

GRACIÁN Y VICO: CREATIVIDAD COMO INGENIO

Giuseppe Patella



¿Es hoy aún posible pensar la creatividad sin el método, la invención sin la regla? La historia nos enseña que el arte es siempre inevitablemente tanto fantasía como disciplina, tanto creatividad como técnica, tanto genialidad como orden, y allí donde prevalece sólo uno de los dos momentos la creación artística corre siempre el riesgo de degenerar o en un mero delirio creativo sin resultados concretos o en un exasperante formalismo sin inspiración. De las reflexiones barrocas de Baltasar Gracián y de Giambattista Vico nos viene la invitación a concebir la creatividad como ingenio, por lo tanto, a entender la creatividad como la capacidad de captar relaciones inéditas entre las cosas, las ideas o las palabras, o de formular intuiciones imprevisibles e imprevistas para los esquemas de pensamiento habituales o tradicionales, aunque reelaborando y conectando originalmente materiales ya dados. Este diverso modelo de creatividad, un modelo especialmente barroco, trata así de evitar el doble peligro de la exasperación fantástica, por un lado, y de la mortificación creativa, por el otro. Descubrir y profundizar la relación entre creatividad e ingenio, así como fue elaborado por Gracián y por Vico, puede entonces contribuir a arrojar nueva luz sobre la noción misma de creatividad, enriqueciéndola siempre con nuevos y más amplios significados.

Palabras clave: creatividad, ingenio, Gracián, Vico.

Is it still possible to think about creativity without method, or invention without rule? We can learn from history that art is always, unavoidably, a matter of fantasy as well as of discipline, of creativity as well as of technique, of geniality as well as of order; and that wherever only one of those moments prevails, artistic creation runs the risk of degenerating into mere creative delirium, with no concrete results, or in exasperating formalism, deprived of any inspiration. Baroque reflections of Baltasar Gracian and Giambattista Vico invite us to understand creativity as inventiveness, namely the capacity to grasp unprecedented links between things, ideas or words, or to formulate intuitions that were unpredictable and unpredicted for the traditional schemes of conventional or traditional thought, even if re-elaborated, and connecting well known materials in an original way. It is the aim of this particularly baroque model of creativity to avoid the double danger of fantastic exasperation, on the one hand, and creative mortification, on the other. Discovering and considering the relationship between creativity and inventiveness, as Gracian and Vico devised them, could therefore throw some light on the very notion of creativity, enriching it with new and broader meanings.

Keywords: creativity, inventiveness, Gracian, Vico.

La creatividad entre delirio y mortificación

El concepto de creatividad aplicado al arte, que implica precisamente capacidad inventiva y libertad de hacer, es notoriamente un concepto moderno. Es sólo en el

siglo XIX, con la revolución romántica, cuando la idea de creatividad y los términos “creación” y “creador” entran a formar parte del lenguaje del arte. En este período no sólo el arte es considerado propiamente creativo, sino que es el único en poderlo ser, y ‘creador’ se convierte, por ello, en sinónimo de artista.

En el mundo clásico, en cambio, los griegos –por ejemplo– no poseían términos para designar el “crear”, el “creador”, o la “creatividad”, que derivados todos de “*creatio*” vienen introducidos sólo en la era cristiana para designar el acto divino de creación *ex nihilo*, un acto que presenta el carácter fundamental de la libertad. De esta manera, a la tradicional concepción clásica del arte, también en el término *poiein* referido al arte falta el rasgo notable de la creatividad, y esto a causa de la prevalencia de teorías artísticas “miméticas”, por las cuales el artista no crea directamente sino que reproduce, no inventa sino que imita, esto es, no crea libremente sus obras sino que reproduce en ellas la realidad, obedeciendo a reglas y leyes determinadas según cánones fijos de composición.

Esto vale sustancialmente para todas las artes, con la parcial excepción de la poesía: a la creación poética los antiguos reservaban, en efecto, un cierto margen de libertad. La máxima celebración de esta libertad del poeta, y de la figura del artista en general, se cumple, sin embargo, más de dos milenios después con la filosofía romántica del arte que, acentuando el concepto de genio y exaltando la libertad creativa del individuo, recoge en la figura legendaria del poeta-vate al artista por excelencia que, dotado de una sobrehumana –casi divina– capacidad creativa, disuelve dentro de sí todo concepto de arte y se pone más allá de cualquier límite natural. Con la exasperación de esta idea romántica de creatividad, como entusiasmo incontrolado que llega hasta una trivialización de la propia creatividad, hemos llegado a la actual degeneración en el fenómeno del *kitsch*, dejando ahora espacio en el arte también a la tendencia opuesta a contener los estros pindáricos de la fantasía y a someter la creatividad a un más controlado orden y rigor. No faltan, sin embargo, tampoco hoy estímulos que tienden ora hacia una ora hacia la otra dirección.

A la luz de este rapidísimo excursus histórico-conceptual, lo que debemos preguntarnos es si es aún posible pensar hoy la creatividad sin el método, la invención sin la regla. La historia nos enseña que el arte es siempre inevitablemente tanto fantasía como disciplina, tanto creatividad como técnica, tanto genialidad como orden, y allí donde prevalece sólo uno de los dos momentos la creación artística corre siempre el riesgo de degenerar o en un mero delirio creativo sin resultados concretos, o en un exasperante formalismo, en un puro tecnicismo sin inspiración.

Existe, sin embargo, un modo diferente de mirar la creatividad, que trata de evitar el doble peligro de, por un lado, su exasperación, que conduce a la locura, a la anarquía, y, por el otro, de su mortificación, conducente a la monotonía y a la vulgaridad. Este diverso modelo pensable, caracterizado por la noción de *ingenio*, bien mirado vemos que se ha impuesto históricamente en la estética barroca y ha encon-

trado, en un primer momento, en el jesuita español Baltasar Gracián a su intérprete más auténtico y, posteriormente, en la reflexión filosófica de Giambattista Vico su cumplimiento y verificación final.

¿Qué es, en efecto, la creatividad sino la capacidad individual, que se manifiesta en los más diversos campos del saber, de captar relaciones inéditas entre las cosas, las ideas o las palabras, o de formular intuiciones imprevisibles e imprevistas para los esquemas de pensamiento habituales o tradicionales, aunque en presencia de materiales ya dados? Pero si es así, ésta coincide exactamente con la definición de ingenio avanzada por las reflexiones de Gracián, primero, y de Vico, después.

Gracián y la agudeza del ingenio

Pero vayamos por orden para ver cómo, precisamente en cuanto teórico de la agudeza y del ingenio, Gracián realiza el primero el paso de una poética fundada sobre los cánones tradicionales de la “mímesis” y de la “catarsis”, que en el Renacimiento señalaban el horizonte de una estética de tipo clásico-aristotélico, a una estética plenamente barroca, para la que lo esencial no es ya la imitación sino la invención, no la facilidad sino la complejidad, no la norma sino lo extraño o, más precisamente, el ejercicio de una libre creación ordenada según una estrategia encaminada a la conquista de una perfección estética entregada al artificio agudo e ingenioso que muestre la superioridad del arte y de la cultura sobre la naturaleza.

Casi paradójicamente se puede de hecho afirmar que cuanto más es el arte el producto del artificio, tanto más éste se muestra como espontáneo y natural. La agudeza significa precisamente llegar a transformar la naturaleza en cultura, en arte, y el arte del ingenio alcanza así su perfección sólo en la agudeza de artificio, cuya peculiaridad es justamente aquella de mostrarse como algo absolutamente natural. El arte y el artificio logran superar la naturaleza y su accidentalidad por la capacidad inventiva, por la posibilidad de incitar nuevo conocimiento, por la oportunidad de desvelar fuentes perennes de creatividad. El arte que se pone al servicio de la imitación, escribe Gracián en la *Agudeza y arte de ingenio* de 1648, produce sólo “con discrepancia de resultados, con escasa variedad” (par. I); el arte de la sutileza, por el contrario, asegura productividad, variedad, originalidad y constancia de resultados.

En este sentido, la estética barroca de Gracián se presenta como una poética de lo nuevo, del valor de la novedad, que, sin embargo, no irrumpe nunca en el incontrollado desorden de un genio sin límites, en lo extravagante, en lo irresponsable –que a menudo constituyen el cargo imputado al Barroco por sus detractores–, sino que se modela, en cambio, sobre la base del orden perfectamente garantizado por el arte del ingenio. La agudeza no es nunca puesta en manos del destino, de la arbitrariedad de una inspiración sin frenos, sino integrada dentro de una bien organizada red de relaciones, dentro de una coherente y disciplinada metodología estética que determina las condiciones de posibilidad, garantiza la efectiva realización.

Por paradójico que pueda parecer, en este sentido incluso la belleza no es el producto de una pura fantasía imaginativa, el objeto de una contemplación desinteresada, sino el resultado del difícilísimo arte del ingenio, el duro trabajo del artificio ingenioso que asegura el orden de las agudezas. Aquello que en apariencia puede parecer un crimen contra la libertad creadora, un atentado contra la invención artística, se demuestra en realidad como la garantía, la salvaguardia del valor esencial del arte, consistente en la posibilidad de expresar el núcleo veritativo de la belleza mediante la variedad de las sutilezas ingeniosas. Como la perfección moral y espiritual, que la meditación de Gracián no se cansa jamás de tematizar, también la perfección estética es, por tanto, el resultado de una lenta y progresiva conquista, que se demuestra tanto más rica y valiosa cuanto más ardua y costosa.

He aquí, pues, que si por “creatividad” debe entenderse una capacidad inventiva de la mente, esto es, la facultad de crear nuevas formas, de dar vida a expresiones inéditas, además, reelaborando y conectando originalmente materiales ya dados, se debe entonces localizar el origen del concepto en esta noción barroca de “ingenio”, la cual, después de la primera teorización que hemos señalado en Gracián, viene completamente sistematizada por la filosofía de Giambattista Vico.

Vico y “el arte de descubrir”

El pensador partenopeo introduce la problemática del ingenio, que adquiere un papel de gran relevancia en todo su pensamiento, de modo completo por primera vez dentro de su teoría de las facultades y de las operaciones de la mente desarrollada en el *De antiquissima Italorum sapientia*, de 1710. En esta obra, como es sabido, él distingue tres *facultates sciendi* del hombre, como *tres mentis operationes*: “*perceptio*”, “*iudicium*”, “*ratiocinatio*”. A la actividad de estas tres facultades y operaciones correspondientes preside para cada una un arte: la *tópica* para la percepción, la *crítica* para el juicio, el *método* para el razonamiento (*De antiquissima*, VII, v). La primera operación de la mente –a la cual, por otra parte, Vico dedica mayor atención, ligada a la esfera de la sensibilidad gobernada por el arte regulador de la *tópica*, que es “arte de descubrir”– se vale de cuatro facultades sensibles: el *sentido*, la *memoria*, la *fantasía* y el *ingenio* (VII, i).

Fundándose precisamente sobre la conexión de estas cuatro facultades sensibles, la primera operación de la mente se presenta como algo muy articulado, que no puede ser reducido a la medida de la mera percepción sensorial, sino que debe, en cambio, considerarse como el entrelazamiento continuo e indisoluble de tales diversas estratificaciones del sentido, que todas juntas componen la dimensión pre-reflexiva, pero muy cierta, del conocer. En efecto, partiendo del presupuesto de que “*mentem humanam nihil percipere nisi per sensus*” (VII, ii), el sentido se da, ante todo, como *memoria*, es decir, facultad que “recoge como en un recipiente las percepciones adquiridas por medio de los sentidos” (VIII, iii), la cual “es la misma”

que la *fantasía* (*Scienza nuova* 1744, § 819) o “actividad productora de imágenes” (VII, i) y que, como tal, es del todo similar al *ingenio*, que es precisamente capacidad “*in unum dissita, diversa coniungendi*” (VII, iv), o sea, es capaz de enlazar en unidad las cosas separadas y diversas por vía de la semejanza, “el descubridor de cosas nuevas” (*Opere filosofiche*, p. 152), “padre de todas las invenciones” (*Opere*, p. 315), *virtus* “*distracta celeriter, apte et feliciter uniendi*” (p. 140), “de la que es principal propiedad la agudeza” (p. 38).

Aparece así evidente la existencia de una sólida correlación e interdependencia entre estas cuatro facultades, que no puede ser tomada por confusión o indistinción, sino que es antepuesta a la actividad de la primera operación de la mente, la cual, gobernada por el arte de la tópica, que es precisamente *ars inveniendi*, encuentra sobre todo en el momento “inventivo”, es decir, en la actividad fantástico-ingeniosa que logra crear cosas nuevas y representarlas mediante imágenes adecuadas, el lado activo y creativo del conocimiento, puesto que “el inventar es cualidad del solo ingenio” (p. 120). Facultad eminentemente sintética y analógica, gracias a su capacidad de producir lo nuevo, de advertir semejanzas ideales entre las cosas, el ingenio es aptitud “poiética”, creativa, inventiva, descubre cosas, formas y objetos que no se muestran inmediatamente a la evidencia. Sentido, memoria, fantasía e ingenio constituyen, por lo tanto, una única operación de la cual precisamente el ingenio representa el elemento central, la facultad más propia, aquella que en virtud de su esencial capacidad conectiva reúne, además, las demás facultades y permite, por consiguiente, expresar con “resalto de reminiscencias” lo que se ha percibido a través de los sentidos, con los ojos de la fantasía producir nuevas imágenes de las cosas y así establecer lazos y conexiones entre elementos discretos y remotos, crear semejanzas, encontrar y advertir lo nuevo. La posición privilegiada del ingenio dentro de la primera operación de la mente depende, por lo tanto, de su doble naturaleza, que es contemporáneamente sintética y creativa: a éste, en efecto, corresponde tanto el recoger y el conectar, como también el *encontrar*, en la doble acepción de crear y “descubrir”, que justamente “es propiedad del ingenio” (*Scienza Nuova* 1744, § 498).

En sintonía con el universo cultural barroco, que resuena claramente en este análisis, el filósofo partenopeo hace, pues, propia la teoría del ingenio como facultad de lo agudo, elaborada por Gracián, actividad que precede a la creación del concepto ingenioso y del dicho metafórico y que se explica en el sorprendente acercamiento y en la recíproca conexión, en el rápido curso de un instante, de cosas, términos, palabras y figuras que normalmente escapan al ojo de la mayoría, así como escapan al rígido caminar deductivo de la razón. De hecho, ya en los tiempos del *De ratione* (1708) Vico distinguía una facultad del *ingenium* que es propia de la lengua italiana y española, “una lengua siempre suscitadora de imágenes [...] que, siempre vivaz, por el encanto de las similitudes transporta los ánimos de los oyen-

tes a la comprensión de cosas diversas y lejanas entre ellas –lo que nos hace ser, después de los españoles, el pueblo más rico en agudeza”, y una facultad del “*spiritum*”, el *esprit* de los franceses, que con su *raison*, con “sus sutilísimas mentes” están hechos para el análisis, la distinción, la división, “las sutilezas de los conceptos”, puesto que “solamente los franceses podían, en el mundo entero, en virtud de su sutilísimo idioma, idear esta nueva crítica, toda llena de espíritu, y el análisis” (*Opere*, p. 140). Se entiende, por lo tanto, cómo el ingenio es aptitud esencialmente creativa, sintética y analógica, mientras que el *esprit* es facultad analítica, lógica y racional. Ideas que Vico vendrá después repitiendo con mayor convencimiento y perfección en la propia reflexión de la madurez, en la que adquirirán un más marcado valor estético y especulativo.

Pero también es necesario resaltar que respecto a las elaboraciones barrocas del ingenio, de las que Vico es profundamente deudor, la reflexión viquiana aparece como la culminación y la verificación de éstas, el punto de llegada que unifica, recoge y transforma desde el origen algo inédito, puesto que Vico no ve ya en el ingenio una mera facultad poética, a pesar de que sea central y de primaria importancia dentro del discurso poético-retórico, o bien un carácter accesorio y decorativo encerrado en el ámbito del *ars dicendi*, sino más bien lo ve como el elemento esencial del conocimiento humano, la facultad que interviene hasta en las formas más elementales de la experiencia cognoscitiva dándole sentido, certeza y creatividad. Como resalta de manera muy incisiva Luigi Pareyson:

“aunque él mantiene la concepción del *Settecento* de lo agudo, le da un fundamento totalmente diverso, en cuanto hace del ingenio el lado activo de la primera operación de la mente, así, aquello que para los pensadores del siglo XVII era un canon poético se convierte para él en una ley estética. La profundización viquiana de la concepción del *Settecento* consiste en el hecho de que él conecta al ingenio la fantasía, en la medida en que lo transforma en el ojo del ingenio, con lo cual lo agudo se convierte en producto de fantasía, y el ingenio, conectándose con la primera operación de la mente, se vuelve ‘naturaleza’” (p. 353).

Y viene entonces esta específica connotación del sentido como ingenio a conferir precisa naturaleza “creativa” a la primera operación de la mente y valor ampliamente estético al conocer humano, que se funda precisamente sobre el ingenio, que no por casualidad es *propria sciendi facultas*, o sea, “facultad propia del conocer con certeza” (*De antiquissima*, VII, v), “particular facultad del saber, [...] porque con ésta el hombre compone las cosas, las cuales, a aquellos que no tienen aprecio por el ingenio, parecen no tener entre sí ninguna relación” (*Opere filosofiche*, p. 138). La primera operación se vuelve de tal manera operación fantástica y creativa

que gracias al ingenio es siempre capaz de *nova invenire*, actividad que precede a los procesos del hacer y del crear humanos, operación poética por excelencia, que distingue al hombre del bruto y lo acerca de alguna manera a Dios:

“el ingenio humano es la específica naturaleza del hombre; puesto que es obra precisamente del ingenio el establecer la medida de las cosas; definir el bien, lo útil, lo bello y lo infame, capacidad ésta negada a los brutos. [...] Como la naturaleza produce las cosas físicas, así el ingenio humano da vida a las cosas mecánicas, así como Dios es el artífice de la naturaleza, el hombre es el Dios de las cosas artificiales” (*De antiquissima*, VII, iv).

Puesta la enseña del ingenio, la primera operación de la mente humana se presenta espontáneamente creativa, poética y verdadera: no parecen ser, pues, la razón, el análisis, la deducción, sino el ingenio, la síntesis y la intuición fantástica el fundamento de la naturaleza humana. El conocimiento sensitivo-imaginativo es aquello por lo que el ingenio es naturaleza, es decir, elemento espontáneo y natural, por lo tanto, aquello que da carácter inventivo a nuestra fundamental experiencia cognoscitiva; y además, el contemporáneo vínculo del ingenio a lo verosímil y al sentido común, subrayado por Vico, es lo que hace de nuestro originario modo de conocer una manera prerreflexiva, aunque, sin embargo, muy cierta, de hacer experiencia de la verdad. El ingenio –escribe, en efecto, Pareyson (p. 377)– “es aquello por lo que el sentido común es luz natural, razón natural: es aquello que da el carácter de naturalidad y espontaneidad al conocimiento prerreflexivo mas muy cierto de la verdad”. El hacer y el conocer humanos son, por otra parte, concebidos en estrecha relación analógica con el crear divino, de donde después el criterio del *verum factum* –es decir, el principio según el cual el criterio de verdad de una cosa consiste en hacerla, ya que esto corresponde por entero sólo a Dios, mientras que los hombres pueden conocer con certeza sólo el mundo histórico que es su producto–, que es tomado del interior de la primera operación de la mente, certifica la sustancial veracidad del hacer ingenioso, ligado como está a la certeza y concreción del plano sensible.

Ingenio facultad inventiva

Considerando ahora globalmente el significado que Vico atribuye a las facultades sensibles que constituyen la primera operación de la mente y a su recíproca conexión, no se puede en verdad decir que la *perceptio*, o sea, el universo del sentido, sea algo pasivo y limitado, o que en su forma originaria el conocimiento sea intrínsecamente cerrado en sí mismo y carente de una legitimidad y autonomía. Es necesario al contrario resaltar que, fundándose precisamente sobre la inextricable

correlación de sentido, memoria, fantasía e ingenio, el saber del sentido es siempre espontánea y contemporáneamente un percibir, un recordar, un imaginar y un crear, y por tanto un saber dotado de receptividad y actividad al mismo tiempo, un saber creativo, sintético y animado. Como también es necesario subrayar que, para Vico, la percepción expresa siempre la conexión de sensación, fantasía y pasión, porque sucede que “los que perciben las cosas predominantemente con los sentidos y con la vívida fantasía, poco entienden con mente más pura, sino que sienten cada cosa con ánimo perturbado” (*Opere giuridiche*, p. 459), como confirmación de que la primera operación de la mente consiste en conocimiento sensitivo, representación fantástica y actividad pasional, así es que conocer sensiblemente significa ya siempre pensar con imágenes, sentir pasionalmente y crear ingeniosamente. Como el sentido se vincula al ingenio a través de la intervención de la memoria y de la fantasía, del mismo modo es por medio de la fantasía como el sentido se abre a la dimensión del sentir pasional: actividad fantástica que da cuerpo y pasiones a cosas inanimadas, como sucede precisamente en los niños y en los adolescentes, los cuales dotados de vívida fantasía son pródigos de sentimientos y de pasiones.

La naturaleza espontáneamente sensible e ingeniosa de nuestro primigenio entrar en relación con las cosas y con el mundo, emergente de la reflexión viquiana, parece, además, expresarse a favor de la afirmación de una primacía de la actividad estética, es decir, de aquella aptitud primordial de nuestra mente para entrar en relación con las cosas y con el mundo a través de la dimensión de la fantasía, del ingenio: lo que viquianamente puede sólo significar que nosotros podemos originariamente conocer cuándo estamos en disposición de percibir, recordar, transformar, inventar, sentir y, por lo tanto, vivir las cosas mismas.

En general, a través de la creatividad poética para Vico se trata, pues, de rescatar totalmente la dimensión de la sensibilidad, de la pasionalidad, del entusiasmo, de lo sublime, aquello que había sido el *furor* platónico, de la sistemática deducción operada sobre todo por la tradición poética racionalista y de rehabilitarlos en toda su dignidad especulativa. Es por esto por lo que en la estética viquiana se desvela una idea del arte no como fruto del ejercicio intelectual, sino casi como forma de “posesión” divina. La poesía no nace, de hecho, de la meditación racional, sino de una especie de *furor divino* –“*ex quodam divino furore*”, escribe Vico (*Opere*, p. 144)–, el poeta es tomado por aquella $\theta\epsilon\acute{\iota}\alpha \delta\acute{\upsilon}\nu\alpha\mu\iota\varsigma$, aquella $\theta\epsilon\acute{\iota}\alpha \mu\alpha\gamma\acute{\iota}\alpha$, indicada a menudo en los escritos de Platón –el primero, recordemos, de los “cuatro autores” de Vico– en virtud de la cual él es creador por inspiración superior. Y Vico, como es sabido, se apoya mucho precisamente en la etimología griega del término “poeta”, cuyo significado suena justo como “creador”. La mente poética posee en sí algo divino, grande y numinoso, en el sentido de que, como aquella divina, es capaz de plasmar desde la nada la realidad y de hacerlo, sin embargo, en virtud de una “corpulentísima” fantasía que produce con “maravillosa sublimidad” (*Scienza*

nuova 1744, § 376). Y justamente a tal propósito, en un pasaje del *De antiquissima* (VIII, ii), Vico escribe:

“La bondad divina, en efecto, en el acto mismo de querer, crea las cosas queridas y las crea con tanta facilidad que parecen producirse espontáneamente. Por esto, [...] yo pienso que los poetas y los pintores fueron llamados ‘divinos’ precisamente por su productora facultad imaginativa. Esta facultad creadora en Dios es la naturaleza; en el hombre, en cambio, esta rara e ilustre virtud es tan difícil que cuando nos es dada es llamada en nuestra lengua ‘*naturalezza*’, que viene definida por Cicerón *genus sua sponte fusum, et quodammodo naturale*, un género espontáneamente producido, y en cierto modo natural”.

A partir del *De uno*, esta facultad espontáneamente creativa, esta “rara e ilustre virtud” no será ya entendida más como capacidad peculiar de “falsos y fríos poetas”, sino que será un “don divino”, virtud *natural* de toda la humanidad infantil. La creatividad poética aparece, por lo tanto, como una forma de revelación de lo divino; la inspiración poética es, por así decir, conato de la voluntad humana que se dirige a Dios, es propiamente tensión del alma hacia lo divino.

Bajo este perfil global el ingenio representa, por tanto, la facultad inventiva y creativa por excelencia, que precede a los mecanismos del hacer y del crear en todo ámbito disciplinar. Reproducir y profundizar la relación entre creatividad e ingenio, así como fue teorizado por Vico, puede entonces contribuir a arrojar nueva luz sobre la noción misma de creatividad como capacidad de producir lo nuevo, enriqueciéndola siempre con nuevos y más amplios significados.

[Traducción de Jéssica Sánchez Espillaque]

Referencias bibliográficas

- B. GRACIÁN, *L'acutezza e l'arte dell'ingegno*, trad. it., Aesthetica, Palermo, 1989.
- G. VICO, *Opere filosofiche*. Sansoni, Florencia, 1971.
- G. VICO, *Opere giuridiche*. Sansoni, Florencia, 1974.
- G. VICO, *Opere*, ed. a cargo de A. Battistini. Mondadori, Milán, 1990, 2 vols.
- L. PAREYSON, *L'estetica e i suoi problemi*. Marzorati, Milán, 1971.
- W. TATARKIEWICZ, *Storia di sei idee*, trad. it., Aesthetica, Palermo, 1993.
- G. PATELLA, *Gracián o della perfezione*. Studium, Roma, 1993.
- G. PATELLA, *Giambattista Vico tra Barocco e Postmoderno*. Mimesis, Milán, 2005.

* * *

