

VÍVES, CALDERÓN Y VICO. LENGUAJE METAFÓRICO Y FILOSOFAR INGENIOSO*

Emilio Hidalgo-Serna

Considerando la definición viquiana de «ingenio», se analizan las relaciones entre necesidad, ingenio, lenguaje metafórico y poesía religiosa en la retórica ingeniosa española antes de Vico. Se replantea con ello la capacidad primordial del lenguaje metafórico y el valor propio del filosofar ingenioso frente al saber racional y deductivo, interpretando el ingenio en su justa apreciación humanista de función originaria en la constitución del mundo humano y la historia, del lenguaje y el saber retórico-filosófico.

Considering Vico's definition of *ingenium*, the relationship between necessity, *ingenium*, metaphor, and religious poetry is analysed in the ingenious Spanish rhetoric of before Vico. The primordial capacity of metaphor is raised again, along with the real value of the ingenious philosophizing in the face of rational and deductive knowledge, interpreting *ingenium* through the humanist appreciation of original function in the make-up of the human world and history, of language and rhetorical-philosophical knowledge.

Si para Vico «el ingenio es la facultad de unificar cosas separadas, de poner en correlación cosas procedentes de diversas direcciones»¹, queremos preguntarnos ahora si hay, y cuales son, las relaciones entre necesidad, ingenio, lenguaje metafórico y poesía religiosa en la retórica ingeniosa española antes del gran humanista italiano. Más que hablar del ingenio y de la concepción retórica viquiana, por todos ya conocidas, dejaremos al ingenio mismo expresarse más allá de la tradición humanista italiana.

* Este trabajo fue presentado originalmente como conferencia en el *Instituto Italiano per gli Studi Filosofici* (Nápoles) y fue la base del artículo publicado en inglés en *New Vico Studies* (8, 1990, «Vico and the Spanish Rhetorical Tradition», pp. 38-54). El autor ha cedido para la publicación en español el manuscrito original en italiano.

Ernesto Grassi ha mostrado repetidamente cómo la función filosófica y antirracionalística del ingenio y de la fantasía han sido la contribución fundamental de Vico al humanismo occidental². Es necesario insistir a propósito de Vico sobre la preeminencia de la palabra metafórica, del conocimiento retórico y de la imaginación frente al saber lógico y metafísico³. Que la significación filosófica del ingenio en Vico no sea aislada, casual, y sin profundas raíces comunes, nos lo confirman autores españoles, humanistas, filósofos y retóricos como Juan Luis Vives (1492-1540), el jesuita Baltasar Gracián (1601-1658) y Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), el gran poeta del drama histórico y también religioso.

En una carta a Francesco Solla, Vico afirma que la mayor parte de los doctos se ocupan de «métodos que dispersan completamente el entendimiento»⁴. El *intelligere* implica para el humanista italiano «ver el todo de cada cosa y verlo todo conjuntamente»⁵, razón por la cual el hombre deberá evitar tal desorientamiento respecto a la *res*. El saber ingenioso, prosigue él, debe considerar la cosa respetando «todas las relaciones que ella pueda siempre tener con otras cosas del universo, y buscando instantáneamente alguna comunidad de razón entre aquella cosa que se quiere entender perfectamente y aquellas cosas completamente diversas y lejanísimas, en lo que consiste toda la virtud del ingenio que es el único padre de todas las invenciones»⁶.

Interpretar el ingenio como «concepto psicológico»⁷, o como Croce cual facultad del conceptismo y de la «forma literaria considerada como ornamento ingenioso y diletante, que se agrega a la desnuda expresión del pensamiento»⁸, significa negar su función originaria en la construcción del mundo humano, del lenguaje y del saber retórico-filosófico.

Dos siglos antes de Vico, pero casi al unísono con él, el humanista Vives asegura en el *De disciplinis* (1531), que el origen del *verbum* y del *sermo*, de la sociedad, de las ciencias y artes, del trabajo, del conocimiento y del devenir histórico deberán ser descifrados por la creatividad inventiva del ingenio⁹. Las invenciones humanas tienen siempre lugar a partir del estado de desorden y de necesidad. No hallando el hombre en la naturaleza preestablecida según normas fijas, las cosas necesarias para su subsistencia o coexistencia, superará sus necesidades mediante la invención: «prima rerum inventio necessitati succurrit»¹⁰.

Tanto la *necessitas*, como la *inventio* tienen ya en el pensamiento vivesiano su significado originario. Y cuando él busca la fuerza humana que genera la invención en la lengua y en el lenguaje, es decir la facultad que alcanza a responder a las necesidades inventando, afirma que «Dios ha dejado al hombre un instrumento para liberarse de todas las necesidades: la vivaz agudeza del ingenio que opera libremente por sí solo. De este ingenio -prosigue Vives- nacieron todas las invenciones humanas.»¹¹

Es importante hacer notar aquí que el ingenio viene impulsado por las nuevas necesidades, históricas y ligadas a una circunstancia concreta. En este ámbito no hay lugar para el saber racional y deductivo, pero admite la aguda visión de aquellas relaciones particulares que determinan el estado de urgente necesidad humana. A esta necesidad de significar la *res* deberá servir el lenguaje poético-metafórico, siempre que la metáfora no sea un puro juego vacío y formal de palabras, sino que responda a la llamada filosófica demandada por Vives, por Gracián, por Vico, y sólo en parte realizado en la poesía de Calderón.

En sus *Institutiones Oratoriae* Vico dedica una atención particular al *De sentiis*, vulgo 'Del ben parlare in concetti'¹². Al *sermo elegans* sigue el hablar «en conceptos», siendo éstos

los que ostentan más ingenio¹³, agregando que «Ingenii virtus (...) consistit in mutuo diversarum rerum ligamine»¹⁴. Mas el descubrimiento de este ligamiento, que no es entendido aquí como vínculo abstracto o universal, requerirá inevitablemente de la agudeza. En el concepto ingenioso advierte Vico tres cosas: «res, verba et rerum verborumque ligamen»¹⁵. Esta capacidad ingeniosa de enlazar no sólo las cosas, sino también las palabras, hallando además las raíces comunes que mantienen unidas aquellas con estas, difiere claramente del filosofar tradicional de la *ratio*.

En la Edad Media, la *res* y el *sermo* eran deducidas desde la *ratio aeterna*. La ontología escolástica determina la teoría del conocimiento y ésta a su vez condiciona el lenguaje, el cual se convierte solamente en *adaequatio* y *relatio*; pero se trata de una relación accidental que no es una esencia sino más bien un *entre* las esencias¹⁶, y por tanto no un verdadero *ligamen*. El vínculo sobre el cual Vico apoya la acción del ingenio constituye, en vez de la esencia del «bien hablar en conceptos», el horizonte de la lógica ingeniosa y el fundamento que sostiene la *religatio* histórica de la *res*. Vico distingue un vínculo ingenioso sensible que relaciona las cosas, de un vínculo inteligible, al cual el humanista italiano atribuye el nexo de las ideas¹⁷.

Vives afirmaba a su vez que «el hablar con ornamento y el inventar con agudeza surgieron de la necesidad»¹⁸. Pero es en el *acutius inveniendi* que se funda la estrecha relación entre el ingenio y el arte retórico-filosófico. En el *De ratione dicendi*, en el capítulo sobre el *Acumem et subtilitas*, leemos que las palabras y las ideas, cuerpo y alma del *sermo*, deberán «penetrar en lo más íntimo de la cosa de la cual se trata»¹⁹. Resta sin embargo saber en qué modo el ingenio genera la oración aguda: radica «en una cierta semejanza con el ingenio humano, el cual por esta razón es llamado agudo»²⁰. Sin la *similitudo* el hombre no llega a la creación inventiva, y no se puede comprender la función filosófica del ingenio. Todas las invenciones tienen sus raíces en una doble visión ingeniosa de relaciones y semejanzas.

El hombre advierte antes que nada la *similitudo* existente entre sus experiencias de necesidad y aquellas de sus semejantes. Hay que recordar que para Vives la necesidad de la palabra y del lenguaje tiene la preeminencia²¹. Según él, la primera parte de la filosofía versa sobre las palabras, *de verbis*, precediendo así la segunda parte dedicada a las cosas, *de rebus*. En segundo lugar, *estando unidos* los hombres por la comunidad de las cosas (*communione rerum*)²², el ingenio, a través de la semejanza, descubrirá el vínculo entre las experiencias humanas comunes inventando así las normas (*praecepta*) que servirán en situaciones y cosas semejantes (*in re simili*), y para usos similares de la vida (*similesve vitae usus*), constituyendo así lo que fue llamado arte²³. Este saber que atiende a lo verosímil y al hecho humano, histórico y real, se contrapone a la impotencia racionalista y su pretensión de deducir lo particular de lo universal.

Ya en el siglo XVII otro español, Baltasar Gracián, se lamenta del hecho que los antiguos, habiendo hallado el «método en el silogismo», descuidasen siempre el arte del ingenio, de la agudeza, y del concepto²⁴. Entre 1642-1648 aparece su *Agudeza y arte de ingenio*. *En que se explican todos los modos y diferencias de conceptos*, obra que desgraciadamente y hasta hoy, ha sido objeto exclusivo de literatos. Para Gracián, la búsqueda de la verdad de la *res* particular exige la aguda visión y la expresión de las relaciones que constituyen cada cosa, siendo éste el propósito original de la facultad ingeniosa y la esencia del concepto²⁵. En un reciente trabajo he tratado de mostrar cómo el ingenio, el concepto y el buen gusto operan como único punto cardinal en torno al cual gira el pensamiento filosófico de Gracián²⁶.

Es necesario tener presente que la metáfora «buen gusto» inventada por él, y que en su arte ingenioso tiene originariamente una función lógico-filosófica, parecida a la del juicio en el método racional, fue sólo interpretada en sentido moral²⁷. Gadamer niega llanamente que el buen gusto posea en Gracián una significación estética²⁸. El ignora que el ingenio es inseparable del «buen gusto» y que su función es la de elegir los vínculos, los conceptos y las imágenes que mejor respondan a la necesidad de expresar el *hic et nunc* de cuanto se pretende saber y transmitir ingeniosamente.

La «sutileza del pensar», la «valentía del entender», la «agudeza de concepto»²⁹ y el lenguaje ingenioso constituyen los instrumentos del *arte de ingenio*, una retórica ignorada tanto por la historia de la literatura como por la filosofía. Gracián descubre, distingue e ilustra en el ingenio humano tres clases de agudeza: el arte filosófico del pensamiento ingenioso y la función lógica del concepto, es decir la *agudeza de concepto*; luego la agudeza estético-literaria llamada por Gracián *agudeza verbal*, y finalmente la aplicación práctica del ingenio -*agudeza de acción*- centro de gravedad de su moral³⁰.

Debiendo nosotros renunciar aquí al análisis de esta lógica y retórica ingeniosa, y no pudiendo contraponer ahora el filosofar de nuestro jesuita al concepto racional y al método demostrativo aristotélico, queremos arriar las velas parándonos un momento en el puerto poético de Calderón de la Barca.

Cuando la lógica del teatro calderoniano -generalmente malentendida como método racional- sirve a la representación histórica del hombre, el poeta pertenece a esta misma tradición humanista que refiere el pensamiento ingenioso, tal y como hemos ya ilustrado³¹. A este propósito conviene recordar que Calderón no sólo es un poeta sino también un filósofo y teólogo. Discípulo primeramente de los jesuitas, luego estudiante en Salamanca y Alcalá, se convierte rápidamente después en el dramaturgo predilecto de la corte. Sacerdote a los cincuenta años, muere como capellán del Rey en Madrid (cuando Vico tenía trece años). La última edición de sus *Obras* en tres volúmenes recoge cincuenta y dos *comedias*, cincuenta y seis *dramas* y setenta y cinco *autos sacramentales* o dramas religiosos y teológicos.

Sobre todo se necesitará tener presente que su producción, religiosa o no, responde siempre a la necesidad de celebrar una fiesta mediante una representación cortesana, mitológica, filosófica o religiosa, según los casos³². Si cada drama exige una acción determinada en la que se desvelen los caracteres, las pasiones y también el dolor del hombre, habrá siempre un motivo, una materia, y un momento histórico ligados a las coordenadas de un lugar y de un tiempo. Para Calderón la ocasión puede ser no sólo un matrimonio, la inauguración del Palacio de los Jardines del Retiro, sino también la fiesta del *Corpus Christi*, día para el cual nuestro poeta escribe los dramas de contenido teológico. Tratándose de la fiesta más grande de la Iglesia, los argumentos serán festivos³³, debiendo el ingenio -así piensa al menos Calderón- tener cuidado de todo para la fiesta, significando el Misterio y adaptando a él las circunstancias.³⁴ Sin embargo con esta actitud, el dramaturgo teólogo invierte la original actividad ingeniosa que consiste en servir a las necesidades históricas y naturales. Calderón no se da cuenta del abismo existente entre la palabra retórica y metafórica -siempre pronta para expresar el ser particular ligado al devenir de la historia- y el lenguaje racional y universal; en los dramas religiosos él no respeta la diferencia entre el teatro como mundo humano y caduco, y la representación divina, eterna

y revelada. En su teatro confluyen dos tradiciones retóricas y filosóficas que disienten no sólo respecto a la función del *sermo*, sino además a propósito del método. Así, por ejemplo, si en las *comedias* y *dramas* del poeta español aparecen en escena la metáfora y la lógica ingeniosa en su rol histórico y más estrictamente filosófico y humanista, en sus representaciones de los Misterios religiosos el mismo lenguaje retórico pierde sus raíces significativas para convertirse en mero elemento decorativo al servicio de la *verdad revelada*, de los dogmas teológicos y del pensamiento metafísico de la escolástica.

Hé ahí por qué Calderón se equivoca creyendo que el ingenio pueda tener éxito al poner en correlación cosas pertenecientes a mundos diferentes, aplicando las circunstancias del mundo teatral para significar el Misterio. El ingenio no podrá buscar las correspondencias y los vínculos en función del tema religioso porque las circunstancias de la Historia Sagrada no son nuevas, singulares, sino más bien fijas y universales. En la fiesta religiosa el poeta quiere que el ingenio proceda inventando otra fiesta y que la fantasía introduzca los argumentos poéticos y festivos. Estos dramas teológicos tienen sin embargo el objeto de la representación poética sólo en los Misterios y Sacramentos de la religión católica -especialmente en la Eucaristía (*Symbolum unitatis*)- y no en cambio en la historia humana. En estos dramas la acción del hombre ligado a su naturaleza no constituye parte de la significación religiosa.

A diferencia del conocer tradicional de la razón (*lógos* y *ratio*) y de su lenguaje abstracto, el ingenio en nada abstrae, define, o pretende llegar al conocimiento de lo universal. En este sentido, el humanista Vives rechazaba claramente el significar universal y absoluto, ya que en ningún caso puede ser expresión de una *res* concreta³⁵. A la inversa, el pensamiento ingenioso, la agudeza y la metáfora apuntan sólo sobre lo particular para significar mediante las imágenes su devenir, las semejanzas, las correspondencias y cuantos vínculos constituyen la historicidad y la circunstancia de cada ser. Esta es la única realidad sujeta a la realización del ser en el aquí y ahora, la realidad en cuanto escenario donde se manifiestan las nuevas relaciones, siempre olvidadas por el saber racional en tanto que la *ratio* es incapaz de expresar aquello que no haya sido antes definido, conocido o bien ya dicho. Siendo precisamente aquí donde la palabra en movimiento, la metáfora, se revela como instrumento humanista y vehículo necesario del método retórico que nos viene ocupando.

En el teatro calderoniano aparece una doble forma de *religio* y *religatio*: esa *religatio* que nosotros llamamos *humanista*, o sea el verdadero punto cardinal de nuestra historia, y aquel otro vínculo entre Dios y el hombre sobre el que se funda la Sagrada Religión y la fe del creyente. La pregunta acerca de la relación entre religión y teatro implica siempre el problema del lenguaje y del método, es decir la necesidad de descubrir los confines del escenario divino y del mundo en el cual se realiza la historicidad de la palabra humana³⁶.

Cada representación histórica o religiosa posee un enlace en el que radica la palabra escénica, la argumentación y la función retórica del teatro. La correspondencia entre el hombre y el mundo determina el ámbito de esa *religatio* que es la fuente de las necesidades, del trabajo, de la invención y de nuestro dolor cuando nos sentimos separados del soporte natural que deberá ser encontrado e incesantemente cultivado. En su *De Senectute*, Cicerón elige la imagen de la vid, que por naturaleza cae si no se aferra a alguna otra *res*. Cicerón ilustra así la *religatio*³⁷ como la ligadura necesaria de las vides a sus soportes. Por la fecundidad de la tierra, como por la

representación propia del mundo humano, acaecen también los puntos de apoyo de cada ser ligado a los otros en el común devenir histórico.

En la comedia humanista *La vida es sueño*, Calderón ha querido primero afirmar en 1635 la preeminencia de la originaria palabra metafórica respecto al hombre histórico, es decir a Segismundo. Aquí, el lenguaje imaginativo revela lo real y genera las nuevas situaciones, las pasiones y todo nuestro devenir. A esta lectura de los significados originarios del ser a los que responde el lenguaje poético, sigue la versión religiosa de 1673: el drama teológico (*auto sacramental*) del mismo título. Mas en esta segunda representación el hombre se cambia por un ente religioso, siendo la «vida» y el «sueño» alegorías y símbolos sin ningún vínculo con la historicidad del lenguaje original. Se trata de un teatro sin novedad y de escenas vacías en las cuales el hombre, su palabra y la historia deben olvidarse de sí mismas para asistir al ritual litúrgico de la única Historia Sagrada ya revelada, ya conocida. La palabra no tiene aquí ningún jugo, no posee fuerza, o sea está muerta, porque no hay necesidad de significar el Misterio impuesto dogmáticamente; pero es infecunda sobre todo porque el vuelo de la imagen metafórica acaece únicamente, y por naturaleza, dentro de las coordenadas del tiempo y del espacio que determinan la historia y nuestro drama de cada día. Así, la metáfora y la lógica ingeniosa son, en el teatro religioso de Calderón, sólo espectadoras de un mundo extraño y metafísico en el que aparecen como instrumentos mudos, desafinados.

A pesar de este desacuerdo entre la palabra histórica y la Verdad impuesta por la revelación, en sus *comedias* y *dramas* históricos operan eficazmente tanto la imagen metafórica como esas cuatro causas que Gracián refería a la agudeza y a la retórica ingeniosa: el ingenio, la materia, el modelo y el arte³⁸. Tales ingredientes retóricos cristalizan en la comedia *La vida es sueño*, pero nunca en el drama religioso donde el ingenio no alcanza a penetrar en el Misterio, que es parte de la *religatio* existencial de Dios en el mundo y del mundo en Dios³⁹. Aquí el hombre no halla más las semejanzas porque las relaciones entre el ente sagrado y la fe detienen todo devenir de la acción histórica y de su representación. Siendo eterno el objeto a representar, y siempre igual a sí mismo, el drama religioso no deja ninguna posibilidad al devenir, a la curiosidad y a la invención. Pero también, si la pregunta sobre Dios viene precedida siempre en Calderón por la representación del hombre y su circunstancia, aquellos dramas religiosos que tienen el mismo título que ciertas *comedias* -y son cronológicamente posteriores-, no podrán revelar nunca los Misterios eternos mediante la acción del lenguaje agudo.

La significación traslaticia del «sueño» en relación a la vida humana en la comedia calderoniana es la expresión del ingenio y de la fantasía, facultades sin las cuales el hombre ni advierte ni puede reunir los vínculos que constituyen la *religatio* de cada *res* singular. Privado de libertad, el dolor de Segismundo surge como la llamada desesperada de la urgente necesidad de sentirse ligado al propio mundo y a su circunstancia vital. A diferencia del loco Don Quijote, Segismundo no abandona nunca el escenario sobre el cual se desarrolla el devenir de las relaciones entre el aparecer y el ser, entre el soñar y la vida del hombre en el teatro del mundo. Siempre en función de su *religatio* histórica, de la naturaleza impelente y de sus necesidades, siempre nuevas y constantes, el hombre está costreñido necesariamente a la invención. Segismundo no deduce de ninguna premisa racional la expresión de su historicidad en el aquí y en el ahora, por el contrario renunciando a cualquier verdad onto-teo-lógica decide filosofar

ingeniosamente descubriendo las *similitudines* y representando los vínculos entre sí mismo y los objetos que le circundan a través del lenguaje metafórico al cual la tradición humanista atribuía la tarea de significar el ser.

Nuestro protagonista no puede dialogar, ni la llamada de su dramático dolor podrá ser satisfecha por ninguna idea racional que haga abstracción de su circunstancia singular. Aquello que cuenta por el contrario para Segismundo será la experiencia propia y la llamada urgente de la realidad histórica y del devenir del mundo al cual está ligado. Aquí encuentra la retórica humanista y el ingenio de Vives, Gracián y Vico, campo abonado para unir las cosas que parecen separadas, distinguiendo y expresando las correlaciones históricas de la *res*.

Segismundo representa al hombre en lucha por su libertad. Calderón trata de desvelar el problema del «libre albedrío» sin entrar en las disputas escolásticas y métodos racionalistas de los teólogos tomistas y jesuitas de la época. En la comedia el poeta contrapone la imagen del sueño a la realidad acentuando así el drama existencial del Príncipe de Polonia que vive sometido a premisas deductivas, al destino universal de los astros y a la autoridad real del astrólogo Basilio, su padre. Mas si esta circunstancia vital de Segismundo está ligada a la *religatio* histórica, Calderón responderá a la llamada de la libertad humana, renunciando al saber racional y aplicando a su representación aquella rica variedad de recursos retóricos y filosóficos procedentes de la tradición latina y humanista. La imagen y la metáfora son los artificios de la agudeza, de los argumentos y de la invención; ellos constituyen también la estructura de la lógica ingeniosa.

En sus argumentaciones, Segismundo no renuncia nunca ni a sí mismo, ni a sus circunstancias. El llega al concepto ingenioso de la *res* en movimiento y del ser-que-se-está-siempre-haciendo sin abstraer las cosas a través de la *adaequatio* racional; Segismundo es consciente de que la caducidad de los objetos no puede ser nunca reducida a una unidad de saber invariable. Esta concepción humanista de Calderón sobre el carácter temporal e histórico del mundo humano difiere de la igualdad universal del racionalismo, estando próxima al concepto viquiano de historia.

El descubrimiento y manifestación de las raíces y relaciones que ligan las cosas en cada nueva situación, hace necesaria la invención de las significaciones respectivas. Esto es por lo que sin la lógica ingeniosa quedaría ciega toda argumentación. A diferencia del saber fijado categóricamente por la razón, los conceptos ingeniosos responden a la relatividad del ser, al devenir propio de la palabra metafórica y al *Arte de ingenio*, que Calderón perpetúa en su teatro humanista. La preeminencia de la metáfora y de la capacidad de traslación -privilegio único del hombre inventivo en cuanto ingeniero (de *ingenium*, nos dice Vico)⁴⁰ y señor de su mundo-consiste en hacer confluir en el río de la palabra imaginativa el torrente de significaciones concernientes a las cosas aparentemente separadas o diferentes. En realidad y ante los ojos de la fantasía, los objetos existen ya ligados sea en el mismo origen natural, sea en el devenir de su multiplicidad de relaciones que configuran la historicidad del ser. Similar a la dicotomía apuntada por Vico en la *Scienza Nuova* entre la historia y la teología, entre los mitos y la religión, el mítico Segismundo -encarnación del drama humano en la comedia filosófica *La vida es sueño*- tomará el lugar de la *religatio* cristiana.

Pero cuando los misterios revelados y sobre todo el eucarístico tienden en su teatro religioso a la unidad del símbolo sacramental y eterno, esto es no histórico, Calderón prescindirá de toda

experiencia humana, olvidando las circunstancias de tiempo y espacio a las cuales está ligada siempre la *res* histórica. Uno de sus personajes alegóricos nos explica lo que son los *autos sacramentales* para Calderón y en qué modo la palabra histórica y el lenguaje retórico y poético se transforman en sus representaciones teológicas:

«Labradora.-
Sermones
puestos en verso, en idea
representable cuestiones
de la Sacra Teología,
que no alcanzan mis razones
a explicar ni comprender».⁴¹

Tratándose de argumentos sacramentales, el lenguaje del discurso teológico debería ser forzosamente racional y no ingenioso, tal cual viene usado siempre fuera de lugar por Calderón en sus dramas religiosos. Sobre el escenario de la Historia Sagrada revelada, la metáfora no es más la «reina de todos los tropos», ni «*lumen et stella orationis*»⁴², según pretende Vico. El propósito del lenguaje imaginativo en el teatro sacro de nuestro teólogo y poeta no será sino el de desvelar las relaciones y las significaciones particulares, inexistentes en el mundo religioso.

Los recursos filosóficos del arte retórica reclamados por Vives, Gracián y Vico como instrumentos necesarios para expresar la *religatio* histórica, repetidamente puestos en escena por Calderón en sus representaciones humanistas, no sirven nunca cuando la palabra originaria ha perdido su protagonismo y se siente separada de la experiencia histórica para vivir confinada en el mundo de la teología. Vico afirmará a este propósito «porqué las cosas de nuestra teología, que superan todo sentido y toda imaginación, debilitan demasiado la facultad poética, la cual entonces es más grande donde más vivamente siente e imagina»⁴³. Y si esto es válido para las relaciones entre la poesía y la teología, el humanista italiano distingue el ámbito histórico propio de la retórica en el cual «la agudeza de ingenio -sigue Vico- no puede subsistir separada de la verdad», del mundo religioso «al cuidado de la teología, que nos viene revelada por el divino ingenio de Dios, que es la primera verdad: frente a ella, queda disminuido nuestro débil ingenio humano»⁴⁴. Aquí el dramaturgo y teólogo español se separa claramente del pensamiento humanista y de la retórica ingeniosa. La incoherencia calderoniana radica en querer significar en un lenguaje metafórico común, no sólo el ser del mundo histórico, sino también el ente religioso y teológico. Si la teología y la ontología constituyen la afirmación de una *religatio* no ligada al tiempo y al espacio histórico, después de ser abstraída y olvidada la materia, el ente quedará desligado del *verbum* originario y del *sermo* propio que pueden significar el ser singular y sus nuevas circunstancias. En el *auto sacramental* la metáfora pierde la fuerza iluminante y filosófica para asumir la función escolástica de servir a la ilustración del mundo religioso. Del escenario sacro desaparece la correlación histórica del *verbum* con la *res*, no hay más que la llamada de la necesidad y la argumentación viene impuesta y resuelta apriorísticamente por la teología sin la intervención del hombre.

Otra cosa sucede en la comedia donde Segismundo es obligado a inventar los argumentos por medio de la aguda visión ingeniosa y el descubrimiento de semejanzas entre el pájaro, el pez, el arroyo y él mismo. Prescindiendo de las relaciones entre los seres pertenecientes al mismo ámbito de realidad, no es posible la traslación metafórica de aquellas significaciones más conocidas para desvelar otra ligazón histórica menos conocida y ausente de aquella expresión que el hombre tiene necesidad en un momento particular.

En este sentido la metáfora se nos revela como la frontera de la posibilidad del hombre en su *religatio* histórica, es decir el escenario del lenguaje, del trabajo, de la invención de la historia, del dolor, etc. En los dramas religiosos, por el contrario, y cuando el lenguaje histórico es forzado por Calderón a participar en la representación religiosa el día del *Corpus Domini*, la transferencia metafórica deviene un mimo formal y pseudolitúrgico a la sombra de los Misterios de la fe cristiana: la Creación, el Pecado y la Redención. Ninguna palabra humana podrá mostrar los lazos de la verdad dogmática, cerrada a cal y canto e inaccesible a la imagen y a la necesidad de nuevas significaciones. En el *auto sacramental* nuestra retórica ingeniosa queda ahogada frente a la eterna *validez* del Ente revelado.

Cuando San Agustín, Santo Tomás, también Calderón en sus dramas religiosos, tratan de transferir el Misterio de la trinidad Divina al mundo caduco y al lenguaje imaginativo presuponen la existencia de una metafísica de la metáfora⁴⁵ y niegan el abismo que el humanista Vico señalaba entre la historia en cuanto ámbito propio de la poesía, y el mundo absoluto de la *religatio* religiosa, siempre eterno e independiente del *verbum* originario.

Fingiendo una representación histórica de la *Res* teo-lógica, el poeta español no deja ninguna posibilidad ni al descubrimiento, ni a la percepción de la ingeniosidad humana, incapaz ahora de transferir aquellas imágenes que en la comedia filosófica significaban el dolor de Segismundo, respondiendo así a sus necesidades particulares e impelentes. En el teatro religioso calderoniano la correspondencia tiene un carácter onto-teo-lógico y, en consecuencia, la Apelación será sólo divina. El hombre se nos revela enmascarado por la abstracción del *Lógos* y como ente de participación lógica respecto a Dios. El argumento teológico, impuesto deductivamente, quedará invariablemente presente en el recuerdo y en la memoria racional del creyente. Hé aquí porqué el teatro religioso calderoniano sigue el mismo día de la Fiesta a la celebración en la Iglesia del Sacramento eucarístico; para el espectador cristiano la segunda representación sobre el escenario es sólo una repetición privada de toda historicidad.

El poeta del teatro sacramental busca refugio en la solución escolástica de la analogía, sacrificando el protagonismo filosófico y la preeminencia del *verbum* imaginativo en favor de los presupuestos metafísicos. En las *Disputationes metaphisicae*, obra bien conocida por Calderón, Suárez explica la analogía entre el Creador y la criatura bajo la condición de ente (*sub ratione entis*)⁴⁶, analogía fundada en una relación esencial de dependencia respecto a Dios. El *Hombre* en cuanto parte de la argumentación teológica en el teatro religioso, pero también el hombre-cristiano-espectador de tal representación devienen entes por participación en Dios. El *Ser* por esencia es la fuente universal de todas las cosas⁴⁷ y el único soporte de la *religatio* religiosa. Esta analogía metafísica determina el lenguaje religioso. Si Dios es inmutable y eterno⁴⁸, y el hombre un ente ligado a su Creador, la palabra metafórica perderá su función retórica en el mundo inefable de lo universal.

Para llegar al concepto del vínculo *Dios-hombre*, Calderón abandona inútilmente al lenguaje metafórico y *arte ingeniosa* la tarea de transferir las significaciones necesarias para superar la dicotomía *Lógos/Páthos*. No pudiendo ser deducido o demostrado el Misterio revelado, Calderón piensa que el único método para actualizar la urgencia del vínculo religioso será por fuerza la representación poética.⁴⁹ A través del lenguaje y el método ingenioso, no se podrá no obstante nunca conseguir la finalidad de transferir significaciones del mundo histórico al religioso. A diferencia del *sermo* racional, la palabra ingeniosa y la imagen metafórica consiguen sólo restablecer la unidad radical del hombre en su soporte histórico; y es esta *reliqatio* humana de la *comedia* y del *drama* y no aquella religiosidad de los *auto sacramentales*, la única fuente de todas las significaciones del *verbum* poético.

Surge ahora un problema filosófico que afecta al lenguaje en cuanto expresión de un nuevo *ligamem* de naturaleza diversa: el vínculo religioso. Si a diferencia de la escolástica Calderón no deduce su *sermo* de la razón eterna, es por otra parte cierto que en su teatro religioso la palabra poética no constituye más que un verdadero *ligamem*. Cuando el *verbum* ingenioso es sacado de su tierra madre para ser trasladado fuera del mundo histórico en el cual radica su primera significación, llega a ser incapaz de manifestar el Ente revelado y la imagen de un objeto a-histórico.

A menudo nuestro dramaturgo tratará erróneamente de justificar la utilización del método ingenioso en sus *autos sacramentales*. Calderón está seguro, por ejemplo, que se puede comprender lo Eterno y llegar al concepto de su Ser a través de medios visibles, más allá del teatro histórico y con la ayuda de conceptos imaginados por la fantasía⁵⁰. Esto no obstante es tan sólo posible en el mundo de la historicidad humana. Sólo sobre el escenario supuesto a la relatividad del devenir y de la caducidad, discurrirá la representación del argumento-tema por una parte y la acción dramática visible o realidad por otra, según este orden: a la fantasía, fuente del argumento, sigue la metáfora ingeniosa que genera e introduce la realidad⁵¹. Los momentos de esta retórica humanista ingeniosa -*fantasía, argumento, metáfora, realidad*- vienen resumidos por Calderón en estos cuatro versos:

«Y pues ya la fantasía
ha entablado el argumento,
entable la realidad
la metáfora (...)».⁵²

Esta eficiencia de la metáfora y de la lógica ingeniosa está circunscrita al teatro del mundo y a la *reliqatio* humanista. La palabra metafórica es usada por Calderón en los dramas religiosos siempre fuera de lugar: sus figuras son siempre personajes alegóricos. Trata así el poeta de enmascarar los conceptos abstractos para representar lo religioso a través de una realidad más viva y un cuerpo visible que sirva a la acción dramática. Ulises (el hombre), Circe (la culpa), el Mundo, la Sabiduría, el Campesino, los Sentidos, el Fuego, la Sombra, la Luz, el Invierno, la Gracia y un larguísimo etcétera de personajes alegóricos serán llamados a intervenir en escena. Su papel consiste en encontrar las semejanzas para tratar de acercar al espectador aquel vínculo sacramental anclado en la fe. Aquí el dramaturgo y teólogo español se distancia del

pensamiento humanista y de la retórica ingeniosa. Así al inicio del *auto*: *La humildad coronada de las plantas*, el Cedro -que encarna a la Divinidad- anuncia a las plantas compañeras de escena que «el ingenio metafórico» explicará el Sacramento eucarístico utilizando «poéticas licencias y retóricos preceptos»⁵³.

No obstante todo esto, la alegoría y el lenguaje poético no pueden superar la esencial diferencia entre los dos mundos. En el *auto sacramental* la palabra fantástica aparece extraña y vacía; las imágenes no serían ya capaces de trenzar las relaciones entre órdenes de realidad tan diversos. Pero tampoco el espectador del teatro sacramental consigue encontrar nuevas relaciones más allá de las premisas dogmáticas sobre las cuales basa su fe. El hombre de la España del siglo XVII es consciente de la diferencia entre tomar parte en una comedia o drama histórico, y ser sólo destinatario de un ritual, de una traslación escénica de la liturgia de la Misa. El cristiano cree y «sabe» todo reconociendo su *religatio* con Dios como la más grande Verdad, el fundamento de su esperanza, la norma y el sentido de su vida, esto es, el único camino hacia Dios.

Si el lenguaje y el método racionales, el filosofar metafísico y el saber teológico tienen presente tan sólo lo universal en la esencia, no alcanzando nunca lo particular y son incapaces de desvelar las significaciones de la realidad histórica de las cosas, es también verdad que tampoco el ingenio y el lenguaje poético podrán encontrar y proveer las semejanzas entre el mundo histórico y el de los entes. Pero hay otro método válido y no-racional de filosofar sobre la *res* singular. El objeto de este saber humanista, ingenioso y retórico, no puede ser el Sacramento eucarístico. En el teatro religioso calderoniano el lenguaje metafísico es formal, ineficaz y sin contenido.

La verdadera función de la metáfora filosófica es la de ser puente seguro de toda relación histórica e instrumento por excelencia del arte ingenioso. En la casa de las significaciones las palabras pasan siempre de una estancia a otra. El tránsito metafórico sirve a la significación de la realidad y, según Vives, si las palabras naturales significan aquello para lo que fueron inventadas⁵⁴ el hombre ingenioso podrá llegar a una segunda invención descubriendo la semejanza, esto es, la esencia de la metáfora⁵⁵. Decíamos antes que sólo sobre el escenario histórico la metáfora actúa sobre el tema, introduciendo la realidad para servir al argumento y a la acción dramática. Vives añade que «la semejanza fue inventada para explicar algo poco conocido a través de algo mejor conocido»⁵⁶.

La *translatio* del *verbum* y de la *significatio* no es un juego estético. La expresión de la *res* ligada necesita la transferencia de palabras a partir de las cosas que el ingenio juzga semejantes⁵⁷, siendo rechazado el significar universal y absoluto. Hé aquí porqué ahora el dramaturgo y filósofo humanista y no el teólogo sigue la lógica ingeniosa: «existe esta necesidad de la metáfora -añade Vives- cuando falta la palabra para significar la cosa»⁵⁸. A través de la traslación ingeniosa aparece el *ligamem* constitutivo, *verbum res*. La retórica ingeniosa de la metáfora consiste en un releer sutil, en un *intelligere* agudo y no racional que permita la comprensión de la *res* histórica sin limitarla, definirla o reducirla a géneros y especies, pero viéndola y mostrándola en sus vínculos sobre la escena y ante los ojos⁵⁹. El ingenio no sólo no contrasta con la verdad⁶⁰, sino que ésta, según Vico, aparece únicamente en el acto ingenioso de descubrir las «relaciones»⁶¹. Y esto es válido, sea para la filosofía, para la ciencia, para la política, para la historia, o para la filología.

Al leer a Vives, a Gracián, a Vico, y las reveladoras funciones del lenguaje poético calderoniano, no se entiende el «misterioso navegar» del pensamiento racional. El escollo a

evitar no será la preeminencia de la palabra histórica que el humanista Vives retenía como la más urgente necesidad de la filosofía, y tampoco el concepto ingenioso graciano o la «res verba et rerum verborumque ligamem» de Vico, sino más bien el intento de esconder sus relaciones tras los universal. En el saber del *λογος*, del *δρος*, y del *οριονός* trasluce la dispersión de los vínculos originarios. El olvido total de la *reliatio* histórica lleva a la desvinculación y a la deshumanización. Aquí surge el problema y la necesidad del ingenio, del lenguaje metafórico y de la retórica ingeniosa.

(Trad.: M. Pastor & J.M. Sevilla)

NOTAS

1. G. Vico, *Opere*, a cargo de Fausto Nicolini, Ricciardi, Milano-Napoli, 1953 («La letteratura italiana-Storia e testi», 43), p. 295.

2. Cfr. E. Grassi, *Macht des Bildes: Ohrmacht der rationalen Sprache. Zur Rettung des Rhetorischen*, M. DuMont Schauberg, Köln, 1970 («DuMont Dokumente», 527), pp. 194-227; Id., *Humanismus und Marxismus. Zur Kritik der Verselbständigung von Wissenschaft*, Rowohlt, Reinbeck, 1973, pp. 152-178, 250-262; Id., *Einführung in philosophische Probleme des Humanismus*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1986, pp. 54-57, 90-98; Id., *Vico and Humanism. Essays on Vico, Heidegger, and Rhetoric*, Peter Lang, New York, 1990.

3. Cfr. D. P. Verene, *Giambattista Vico's Science of Humanity*, Johns Hopkins U.P., 1976; Id., «Vico's Philosophy of Imagination», *Social Research*, 43, 3, (1976), pp. 410-426.

4. Carta desde Nápoles con fecha 12 de enero de 1729. Cfr. G. Vico, *Opere*, a cargo de B. Croce, V. Laterza, Bari, 1911, p. 198.

5. *Ibidem*.

6. *Ibid*. El mismo pensamiento se encuentra cuando él habla en *De humano ingenio, acute arguteque dictis et de risu e re nata digressio*. Cfr. G. Vico, *Opere*, al cuidado de F. Nicolini, III, Laterza, Bari, 1931, pp. 302-304.

7. H. Weinrich, *Das ingenium Don Quijotes. Ein Beitrag zur literarischen Charakterkunde*, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, Münster/Westfalen, 1956 («Forschungen zur Romanischen Philologie», 1), p. 7.

8. B. Croce, *I trattatisti italiani del Concettismo e Baltasar Gracián* (1899), en *Problemi di estetica e contributi alla storia dell' estetica italiana*, Laterza, Bari, 1940 3ed., p. 313.

9. Cfr. E. Hidalgo-Serna, «'Ingenium' and Rhetoric in the Work of Vives», *Philosophy and Rhetoric*, XVI, 4, 1983, pp. 228-241.

10. J. L. Vives, *De causis corruptarum artium*, en *Opera omnia*, VI, a cargo de G. Mayans y Siscar, B. Monfort, Valencia, 1782-1790, p. 8.

11. «Deus tamen instrumentum ei reliquit ad eas quoque modo propulsandas, *Ingenii acumen vivax, et sua sponte actuosum*: hinc sunt nata inventa hominum omnia». (*Ibidem*)

12. G. Vico, *Institutiones oratoriae*, 35, en *Opere*, VIII, Laterza, Bari, 1941, pp. 182-190.

13. «Sed ex sententiis, propter quamdam nobilitatem, illae Latinis dicuntur, quae plurimum ostentant ingenium, uti et apud Italos, per nobilitatem, eadem 'concetti' appellantur». (*Ibid.*, p. 183).

14. *Ibidem*.

15. *Ibidem*.

16. Cfr. H.-B. Gerl, *Philosophie und Philologie*, W. Fink, München, 1981 («Humanistische Bibliothek», I, 42), pp. 55-71.
17. «Legamen autem duplicis generis constituit: unum sensibile, intelligibile alterum; illud rerum, hoc autem idearum colligatione efficitur» (G. Vico, *Institutiones oratoriae*, cit., p. 183).
18. «sed ornatus dicendi, et acutius inveniendi, ex necessitate fluxit» (J.L. Vives, *Opera omnia*, VI, cit., p. 153).
19. «acuta est, quum ejus vel verba, vel sensa, intima rei penetrant de qua agitur» (J.L. Vives, *Opera omnia*, II, cit., p. 147).
20. «similitudine quadam humani ingenii, quod ea de causa acutum dicitur» (*Ibid.*).
21. Cfr. E. Hidalgo-Serna, «Il linguaggio nel pensiero umanista di Juan Luis Vives», en: *Validità perenne dell'umanesimo, Atti del XXVI Convegno Inter. del Centro di Studi Umanistici Montepulciano*, a cargo de G. Tarugi, Olschki, Firenze, 1986, pp. 117-131.
22. J. L. Vives, *De tradendis disciplinis*, en: *Opera omnia*, VI, cit., p. 245.
23. Id., *De causis corruptarum artium*, cit., pp. 8-9.
24. «Hallaron los antiguos método al silogismo arte al tropo; sellaron la agudeza, o por no ofenderla, o por desaujarla, (...)». (B. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, en: *Obras completas*, a cargo de A. del Hoyo, Aguilar, Madrid, 1967 3ed., p. 236).
25. «De suerte que puede definir el concepto: Es un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos». (*Ibid.*, p. 242).
26. Cfr. E. Hidalgo-Serna, *Das ingeniose Denken bei Baltasar Gracián. Der «concepto» und seine logische Funktion*, W. Fink, München, 1985 («Humanistische Bibliothek», I, 43), pp. 67-174.
27. *Ibid.*, pp. 27-34.
28. H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Mohr, Tübingen, 1972 3ed., pp. 31-32.
29. B. Gracián, *Obras completas*, cit., pp. 9-10, 80, 157, 244.
30. *Ibid.*, p. 244.
31. Cfr. E. Hidalgo-Serna, «La lógica ingeniosa en el teatro de Calderón», en: *Archivum Calderonianum, Hacia Calderón*, III, a cargo de H. Flasche, Franz Steiner, Stuttgart, 1985, pp. 79-90. Id., *Das ingeniose Denken bei Baltasar Gracián*, cit., pp. 175-189.
32. Cfr. S. Neumeister, *Mythos und Repräsentation*, W. Fink, München, 1978 («Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste», 41), pp. 11-22, 268-277.
33. Esta necesidad aparece subrayada por Calderón en las *loas* que preceden sus *autos sacramentales*. Cfr. p.e.: P. Calderón de la Barca, *Loa de El Jardín de Fallerina*, en: *Obras completas, Autos sacramentales*, III, a cargo de A. Valbuena Prat, Aguilar, Madrid, 1952, p. 1504.
34. «Judaísmo:
Pues dime, ya que puedo desde fuera
sólo ver ese circo, breve esfera
de tanta gente, el modo
que con la fiesta se previene todo,
que si todo misterio significa,
quiero saber cómo el ingenio aplica
las circunstancias que voy notando.»
(P. Calderón de la Barca, *El nuevo palacio del Retiro*, en: *O.C.*, III, cit., p. 147).
35. «significare vero non simpliciter sumendum est, aut universaliter, sed semper respectu et ratione alicujus». (J.L. Vives, *De censura veri in enuntiatione*, en: *Opera omnia*, III, cit., p. 142).
36. También Cervantes nos ha ilustrado cómo la derrota de Don Quijote, la locura racional del hombre y nuestra tragedia sean las consecuencias del olvido de la *res* y del intento inhumano de volver

del revés la historia. La victoria final del *ingenioso hidalgo* Alonso Quijano frente al racional no querer olvidar la utopía de los «libros de caballerías» por parte de Don Quijote, es el mensaje humanista de Cervantes, aún por descubrir. La respuesta a la llamada del vivir humano no puede ser hallada fuera del teatro histórico; sólo aquí se manifiesta la preeminencia del ingenio sobre la razón.

37. «Cuius quidem non utilitas me solum, ut ante dixi, sed etiam cultura et natura ipsa delectat, adminiculorum ordines, capitum iugatio, religatio et propagatio vitium, sarmentorum ea, quam dixi, aliorum amputatio, aliorum immissio». (Cicerón, *De senectute*, 53).

38. Cfr. B. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, cit., p. 514.

39. «La existencia religada es una 'visión' de Dios en el mundo y del mundo en Dios». (X. Zubiri, *Naturaleza, Historia, Dios*, Editora Nacional, Madrid, 1963 Sed., p. 385).

40. Cfr. G. Vico, *De humano ingenio*, cit., p. 303.

41. P. Calderón de la Barca, *Loa de La segunda esposa*, en *O.C.*, III, cit., p. 427.

42. G. Vico, *Inst. oratoriae*, cit., p. 190.

43. Id., *Poesia e retorica*, en: *Opere*, a cargo de F. Nicolini, cit., p. 943.

44. Id., *Dell'ingegno umano*, en: *Opere*, cit., p. 928.

45. Cfr. G. Söhngen, *Analogie und Metapher. Kleine Philosophie und Theologie der Sprache*, Karl Alber, Freiburg/München, 1962, pp. 64-65.

46. F. Suárez, *Disputationes metaphysicae*, a cargo de S. Rábade, IV, Gredos, Madrid, 1962 («Biblioteca hispánica de Filosofía», 24) p. 233.

47. «(...) quia creatura essentialiter est ens per participationem eius esse quod in Deo est per essentiam et ut in primo et universalis fonte, ex quo ad omnia alia derivatur aliqua eius participatio». (F. Suárez, *Disp. met.*, cit., p. 233).

48. *Ibid.*, p. 472.

49. Cfr. E. Grassi, *Rhetoric as Philosophy. The Humanist Tradition*, The Pennsylvania State U.P., Penn., 1980, pp. 102-114.

50. A. A. Parker, *The allegorical drama of Calderón. An introduction to the «autos sacramentales»*, Dolphin, Oxford, 1968, p. 73.

51. *Ibidem*.

52. P. Calderón de la Barca, *Las órdenes militares*, en: *O.C.*, III, cit., pp. 1019-1020.

53. Id., *La humildad coronada de las plantas*, en: *O.C.*, III, cit., p. 392.

54. «In natura et viribus sunt quaedam, quorum significatio est naturalis, id est ad quae significandum a primo sunt inventa». (J. L. Vives, *De ratione dicendi*, en: *Opera omnia*, II, cit., p. 97).

55. *Ibid.*, p. 99.

56. «Similitudo ad explicationem inventa est minus notae per magis notam». (*Ibid.*).

57. «Transferuntur ea quae similia esse iudicantur». (*Ibid.*).

58. «Necessitas est, quum deest verbum quo res significetur». (*Ibid.*, pp. 99-100).

59. En este sentido agrega aún Vives: «Significantia translationis est, quando melius res intelligitur, et quasi ponitur ob oculos». (*Ibid.*, p. 100).

60. «Sed philosophia, geometria, philologia atque adeo omnia doctrinarum genera istam opinionem: -ingenium cum veritate pugnare- absurdissimam esse, manifesto convincunt». (G. Vico, *Opere*, III, cit., p. 302).

61. *Ibid.*, p. 303.

* * *