genialidad en su obra, o que pudiera ser realizada por cualquiera en su propio momento. Sin embargo, tal cuestión en Hegel se liga más con una cuestión de aprendizaje, con lo artesanal.

propósitos estéticos, dado que en ellas toma conciencia el sujeto de sí mismo en tanto que ser histórico⁶⁵. Aquí localizamos a Calderón de la Barca. Cabe recordar las obras citadas por Hegel en aquel mismo año lectivo: *El mayor monstruo del mundo*, *Los empeños de un acaso* y *La devoción de la cruz*. La última, traducida por August Wilhelm Schlegel en 1804⁶⁶, e introducida en el contexto de la novela romántica en una comparación —al igual que *El Quijote*— con el modelo “ejemplar” de Shakespeare⁶⁷, se integra dentro una episteme que manifiesta un alto concepto por lo medieval. Esto explica el gusto por las leyendas con tintes de exotismo fantástico y, en suma, cierta *mirabilia* (o *magicus*, si se quiere, en el caso de lo satánico)⁶⁸ donde Dios se entiende como «sembrador de la existencia, del Poder, del Conocimiento y del amor»⁶⁹. La novela, según la tesis del romanticismo temprano, acogerá estas características teológicas. Y será esta misma devoción la que conduzca a los románticos a ver en Calderón y Cervantes muestras de esa “Nueva Mitología” que había servido de punta de lanza para la renovación de Alemania, y que Friedrich Schlegel define como sigue:

Yo mantengo que a nuestra poesía (*Poesie*) le falta un centro como era la mitología para la de los antiguos, y todo lo esencial por lo que la poesía (*Dichtkunst*) moderna queda por detrás de la antigua puede resumir en estas palabras: nosotros no tenemos ninguna mitología. Pero añadido: estamos cerca de tener una o, mejor, es el tiempo en el que debemos seriamente colaborar para tener una.⁷⁰

La función del teatro calderoniano, como la del tan celebrado *El Quijote*, para los románticos, estaba más bien sujeta a servir como ejemplo de «la primera flor de la joven fantasía»⁷¹ que va

65. Cfr. Bürger, P. (1996), *Crítica de la Estética Idealista*, trad. de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Madrid, Visor, pp. 171 y ss.

66. Calderón de la Barca, P.; Schlegel, A. W., *La devoción de la cruz / Die Andacht Zum Kreuze*, ed. de Carol Tully, Cambridge, Modern Humanities Research Association, 2012. Constan de igual modo, entre las obras traducidas por el mayor de los Schlegel a lengua germana *La vida es sueño* (1803), *El gran teatro del mundo* (1804), *El alcalde de Zalamea* (1804) o *El médico y su honra* (1805). En torno a esto Cfr. Behler, Ernst (1981). «The Reception of Calderón among the German Romantics», en *Studies in Romanticism*. 20 5, pp. 348 y ss.

67. Cfr. SCHLEGEL, Friedrich, *Obras selectas. Volumen I: Escritos de juventud (1796-1801) y textos de transición (1803-1812)*, ed. cit., p. 451.

68. Cfr. Le Goff, J., *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, trad. de Alberto L. Bixio, Barcelona, Gedisa Editorial, 2008, pp. 14 y ss.

69. Campanella, T., *Realis philosophia*, 1963, p. 98, en FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*, ed. de Elsa Cecilia Frost, Madrid, Siglo Veintiuno Editores, 2002, p. 37.

70. Schlegel, F., *Poesía y Filosofía*, ed. cit., p. 118.

71. *Idem*.

«adhiriéndose e informándose inmediatamente a lo más cercano y vivo del mundo sensible»⁷². Esta mitología (en una fórmula que evoca el «Primer Programa» de Hegel) «debe ser la más artística de todas las obras de arte, pues debe englobar todas las otras, un nuevo lecho y recipiente para la antigua eterna originaria fuente de la poesía y el infinito poema mismo que guarda los gérmenes de todos los demás poemas»⁷³. Los dos literatos españoles forman parte del mismo anhelo de unidad.

La obra, como ser apariencial, no supone un realismo antagónico, sino el cumplimiento fichteano de reafirmación del sí mismo al salir fuera de sí, haciendo el camino de vuelta y permaneciendo como lo que es. El proyecto romántico, modo de des-organización de la fantasía humana, anula cualquier razón pensante-razonante: el filósofo-poeta, resituado en el caos originario del «hormigueo multicolor de los antiguos dioses»⁷⁴, en los misterios de Eleusis y en las obras trágicas y cómicas de los antiguos. Contra los presupuestos iniciales de la *Querelle* ambas aparecen como participantes de un mismo ideal⁷⁵. El objetivo era la producción de obras que representasen «una nueva revelación de la naturaleza»⁷⁶. Por supuesto, la intención de Hegel no es la recuperación de aquella naturaleza salvaje y orgiástica que tan bien, a sus ojos, había retratado la teórica ordinarietà en la habría persistido *El Quijote*⁷⁷. Ese «héroe de lo mismo», del que había hablado Michel Foucault a propósito de la episteme barroca, se encuentra sumamente alejado de la *épica* de Odiseo o Rodrigo Díaz de Vivar. Puede tratarse de una novela *romántica*, pero no de un *romance*. Expone Hegel sobre las características de estos *epos* supuestamente vulgarizantes:

El *epos* es el habla, según la etimología: tradición oral, palabra. [Su tema es] el objeto en toda amplitud de determinaciones que le conciernen: religión, convicciones, acontecimientos, coyunturas, contingencias exteriores (...). En el *epos* se expone el mundo de todo un pueblo, [es] el libro del pueblo, la biblia de un pueblo; muchos pueblos tienen libros absolutamente primordiales, en los que está expresado su desarrollo.⁷⁸

72. *Idem*.

73. *Idem*.

74. Cfr. Schlegel, F., *Poesía y Filosofía*, ed. cit., p. 128.

75. *Ibidem*, p. 129.

76. *Idem*.

77. Cabe mencionar que, a pesar de las palabras de Hegel, sí existe una cierta teología en la obra de Cervantes. En torno a esto: Torres Antoñanzas, F. (1998), *Don Quijote y el absoluto. Algunos aspectos teológicos de la obra de Cervantes*, Salamanca, Publicaciones de la Universidad Pontificia de Salamanca, pp. 24 y ss.

78. Hegel, G. W. F., *Filosofía del arte o Estética (verano de 1826)*, ed. cit., pp. 479-481.

Es imposible, pues, que *Don Quijote* sea un personaje cercano a estos héroes de la *bella caballería*⁷⁹. Mientras que la autonomía cervantina encuentra su asiento en la subjetividad y en las cabriolas metaficcionales (como puede ser, por ejemplo, la introducción del historiador musulmán ficticio Cide Hamete Benengeli), los requisitos de la época implican que los individuos todavía actúan y sienten, pero sus acciones no son autónomas y los acontecimientos tienen su derecho. Ello se fundamenta, afirma Hegel, en el hecho de que «las reflexiones o sentimientos del poeta no aparecen»⁸⁰, mientras que en Cervantes estarían continuamente presentes. Algo similar ocurre con Calderón, pero con una diferencia. La imaginación calderoniana, como ha destacado Jacinto Rivera de Rosales, «sirve para crear un argumento y la escena adecuada a la exposición dramática de una idea moral, o política, o de fe»⁸¹. *La devoción de la Cruz* concluye «con la reconciliación mediante la religión. [una] reconciliación interna»⁸². Julia, gracias al ejemplo de Eusebio, logra salvarse del ataque de Crucio y asciende en profunda redención⁸³. Al igual que la de los países luteranos, su revolución pasaría por un proceso reflexivo interno, que rehúsa de adorar lo sensual externo, es decir, la mera apariencia de la imagen. Habría descifrado aquí Hegel un modo de expresión distinta de la mera superposición de signos mediante el juego. A pesar de la multiplicidad de significados a los que alude, la obra está regida por una cierta ley moral.

Es, así, la obra de Calderón, simbólica; al contrario que la novela cervantina, logra sugerir una idea del Espíritu en un momento en el que «determina (...) el *contenido* hasta [hacerlo] verdad»⁸⁴. La fantasía calderoniana produce una imagen subjetivamente intuible, a cuya compleción subviene la inteligencia que la intuye como verdadera. Sin embargo, dado el devenir libre del espíritu del artista, para el lector la intención original de Calderón no es sino una presencia ausente —que no ha sido superada y subsumida en la Historia del Espíritu Absoluto— encontrando en tal lugar Calderón su lugar en la *Estética*, dada su capacidad para presentar un contenido de verdad sin excederse en la creación de una realidad diferente a la patente. Precisamente esa reunión veraz dentro del teatro de Calderón es capaz de resucitar el viejo anhelo hegeliano de una

79. *Ibidem*, p. 485.

80. *Ibidem*, p. 487.

81. Rivera de Rosales, J., «Sueño, realidad y poder en Calderón», en: GONZÁLEZ GARCÍA, Moisés, CASTAGNI, Hugo (coords.) (2020), *Filosofías del Barroco*, Madrid, Editorial Tecnos, p. 285.

82. Hegel, G. W. F., *Filosofía del arte o Estética (verano de 1826)*, ed. cit., pp. 539.

83. Cfr. Calderón de la Barca, P., *La devoción de la cruz*, ed. de Adrián J. Sáez, Madrid, Iberoamericana Editorial / Vervuert, 2017, p

84. Hegel, G. W. F., *Enciclopedia de las ciencias filosóficas en compendio [1830]*, ed. cit., p 781, § 457.

fantasía nacional, como había sugerido en los fragmentos de Berna⁸⁵, que ya adelantaban las ideas expresadas en Frankfurt sobre la necesidad de una *religión sensible* que ha de anteceder a la *mitología* de la razón. Escribía Hegel en Frankfurt, en un sentido muy distinto al que más tarde asimilará el romanticismo:

(...) escuchamos frecuentemente que la masa [de los hombres] tiene que tener una *religión sensible*. No sólo la masa, también el filósofo la necesita. Monoteísmo de la razón y del corazón, politeísmo de la imaginación y del arte: ¡eso es lo que necesitamos! (...) Mientras no transformemos las ideas en ideas estéticas, es decir, en ideas mitológicas, carecerán de interés para el *pueblo* y, a la vez, mientras la mitología no era racional, la filosofía tiene que avergonzarse de ella. Así, por fin, los [hombres] ilustrados y los no ilustrados tienen que darse la mano, la mitología tiene que convertirse en filosófica y el pueblo tiene que volverse racional (...). Entonces reinará la unidad perpetua entre nosotros.⁸⁶

La estética, como es sabido, acaba por anunciar el carácter pasado del arte. No se concibe ahora como su acta de defunción, y más que una expresión apocalíptica supone, antes bien, una burocratización del hecho artístico. Si todo lo sagrado se supedita en última instancia al criterio que impone la eticidad (*Sittlichkeit*), entonces, obras como las de Calderón, dado su elevado contenido moral, acaso puedan potenciar los propósitos que persigue el sistema hegeliano. La devoción de Julia, según esto, habría que entenderla orientada al diseño de una *Paideia* en la que no solamente se preserva el «soplo salvaje, indómito, agazapado en la interioridad de los juegos del lenguaje», sino que también, y lo que es más importante, se logra en el acto estético que «la *verdad* y la *bondad* se vean hermanadas (...) en la belleza»⁸⁷. Ciertas obras tienen la aptitud de transmitir valores (si bien, solo vagamente intuitivos) tanto al filósofo como al vulgo. Si esto es así, su lugar no será, ya, el de las perversiones de un Schlegel, donde tal hermanamiento con una verdad duradera y no-provisional no ha lugar. Pero tampoco, y nótese bien esto, será el suyo el lugar de un elemento vehicular del *Geist* propiamente dicho, puesto que es fruto del arbitrio de un individuo singular, más que del Espíritu universal. Su lugar será la vaga y primeriza certeza sensible; tal vez no la de una religión (como sucedía con las formas simbólicas propiamente dichas), sino la de las formas éticas del Estado unitario, que, a la par, se aprehenden merced a su distinguido estilo y bellísimas descripciones, que se demoran en la ampliación de su propio objeto, suscitando ese primer interés del Espíritu en los asuntos propios de la sociedad civil. Por ello, y contra los excesos del romanticismo, en lugar de fantasías como la calderoniana, solo puede ser el símbolo, allí donde su arraigo en lo sensible no supone peligro alguno para el orden civil del Estado hegeliano.

85.Cfr. Hegel, G. W. F., *Escritos de Juventud*, ed. cit., p. 143 y ss.

86. *Ibidem*, p. 220.

87. *Idem*.

5. CONCLUSIÓN

Una vez alcanzado este punto, es posible extraer una serie de consideraciones finales en lo que al lugar de Calderón de la Barca en la filosofía de Hegel se refiere, así como a las diferentes fintas teórico-filosóficas, a veces celosamente escondidas, en el corpus hegeliano. Es el desvelamiento de estos mismos entresijos el que habilita al dramaturgo español en la *Estética* en detrimento del resto de sus compatriotas. Este ocupa un lugar muy determinado en la filosofía hegeliana, que rescata perfectamente uno de sus anhelos de juventud, de una época tal vez menos desencantada, imbuido por el espíritu napoleónico del momento. El camino recorrido para definir el lugar de Calderón ha pasado, primeramente, por una comparación del lugar de este en la obra hegeliana con el de Miguel de Cervantes, el cual sí ocupa un lugar explícitamente preponderante en la *Estética*. La percepción crítica que tiene Hegel de este —ya fagocitado por los Románticos de Jena— hace permeables los elementos problemáticos de la “forma artística romántica”. Pero, a su vez, marca las distancias entre ambos autores. Y es que la “prosa” romántica poco o nada tiene que ver con la cotidianeidad del símbolo consciente. Este símbolo consciente, aunque goce de la tosquedad e indecisión de su forma culmen (la oriental), parece encontrar cierto favor por parte del filósofo alemán como un juego tal vez arcaico, pero que no alcanza la vulgaridad atribuida a lo romántico.

Seguidamente, y atendiendo a los paralelismos marcados con anterioridad, se ha definido la oposición entre Hegel y el Romanticismo de Jena —especialmente con Friedrich Schlegel—, siendo este el lugar donde, con toda seguridad, quede más marcada la razón para dicha contraposición. Los distintos estratos de la desavenencia se desglosan en su exposición partiendo de su base ontoepistémica, siendo esto lo que permite un análisis de las dos polémicas fundamentales: la cuestión estética (especialmente la ironía) y la disputa entre catolicismo y protestantismo. El temor de Hegel a caer en el mismo caos que desolaba los países mediterráneos contrasta directamente con la defensa de Schlegel de la necesidad de volver al catolicismo y a la cultura del medievo germano. Como se ha expuesto *supra*, la estratagema hegeliana pasa por trasladar el punto culmen de la ontología romántica (el arte) a una primera posición gnoseológica.

En tercer lugar, y atendiendo al enroque de lo artístico, se ha analizado el concepto de Fantasía, motor fundamental del arte del cuál, afirmaba Hegel, mientras que en *El Quijote* era vago cuando no inexistente, en la obra de Calderón podía encontrarse a raudales. El análisis detallado de esta Fantasía, con todo, no se encuentra en la *Estética*, sino en la *Enciclopedia*, donde se definirá en contraposición tanto con los románticos como con Kant (entendiendo a este segundo como el germen de los primeros) como una forma de Imaginación que, si bien es productiva, creadora, hunde sus raíces en las profundidades de lo sensible. El objetivo final no es sino anular el concepto de genio, proponiéndose como contraposición a una figura semejante al artesano, cuyo buen hacer radicaría en la práctica de su oficio y en un conocimiento del Espíritu de su tiempo, bien sea inconsciente o consciente, siendo este último el caso de Calderón.

Estos elementos nos permiten entender la producción calderoniana como una astucia de la razón, cuando no del propio filósofo, al convertir a uno de los tótems de los Schlegel en un educador civil. Es por ello que el último punto se consagra a la definición, precisamente, de cómo es ese lugar que a priori había resultado tan desconcertante como el símbolo consciente el que permite al literato una estetización de la norma social y del comportamiento adecuado del ciudadano, posibilitando la transición de la religión al Estado al enseñar las normas del segundo mediante las formas del primero. Paralelamente, contra aquel genio *daba* la regla como comunicador universal de la naturaleza, el artista hegeliano sencillamente comprende el *Volkgeist* particular de su tiempo y lo expresa de manera sensible mediante aquellas mismas formas conscientes (la metáfora, la comparación, etc.). No hay ninguna aspiración, pues, al infinito, sino más bien todo lo contrario, una absoluta mundanidad. Las obras de Calderón sirven como pilar para la Eticidad al sugerir aquellas ideas del Espíritu cuyo contenido de verdad es funcional para la cohesión del Estado valiéndose de unas figuras estéticas perfectamente aprehensibles para el pueblo que, dado este mismo carácter de juego, recibe con júbilo la *norma* del Estado. En suma, el fundamento de lo estético en lo sensible es reinterpretado favorablemente por Hegel, consistiendo aquí —dado su carácter dialéctico nuevamente iniciático— en un elemento de transición de la religión al Estado que no corra el riesgo de mirar hacia el pasado (como en el caso romántico) ni en una secularización absolutamente negadora del estadio anterior. Como siempre, pues, la dialéctica hegeliana se canibaliza a sí misma para impulsar su propio avance, aquí, en forma de una teodicea civil.

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, G. (2014), *Qué es un dispositivo. Seguido de El amigo y La Iglesia y el Reino*, trad. de Mercedes Revituso, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

Andrae, J. V. (2010), *Cristianópolis*, ed. de Emilio García Estébanez, Madrid, Ediciones Akal.

Aristóteles (2014), *Acerca del alma*, prólogo y trad. de Tomás Calvo Martínez, Madrid, Gredos.

Bataillon, M. (1966), *Erasmo y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, trad. de Antonio Alatorre México D.F., Fondo de Cultura Económica.

Behler, Ernst (1981). The Reception of Calderón among the German Romantics. *Studies in Romanticism*. 20 5, pp. 437-460.

Bürger, Peter (1996), *Crítica de la Estética Idealista*, trad. de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina,

D'Angelo, P. (1999), *Estética del romanticismo*, trad. de Juan Díaz de Atauri, Madrid, Antonio Machado Libros.

D'Angelo, P. (1989), *Símbolo e arte in Hegel*, Roma – Bari, Laterza & Figli.

D'Hondt, J. (1976), *Hegel secreto*, trad. de Víctor Fishman, Buenos Aires, Ediciones Corregidor.

Calderón de la Barca, P. (2017), *La devoción de la cruz*, ed. de Adrián J. Sáez, Madrid, Iberoamericana Editorial / Vervuert.

Derrida, J. (1994), *Márgenes de la filosofía*, trad. de Carmen González Marín, Madrid, Ediciones Cátedra, 1994.

Descartes, R. (1972), *Las pasiones del alma*, intro. de François Villandry, trad. de Francisco Fernández Buey, Barcelona, Ediciones Península.

Duque, F. (1998), *Estrella errante. Estudios sobre la apoteosis romántica de la historia*, Madrid, Akal.

Duque, F. (2001) «La razón de la forma simbólica en el arte en Hegel», en ROMERO DE SOLÍS, Diego; DÍAZ-URMENETA, Juan Bosco; LÓPEZ LLORENT, Jorge; MOLINA FLORES, Antonio (eds.), *Símbolos estéticos*, Sevilla, Universidad de Sevilla.

Foucault, M. (2002), *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*, trad. de Elsa Cecilia Frost Madrid, Siglo XXI Editores.

Hegel, G. W. F. (2017), *Enciclopedia de las ciencias filosóficas en compendio (1830)*, ed. de Ramón Vals Plana, Madrid, Abada Editores.

Hegel, G. W. F. (1978), *Escritos de juventud*, trad. de Zlotan Szankay y José María Ripalda, Madrid, Fondo de Cultura Económica.

Hegel, G. W. F. (2006) *Filosofía del arte o estética (verano de 1826)*, ed. de Annemarie Gethmann-Siefert y Bernadette Collenberg-Plotnikov, trad. de Domingo Hernández Sánchez, Madrid, Abada Editores.

Hegel, G. W. F. (1993), *Fundamentos de la Filosofía del Derecho*, ed. de K.H. Ilting, trad. de Carlos Díaz, Madrid, Libertarias / Prodhufi.

Hegel, G. W. F. (1955), *Lecciones sobre Historia de la Filosofía III*, trad. de Wenceslao Roces, México, Fondo de Cultura Económica.

Hegel, G. W. F. (2019), *Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal*, prólogo de José Ortega y Gasset, versión de José Gaos, Madrid, Alianza Editorial.

Hernández Sánchez, D. (2022), «Gestionar la incertidumbre o las perversiones de la vaguedad. La ironía y sus adversarios», en VV. AA., *La ironía romántica. Un motor estético de emancipación social*, Madrid, Siglo XXI Editores.

Hernández Sánchez, D. (2002) *La ironía estética. Estética romántica y arte moderno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

Kant, I. (2016), *Crítica de la razón pura*, ed. de Pedro Ribas, Madrid, Taurus.

Kant, I. (1989), *Crítica del juicio*, trad. de Manuel García Morente, Madrid, Espasa-Calpe.

Kingston, A. (2017), «Of Spiritual Failure: The Matter of Hegel's Pyramids», en *Excursions*, vol. 7, nº 1, pp. 1-21.

Le Goff, J. (2008), *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, trad. de Alberto L. Bixio, Barcelona, Gedisa Editorial.

Rivera de Rosales, J. (2020), «Sueño, realidad y poder en Calderón», en GONZÁLEZ GARCÍA, Moises; CASTAGNI, Hugo (coords.), *Filosofías del Barroco*, Madrid, Editorial Tecnos.

Schlegel, F. (1994), *Poesía y Filosofía*, versión de Diego Sánchez Meca y Anabel Rábade Obradó, Madrid, Alianza Editorial.

Schlegel, F. (1996), *Sobre el estudio de la poesía griega*, trad. de Berta Raposo, Madrid, Ediciones Akal.

Schlegel, F. (1983), Sobre la traducción alemana del *Don Quijote* de Tieck», en *Obras selectas. Volumen I: Escritos de juventud (1796 – 1801) y textos de transición (1803 – 1812)*, ed., intro., estudios y notas de Hans Juretschke, trad. de Miguel Ángel Vega Cernuda, Madrid, Fundación Universitaria Española.

Torres Antoñanzas, F. (1998), *Don Quijote y el absoluto. Algunos aspectos teológicos de la obra de Cervantes*, Salamanca, Publicaciones de la Universidad Pontificia de Salamanca.

Vals Plana, R. (2018), *Comentario integral a la Enciclopedia de las Ciencias Filosóficas de G. W. F. Hegel (1830)*, Madrid, Abada Editores.