

# La alegoría barroca, figura de ingenio

## The Baroque Allegory, Figure of Wit

**Javier de la Higuera**

<https://orcid.org/0000-0001-9350-8580>

Universidad de Granada

ESPAÑA

[jdelahiguera@ugr.es](mailto:jdelahiguera@ugr.es)

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 10.2, 2022, pp. 93-109]

Recibido: 24-03-2022 / Aceptado: 04-05-2022

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2022.10.02.07>

**Resumen.** El artículo propone un análisis de la alegoría como operador fundamental del dispositivo figural barroco de recentramiento del mundo. Para ello se ofrece una interpretación de la obra de Gracián, *Agudeza y arte de ingenio* en el marco de la interpretación figural cristiana (E. Auerbach) y en relación con el proceso de desconstrucción del cristianismo (J.-L. Nancy) que tuvo lugar en la modernidad. La atención al concepto especulativo de alegoría propuesto por W. Benjamin en su estudio sobre el *Trauerspiel*, permite descubrir claves hermenéuticas fundamentales para entender el importante papel de la alegoría en la concepción barroca. La alegoría aparece desde ahí como elemento clave de la teoría del estilo que la obra de Gracián ofrece, como un rasgo estructural de su figura de ingenio y como una clave definitoria de la hermenéutica barroca que la hace irreductible a la hermenéutica renacentista de la semejanza.

**Palabras clave.** Gracián; dispositivo barroco; figuración cristiana; lenguaje; estilo; semejanza.

**Abstract.** The article proposes an analysis of allegory as a fundamental operator of the baroque figurative dispositif of re-centring the world. To this end, it offers an interpretation of Gracián's work, *Agudeza y arte de ingenio*, within the framework of Christian figural interpretation (E. Auerbach) and in relation to the process of deconstruction of Christianity (J.-L. Nancy) that took place in modernity. The attention to the speculative concept of allegory proposed by W. Benjamin in his study

Este trabajo ha sido realizado en el marco del Proyecto de Investigación «Herencia y actualización del Barroco como *ethos* inclusivo» (PID2019-108248GB-I00 / MICIN / AEI / 10.13039/501100011033), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, Agencia Estatal de Investigación, del Gobierno de España.

of the *Trauerspiel* allows us to discover several fundamental hermeneutical keys to understanding the important role of allegory in the baroque conception. Allegory then appears as a key element of the theory of style that Gracián's work offers, as a structural feature of his figure of wit and as a defining key of baroque hermeneutics that makes it irreducible to the Renaissance hermeneutics of resemblance.

**Keywords.** Gracián; Baroque dispositive; Christian figuration; Language; Style; Resemblance.

## 1. LA ALEGORÍA Y LA VERDAD CRISTIANA

El discurso LV de *Agudeza y arte de ingenio* (1648), de Baltasar Gracián, comienza con una extraordinaria alegoría que cuenta cómo la verdad, por consejo de la agudeza, decide servirse de adornos y artificios para persuadir y vencer a la mentira, siempre más seductora<sup>1</sup>. El contenido de esta alegoría repite o refleja en cierto modo lo específico de la propia forma alegórica, es una especie de "metalegoría", alegoría de la alegoría. Por si no pintaba bastante claramente su sentido, el mismo Gracián lo explica en la continuación del relato alegórico: «Una misma verdad puede vestirse de muchos modos, [ya por un gustoso apólogo], que con lo dulce y fácil de su ficción persuade eficazmente la verdad»<sup>2</sup>. La explicación vale para todas las alegorías: en ellas, algunos conceptos abstractos —en esta se trataba de Verdad, Mentira, Agudeza, escritas con mayúsculas en el texto— son convertidos en personajes de una ficción narrativa a través de la cual aquellos conceptos son ejemplificados o ilustrados. En la alegoría del discurso LV, se *dice* que la verdad es ella misma alegórica y que consiste en un tener-lugar o realizarse singularmente; pero la alegoría es o *hace* esa misma realización alegórica de la verdad.

1. «Era la Verdad esposa legítima del Entendimiento, pero la Mentira, su gran émula, emprendió desterrarla de su tálamo y derribarla de su trono. Para esto, ¿qué embustes no intentó, qué supercherías no hizo. Comenzó a desacreditarla de grosera, desaliñada, desabrida y necia: al contrario, a sí misma venderse por cortesana, discreta, bizarra y apacible, y si bien por naturaleza fea, procuró desmentir sus faltas con sus afeites. Echó por tercero al Gusto, con que en poco tiempo obró tanto, que tiranizó para sí el rey de las potencias. Viéndose la Verdad despreciada, y aún perseguida, acogióse a la Agudeza, comunicóla su trabajo y consultóla su remedio. "Verdad amiga, dijo la Agudeza, no hay manjar más desabrido en estos estragados tiempos que un desengaño a secas, mas ¡qué digo desabrido!, no hay bocado más amargo que una verdad desnuda. La luz que derechamente hiere atormenta los ojos de una águila, de un linco, cuanto más los que flaquean. Para esto inventaron los sagaces médicos del ánimo el arte de dorar las verdades, de azucarar los desengaños. Quiero decir (y observadme bien esta lición, estimadme este consejo) que os hagáis política; vestíos al uso del mismo Engaño, disfrazaos con sus mismos arreos, que con eso yo os aseguro el remedio, y aún el vencimiento." Abrió los ojos la Verdad, dio desde entonces en andar con artificio, usa de las invenciones, introdúcese por rodeos, vence con estratagemas, pinta lejos lo que está muy cerca, habla de lo presente en lo pasado, propone en aquel sujeto lo [que] quiere condenar en este, apunta a uno para dar en otro, deslumbra las pasiones, desmiente los afectos, y, por ingenioso circunloquio, viene siempre a parar en el punto de su intención» (Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, II, pp. 191-192).

2. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, II, p. 192.

Un poco más adelante en el mismo discurso de *Agudeza y arte de ingenio*, Gracián afirma que «el ordinario modo de disfrazar la verdad para mejor insinuarla sin contraste es el de las parábolas y alegorías»<sup>3</sup>. A pesar del carácter técnico del arte de ingenio, no parece tratarse aquí de una cuestión meramente instrumental, o no en el sentido más habitual de la palabra. Parábolas y alegorías —hay que aclarar que para Gracián la parábola es una especie de las alegorías— no son meramente formas literarias entre otras sino la manera misma de expresión o de existencia de la verdad para un pensador cristiano como Gracián. Las parábolas derivarían su gran estimación de haber sido elegidas en los evangelios como «instrumento» por la misma «infinita sabiduría humanada»<sup>4</sup>. El asunto que se juega en esta alegoría del discurso LV, de algún modo ejemplar, es la naturaleza misma de la verdad cristiana, su carácter precisamente “alegórico” o “parabólico”<sup>5</sup>. Se trata de una verdad que no preexiste a su representación y que no es distinta de su misma figuración; una verdad que no posee un contenido proposicional independiente sino que consiste en su presentación efectiva y singular en el mundo y como mundo. La alegoría sería, en este sentido, el rasgo propio de la verdad revelada: no hay nada que revelar sino la misma revelación como acontecer o encarnación histórica de la verdad<sup>6</sup>. En relación con una obra como esta de Gracián sobre el arte de ingenio, a la que se le concede un valor ejemplar de la concepción estético-literaria barroca, habría que pensar si ese valor no obedece precisamente a que en ella se expresa una comprensión profunda de esta concepción cristiana de la verdad.

A continuación, y desde el marco interpretativo antes propuesto, se desarrolla la interpretación del problema de la alegoría barroca en *Agudeza y arte de ingenio* en referencia a cuatro asuntos: la pertenencia del dispositivo barroco a la interpretación figural de la historia (E. Auerbach); el concepto especulativo de alegoría propuesto por W. Benjamin; la *Agudeza y arte de ingenio* como una teoría del estilo o de la inmanencia del sentido; y, por último, la diferencia entre la hermenéutica barroca de la semejanza y la renacentista.

## 2. EL DISPOSITIVO BARROCO Y LA INTERPRETACIÓN FIGURAL DE LA HISTORIA

La importancia histórico-literaria de esa concepción figurativa cristiana de la verdad fue mostrada hace ya tiempo por Erich Auerbach en un ensayo de 1938 titulado «Figura», en el que interpretaba desde esa conceptualidad la *Divina comedia* de Dante<sup>7</sup>. Según Auerbach, desde la patrística la noción de figura habría sido entendida en el sentido de la representación anticipadora o profética, como coincidencia o semejanza entre dos acontecimientos históricos, uno de los cuales

3. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, II, p. 195.

4. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, II, discurso LVII, p. 215.

5. Jean-Luc Nancy ha caracterizado así a la verdad cristiana como «verdad parabólica». Ver Nancy, 2003, pp. 8-12. El pensador francés reduce sin embargo el significado de la alegoría a una función pedagógica al contraponer como Schelling lo alegórico a lo “tautegórico”; según la interpretación que aquí ofrecemos, por el contrario, tanto la parábola como la alegoría serían “tautegóricas” en el sentido de Schelling.

6. Sobre ello, ver Agamben, 2008, pp. 26-28.

7. Auerbach, 1998.

prefigura a otro: acontecimientos del Antiguo Testamento serían figura o prefiguración de los evangélicos<sup>8</sup>. Siendo temporales, las figuras «son al mismo tiempo la configuración temporal de lo eterno, recurrente e intemporal»<sup>9</sup>. En esa noción cristiana de figura se cifraría, según el autor alemán, una interpretación figural del acontecer histórico como acontecer abierto y realización carnal de la verdad. Auerbach contrapone esa interpretación figural cristiana a la interpretación alegórica pagana, comprendida como mera interpretación espiritual abstracta. En el sentido que le damos aquí en relación con su acepción barroca, la alegoría se identificaría por el contrario con la «estructura figural» de la que habla el autor alemán. Si hay que admitir que la concepción figural cristiana se fue debilitando por toda Europa en el curso del siglo XVI, el dispositivo cultural barroco, como dispositivo figural, habría sido, no obstante, algo distinto de una mera pervivencia fantasmal de la concepción medieval; tendríamos que ver en el barroco español un replanteamiento original de aquella concepción figural cristiana, su continuación por otros medios, específicamente modernos.

En el marco interpretativo que se acaba de esbozar aparece el significado y la importancia que una obra como *Agudeza y arte de ingenio* pudo tener en el dispositivo barroco de representación o reespiritualización del mundo, cuyo programa literario teórico-práctico encontramos en esta obra sobre el arte de ingenio<sup>10</sup>. Esta ofrecería el arte de la alegoría que es necesario para el funcionamiento de aquel dispositivo. Si este busca «coser la tierra con el cielo» —como se dice muy expresivamente en *El Criticón*—<sup>11</sup>, *Agudeza y arte de ingenio* ofrece a través de innumerables ejemplos literarios antiguos y modernos, sagrados y profanos, las pautas y el sentido de semejante operación de sutura. La alegoría sería en la obra, además de un concepto o figura de ingenio específica —tratada por Gracián en la segunda parte, sobre la agudeza compuesta—, la propia estructura de toda agudeza y de todo concepto, los cuales son, en general, los operadores principales del dispositivo figural barroco, junto con la imagen plástica: podría decirse que se trata de un “dispositivo audiovisual” en el que los planos de lo visible y lo decible están articulados formando la trama misma de la experiencia barroca del mundo. Si se puede mostrar que, con respecto al plano visible, la imagen plástica barroca posee un carácter estructuralmente lingüístico-alegórico<sup>12</sup>, ahora la alegoría se nos aparece, en el plano de lo decible al que pertenece esta obra de Gracián, como un elemento

8. Ver Auerbach, 1998, pp. 71-75. En la página 75: «Las figuras históricas y reales se han de interpretar espiritualmente (*spiritualiter interpretari*), pero esta interpretación remite a una consumación carnal y, por tanto, histórica (*carnaliter adimpleri*), puesto que la verdad se ha convertido en historia o se ha hecho carne».

9. Auerbach, 1998, p. 108. Ver también Auerbach, 1996, pp. 311-312.

10. Sobre el sentido general de ese dispositivo, se remite a De la Higuera, 2008.

11. Gracián, *El Criticón*, p. 315. En este sentido es crucial tener en cuenta el aforismo 211 del *Oráculo manual* porque contiene lo que podríamos considerar la intención general, eso sí, anónima o impersonal, del dispositivo barroco: «este mundo es un zero: a solas, vale nada; juntándolo con el cielo, mucho» (Gracián, *Oráculo manual*, p. 218).

12. Ver De la Higuera, 2022.

figural presente en filigrana en las diversas formas de la agudeza verbal y, por tanto, en las obras lingüísticas del ingenio, haciendo de ellas «cuerpos vivos con alma conceptuosa», como se dice bellamente en el primer discurso<sup>13</sup>.

El arte de ingenio ofrece pautas que regulan la actividad inventiva —con todo lo paradójico que resulta ese intento de regular la facultad de innovar<sup>14</sup>—, pero sobre todo propone la manera en que el lenguaje instrumental puede renacer como un lenguaje que no se limite a decir o a representar la realidad objetiva sino —ni más ni menos— como un lenguaje capaz de realizar —capaz de *ser* y de *hacer*— el espíritu en el mundo y como mundo. Por ello, en esta obra de Gracián encontramos, no una teoría filosófica del lenguaje, sino un arte del lenguaje abridor y hacedor de mundo, eso a lo que más tarde y en un contexto muy distinto se le llamará literatura. Y la alegoría sería la pieza clave de ese lenguaje primero y abridor de mundo, tal como es entendido en el barroco. Ernesto Grassi señaló, en este sentido, que las teorías barrocas del ingenio, entre las que estaría la de Gracián, pertenecen a un paradigma lingüístico-hermenéutico, que arranca en el humanismo retórico y literario renacentista, y que afirmaría la primacía de la palabra con respecto al ente objetivo<sup>15</sup>. De él tendríamos un ejemplo en Luis Vives, cuya pauta sigue Gracián, como también ha mostrado Pedro Cerezo<sup>16</sup>. Dicho paradigma, según el autor italiano, sería irreductible a la onto-teología tradicional y a la metafísica moderna de la subjetividad, y habría tenido su prolongación en el romanticismo y en la hermenéutica contemporánea<sup>17</sup>. Con independencia de la exactitud o no de dicha filiación histórico-filosófica, es importante reparar en la ambigüedad de esa teoría barroca del ingenio y de todo el dispositivo al que pertenece: el movimiento de apertura lingüística de mundo como modo de “coser” el mundo con el cielo, es al mismo tiempo la reespiritualización del mundo y el vaciamiento de su realidad presente, construcción y desconstrucción. De lo cual es un extraordinario ejemplo *Agudeza y arte de ingenio* —como testimonio de ese lado vano, recordemos los versos de Borges sobre Gracián: «Laberintos, retruécanos, emblemas, / helada y laboriosa nadería, / fue para este jesuita la poesía, / reducida por él a estratagemas»<sup>18</sup>—.

### 3. EL CONCEPTO ESPECULATIVO DE ALEGORÍA

La importancia de la alegoría y su papel en la cultura barroca fueron puestos de manifiesto por Walter Benjamin, quien de ese modo rehabilitaba el concepto de alegoría, rebajado por el romanticismo en beneficio del símbolo<sup>19</sup>. Lo que permite a Benjamin esa revalorización es la propuesta de «un concepto especulativo» de

13. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, I, p. 49.

14. Ver Blanco, 2004, pp. 49-50. Asimismo sobre ello, ver la magnífica introducción de Emilio Blanco a Gracián, *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza*, en especial, pp. 29-33.

15. Ver Grassi, 1993.

16. Ver Cerezo, 2015, p. 50.

17. Ver Grassi, 1993, pp. 190-196.

18. Borges, 1979, p. 202.

19. Ver Todorov, 1991, pp. 279-309; Owens, 1991.

la alegoría —como él mismo lo llama en la obra sobre el *Trauerspiel*<sup>20</sup>—, distinto de su acepción devaluada como representación convencional. «La alegoría (y demostrarlo es el propósito de las siguientes páginas) —dice Benjamin— no es una técnica gratuita de producción de imágenes, sino expresión, de igual manera que lo es el lenguaje, y hasta la escritura»<sup>21</sup>. Si la alegoría es expresión o manifestación (*Ausdruck*) y es equiparable al lenguaje es, para Benjamin, porque en ella tiene lugar el movimiento de realización de la vida espiritual. La concepción del lenguaje que aparece en *El origen del drama barroco alemán* (1928) había sido adelantada en otros lugares, en especial en el ensayo «Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres» (1916), donde se plantea esta idea del lenguaje como expresión de la vida espiritual: «Toda manifestación [*Ausdruck*] de la vida espiritual humana puede ser considerada como una especie de lenguaje»<sup>22</sup>. «El ser espiritual —continúa Benjamin— se comunica *en* y no *a través* del lenguaje»<sup>23</sup>, aspecto que es esencial para nuestro concepto de alegoría. El sujeto del lenguaje no es ningún hablante que se expresara a través de él, sino el propio lenguaje<sup>24</sup>. Si la alegoría ha de ser entendida como el lenguaje, hay que concederle un grado semejante de espontaneidad y de intransitividad. El lenguaje es un elemento mediador necesario sin el cual no nos sería posible aprehender algo con sentido; es un medio que, de algún modo, nos contiene. La alegoría, como el lenguaje, poseería así el carácter de una mediación para nosotros inmediata, un *factum* irrebalsable, un lugar en el que ya estamos —o en el que se nos pide que nos introduzcamos, como quizás pide el arte de ingenio al lector— y que no podemos medir o delimitar desde afuera<sup>25</sup>.

En este concepto de alegoría entendida a partir del concepto especulativo del lenguaje está presente —entre otras fuentes de Benjamin, no solo filosóficas, sino también religiosas— el giro lingüístico introducido por filósofos postkantianos como Hamann, Herder y Humboldt, que ofrece la idea de un lenguaje “formador de mundo” en el cual, de alguna forma, como dirá Gadamer, «se representa a sí mismo el mundo»<sup>26</sup>. Pero evidentemente, en el caso de la alegoría barroca —y Benjamin lo ve con toda claridad—, su carácter de autorrepresentación del mundo ha

20. Benjamin, 1990, p. 153: «Calificar de especulativo el nuevo concepto de lo alegórico resulta sin embargo legítimo [...] La alegoría, al igual que otras muchas formas de expresión...».

21. Benjamin, 1990, p. 155.

22. Benjamin, 1986, p. 139.

23. Benjamin, 1986, p. 140 (traducción modificada).

24. Benjamin, 1986, p. 140: «No hay por tanto un sujeto hablante de las lenguas, si con ello se entiende a quien se comunica a través de tales lenguas»; «La respuesta a la pregunta ¿qué comunica el lenguaje? Es, por lo tanto: cada lengua se comunica a sí misma» (traducción modificada).

25. Citemos una vez más un pasaje del ensayo de 1916: «[...] cada lengua se comunica a sí misma, cada lengua es —en el sentido más puro— el “medio” de la comunicación. Lo “medial”, es decir, lo inmediato de cada comunicación espiritual, es el problema fundamental de la teoría lingüística [...]. La infinitud está condicionada por la inmediatez. Justamente debido a que nada se comunica a través de la lengua, lo que se comunica en la lengua no puede ser delimitado o medido desde el exterior, y por ello es característica de cada lengua una inconmensurable y específica infinitud» (Benjamin, 1986, p. 141; trad. modificada). Sobre el lenguaje como “mediación inmediata”, ver Agamben, 2008, p. 37.

26. Gadamer, 1984, p. 539. Sobre la concepción del lenguaje de los filósofos postkantianos mencionados, la «Triple-H Theory», ver Taylor, 1985. Asimismo, Sobre la teoría del lenguaje de la filosofía herme-

de ser entendido en la clave teológica cristiana y, más aún, católica<sup>27</sup>. Se trata de la autorrepresentación divina en el mundo o como mundo y, en ella, el elemento plástico y visual de la "presencia real" está atravesado por el elemento lingüístico de la mediación y de la diferencia, fundamental como instancia crítica capaz de quebrar la naturalización del significado de lo visible. La alegoría, «entre» el signo y el símbolo, como apunta Gadamer<sup>28</sup>, afirma frente al primero la presencia expresiva y participativa, al tiempo que la mediación, frente al símbolo, cuya plenitud inmediata apunta siempre a una evidencia e inmanencia del sentido que para el barroco ya se ha hecho imposible. «En el símbolo —afirma Benjamin citando a Creuzer—, el concepto ha descendido a este mundo físico y es él mismo lo que vemos en la imagen sin necesidad de mediación»<sup>29</sup>.

La virtud del concepto de alegoría propuesto por Benjamin es reconocer, además de su carácter lingüístico especulativo, su carácter histórico. La mediación que la alegoría introduce como medio de figuración del mundo es su referencia, no a la naturaleza, sino a la historia humana, pero una historia vista en su negatividad. El núcleo de la visión alegórica es la intención de presentar, congelada en una imagen, la historia «en cuanto historia de los padecimientos del mundo», un mundo que solo se hace significativo cuando es visto desde la decadencia y la negatividad insuperable de la muerte<sup>30</sup>. La alegoría sería, según Benjamin, la mirada melancólica que, posada en las cosas, es capaz de hacer que irradian un significado<sup>31</sup>. No se trata de la revelación de un significado oculto sino de la visión desnuda de las cosas desde la perspectiva de su contingencia radical pensada en referencia a la revelación divina: no hay una mera presencia inmanente, por tanto, de lo infinito en

néutica como radicalización de la concepción de Hamann-Herder-Humboldt, ver Lafont, 1993, pp. 67-123. Y sobre las fuentes religiosas y místicas de la concepción del lenguaje en Benjamin: De Launay, 2008.

27. Las palabras de Benjamin son inequívocas: «Pues la forma límite del *Trauerspiel*, la alegórica, solo puede ser resuelta críticamente desde un plano más elevado, el de la teología, mientras que las limitaciones de un enfoque puramente estético terminan conduciendo por fuerza a la paradoja» (Benjamin, 1990, p. 212). Es posible, no obstante, analizar la especificidad de la alegoría barroca, y en especial, en Gracián, al margen de esa clave teológica; ver Sánchez Madrid, 2013 y Martínez Neira, 2016.

28. Ver Gadamer, 1984, pp. 202-205.

29. Benjamin, 1990, p. 157. Sobre la crítica de Benjamin a la «utopía de una evidencia del sentido», ver Gagnebin, 1983.

30. Cito el pasaje completo: «Mientras que en el símbolo, con la transfiguración de la decadencia, el rostro transformado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría la *facies hippocratica* de la historia se ofrece a los ojos del observador como paisaje primordial petrificado. Todo lo que la historia desde el principio tiene de intempestivo, de doloroso, de fallido, se plasma en un rostro; o, mejor dicho: en una calavera. [...] Tal es el núcleo de la visión alegórica, de la exposición barroca y secular de la historia en cuanto historia de los padecimientos del mundo, el cual solo es significativo en las fases de su decadencia. A mayor significación, mayor sujeción a la muerte...» (Benjamin, 1990, p. 159).

31. «Si el objeto se vuelve alegórico bajo la mirada de la melancolía y esta hace que la vida lo desaloje hasta que quede como muerto, aunque seguro en la eternidad, entonces el objeto yace frente al alegorista, entregado a merced suya. Lo cual quiere decir que a partir de ahora el objeto es totalmente incapaz de irradiar un significado, un sentido; el significado que le corresponde es el que le presta el alegorista» (Benjamin, 1990, p. 177). Se ve entonces la ambigüedad de esta estrategia alegórica de resignificación: la mediación alegórica da la posibilidad de mediar todo con todo y de convertir cualquier cosa en un lugar en que el alegorista introduce de manera arbitraria el sentido.

lo finito y del sentido en lo sensible<sup>32</sup>. La enorme ambigüedad que habita esta visión alegórica no se le ha escapado tampoco a Benjamin: «el mundo profano aumenta de rango y se devalúa al mismo tiempo cuando se lo considera alegóricamente»<sup>33</sup>.

#### 4. EL PROBLEMA DEL ESTILO Y AGUDEZA Y ARTE DE INGENIO

*Agudeza y arte de ingenio* ha sido considerada con frecuencia como una teoría del estilo, incluso como un "primer fundamento" de la estilística<sup>34</sup>. Precisamente la idea misma de estilo parece apuntar al problema de cómo pensar la inmanencia del sentido a la vida en aquellas actividades, como el lenguaje y el arte, en que la génesis del sentido obedece a una «operación expresiva», como la llama Merleau-Ponty<sup>35</sup>, y no a una mera representación mimética de la realidad exterior o a una fundación trascendental en el sujeto. El estilo designaría el movimiento en el que la vida se expresa de algún modo desde sí misma y organiza de manera patente un sentido que la habitaba de manera «operante o latente»<sup>36</sup>. Para operar, el estilo debe deshacer las relaciones ordinarias entre las cosas en nombre, dice Merleau-Ponty, de «una relación más verdadera entre ellas»<sup>37</sup>.

En la obra de Gracián, y en relación con la novedad, afirmada en ella reiteradamente, del arte de ingenio con respecto a la retórica tradicional, tendríamos que reconocer esa misma intuición sobre el estilo: para Gracián, la agudeza consiste en una vida espiritual que se comunica a las figuras retóricas, ya convertidas por el uso en imágenes carentes de vida<sup>38</sup>. Pero «el alma del estilo» no es entendida por

32. «La función de la escritura barroca a base de imágenes no consiste tanto en desvelar las cosas sensibles como en ponerlas al desnudo sin más» (Benjamin, 1990, p. 178). El texto sigue con el ejemplo de los emblemas: «El que hace emblemas no revela la esencia latente "detrás de la imagen" sino que, en forma de escritura, de lema (que en los libros de emblemas están estrechamente vinculados con lo representado), fuerza a la esencia de lo representado a comparecer ante la imagen». Se trata, claro está de una «esencia» que solo adquiere sentido tras suspender el sentido de lo que se ve o quebrar el aspecto representativo de la imagen.

33. Benjamin, 1990, p. 168.

34. Sobre ello, ver Batllori, 1958 y Lledó, 1998.

35. Ver Merleau-Ponty, 1971, p. 84.

36. «El estilo es lo que hace posible la significación. Antes del momento en que signos o emblemas se convierten en cada uno y también en el propio artista en simple indicio de significaciones que ya están allí, es preciso que haya existido ese momento fecundo en el que hayan *dado forma* a la experiencia, ese momento en el que un sentido que no era más que operante o latente haya dado con los emblemas que habían de liberarle y hacerle manejable para el artista y accesible a los demás» (Merleau-Ponty, 1971, pp. 97-98).

37. «El pintor reordena el mundo prosaico y hace, por decirlo así, un holocausto de objetos, como la poesía hace arder el lenguaje ordinario. Pero cuando se trata de obras que nos gusta volver a ver o a leer, el desorden es siempre otro orden, un nuevo sistema de equivalencias exige esta alteración y no otra, y si las relaciones ordinarias entre las cosas se desanudan es en nombre de una relación más verdadera entre ellas» (Merleau-Ponty, 1971, p. 105).

38. «Es la agudeza alimento del espíritu —se afirma en el comienzo mismo de la obra—. [...] Hállanse gustos felices tan cebados en la delicadeza, tan hechos a las delicias del concepto, que no pasan otro que sutilezas. Son cuerpos vivos sus obras, con alma conceptuosa; que los otros son cadáveres que



Gracián como la inmanencia de un sentido pleno sino más bien como lo que podríamos llamar su *inmanencia negativa o diferencial*. Evidentemente no se trata de la posición platónica, que acabaría *ipso facto* con el problema del estilo, al afirmar la existencia de un plano exterior de significaciones inteligibles. Ni de una posición dogmática que pretendiera introducir en las obras del espíritu la doctrina religiosa positiva. Al mismo tiempo, en la concepción graciana del estilo el plano referencial es eliminado como fuente posible de sentido —esa eliminación es más bien condición de la emergencia del sentido agudo o ingenioso—, y esto hasta el punto, como se comprueba en el propio estilo literario de Gracián sobre todo en su novela alegórica, *El Criticón*, de absorber la realidad cotidiana en la «realidad literaria»<sup>39</sup>. En la comparación entre *El Criticón* y el *Quijote*, salta a la vista la dificultad en que está la novela alegórica de Gracián para ofrecer ese «sentido inmanente a la vida misma» que sí que fue capaz de encontrar la obra de Cervantes<sup>40</sup>.

El rechazo, en la teoría del estilo de Gracián, de la posibilidad de un sentido pleno y visible se traduce en los múltiples mecanismos de ocultación, dificultad o alusión propuestos en la obra y que han sido ampliamente estudiados por los especialistas<sup>41</sup>. Los vacíos del enunciado ingenioso —y esto hasta el límite del silencio— son el medio para connotar la apertura del sentido, un sentido él mismo abierto o en exceso con respecto a sí: son mecanismos de reanimación del sentido, más allá de los significados consabidos y esclerotizados; si bien producen sentido, operan reconfigurando los sentidos ya dados y aportándoles una vida espiritual o «alma conceptuosa», que es como «un segundo ser» —según expresión del propio Gracián en el *Oráculo manual* (§ 277)—<sup>42</sup>. La discutida afirmación que encontramos en el discurso II de *Agudeza y arte de ingenio*, de que «no se contenta el ingenio con la sola verdad [...] sino que aspira a la hermosura»<sup>43</sup>, ha de entender “verdad” y “hermosura” en un sentido no-excluyente. La hermosura de la que parece tratarse aquí es la que suma a la verdad objetiva de las cosas visibles, la verdad trascendental que abre su sentido. No obstante, se trata de la acepción cristiana de una verdad que se alegoriza o figura ella misma, como decíamos al comienzo. Por ese motivo, para el ingenio, la apertura del sentido ha de estar inserta en la misma expresión

yacen en sepulcros de polvo, comidos de polilla» (Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, I, p. 49). La misma idea aparece repetida por Gracián a propósito de las diversas variedades de la agudeza. Por ejemplo, en relación con las exageraciones (discurso XX: «De los encarecimientos conceptuosos»): «Son los tropos y figuras retóricas materia y como fundamento para que sobre ellos levante sus primores la agudeza, y lo que la retórica tiene por formalidad, esta nuestra arte por materia sobre que echa el esmalte de su artificio» (Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, I, p. 204). La expresión, que uso a continuación, de «alma del estilo», la encontramos en I, 262.

39. Lledó, 1998, p. 317. Ver asimismo, sobre el carácter no realista de *El Criticón*, Pelegrín, 1985, pp. 2-32; Checa, 1986.

40. La expresión «sentido inmanente a la vida misma» la utiliza J. L. Aranguren, en el sentido dicho, para diferenciar las obras maestras de Gracián y de Cervantes. Ver Aranguren, 1993, p. 200.

41. De entre esos numerosos estudios, destaquemos los de Benito Pelegrín (1980, 1982, 1984, 1990a, 1990b) y los de Mercedes Blanco (1985, 1988, 1992).

42. Gracián, *Oráculo manual y arte de la prudencia*, p. 250: «Llena mucho el ostentar, suple mucho y da un segundo ser a todo, y más cuando la realidad se afianza».

43. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, I, p. 54.

lingüística, operando en ella y siendo ella misma, no simplemente dicha desde un lugar exterior y formulada como un contenido significativo proposicional, como podría hacerlo la filosofía. A ella sería también irreductible el arte de ingenio. Frente al concepto abstracto, el concepto ingenioso posee un carácter verbal<sup>44</sup>; frente a la mera ornamentación retórica que autonomiza el plano expresivo, la agudeza tiene una pretensión de verdad. Entre dialéctica y retórica, en el "cruce" entre contenido y expresión, encontramos el lugar del arte de ingenio<sup>45</sup>.

Pero se trata de un lugar muy problemático, diríamos que más bien es un hueco o un lugar vacío. El estilo no es nada positivamente existente y solo es visible en la obra. No es extraño que Gracián casi comience la obra sobre el arte de ingenio declarando paradójicamente que la agudeza se deja percibir pero no definir<sup>46</sup>. La agudeza no corresponde ni representa a ninguna cosa existente, sino que se define por la novedad de las relaciones que inventa entre cosas o ideas que no presuponen ningún sustrato común, sea una sustancia o una misma noción. Inventa una relación donde ordinariamente no había ninguna, consiguiendo con ello que se despierte la atención del oyente o del lector. El concepto, dice Gracián, «expone la correspondencia que se halla entre los objetos» (I, p. 55) pero se trata de una correspondencia que no existía antes de ser expresada, que «no tiene existencia —afirma M. Blanco— fuera del acto discursivo que la expresa, ni duración fuera del instante de su expresión»<sup>47</sup>. El sentido se produce fugazmente en la chispa instantánea de la agudeza, lo justo para introducir en el tejido de la realidad habitual un elemento inconmensurable de diferencia con respecto a lo dado y de reanimación espiritual. La agudeza es por tanto un efecto instantáneo de sentido que no mana de una rica fuente, y que por ello se aleja de la plenitud de lo simbólico. Tiene en su origen toda una serie de mediaciones y de vacíos: el sentido mismo no existe, no es cosa, más bien es un "incorporal", como plantearon los estoicos: el movimiento, producido en el lenguaje, en que las cosas se abren y se reconfiguran<sup>48</sup>.

Esta teoría de un sentido inmanente negativa o diferencialmente, elusivo y alusivo, no es, sin embargo, la idea de una "obra abierta" en la acepción moderna en que Umberto Eco habla de una obra solo realizada en la pluralidad de sus interpre-

44. Cerezo (2015, p. 66) ha contrapuesto, en este sentido, el concepto graciano, "contracto", al concepto abstracto. Sin embargo, da a aquel concepto el carácter de unidad simbólica, mientras que, según nuestra hipótesis, se trataría más bien un concepto cuya estructura es alegórica.

45. Ver sobre ello Blanco, 1992, pp. 293-294.

46. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, I, p. 57: «Es este ser uno de aquellos que son más conocidos a bulto, y menos a precisión, déjase percibir, no definir...». En el discurso LI (segundo tratado) las obras del ingenio llegan a ser entendidas como imperceptibles: «Ganan en pluralidad y en primor los artificios intelectuales a los materiales y mecánicos, sino que como obras del alma, dificultalos su misma imperceptibilidad; los otros, como palpables, se vulgarizan a los sentidos» (II, p. 173).

47. Blanco, 1992, p. 57.

48. Este concepto de sentido resuena con la idea estoica de los incorporales y del "expresable" o *lekton*. La interpretación que Deleuze ha hecho de la lógica del sentido recogiendo la doctrina estoica podría aportar algunas claves para la comprensión de la teoría graciana del estilo en *Agudeza y arte de ingenio*, pero es un asunto que el presente estudio solo puede señalar. Ver Deleuze, 1989, pp. 28-45.

taciones<sup>49</sup>. El esquema de Gracián sigue siendo teológico y la apertura del sentido que encontramos en las figuras de ingenio no es asimilable a un esquema estético contemporáneo. Detrás del concepto y de la vida espiritual que este encarna está, como su fuente genética, para Gracián, el espíritu santo<sup>50</sup>. *Agudeza y arte de ingenio* puede considerarse una obra «entre sacra y profana» en continuidad y no en ruptura con *El Comulgatorio*, que es la obra expresamente religiosa de nuestro autor. Pero no debemos extrañarnos de esta comprensión del elemento cristiano de la obra de Gracián en términos de la idea de un sentido abierto, ya que es precisamente lo que el análisis de la «destrucción del cristianismo», tal como ha propuesto Jean-Luc Nancy, ha podido mostrar: el cristianismo ha sido estructuralmente un movimiento de auto-sobrepasamiento o de salida de sí; el cristianismo como «religión de la salida de la religión» (M. Gauchet). La propia dimensión del sentido, a la vez apertura del sentido y sentido como apertura, ha sido el elemento en que ha vivido el cristianismo y que le ha hecho consumarse como nihilismo<sup>51</sup>. De ahí, de nuevo, la ambigüedad destructiva que ha tenido la estrategia barroca de reespiritualización del mundo y que es bien patente en *Agudeza y arte de ingenio*.

##### 5. LA HERMENÉUTICA BARROCA DE LA SEMEJANZA

Es frecuente caracterizar el barroco como una cultura que, por su concepción del lenguaje y del signo, estaría en continuidad con la cultura renacentista. Lo propio de esta habría sido comprender el mundo como un tejido de semejanzas, multiplicadas hasta el infinito e inscritas en la superficie de las cosas, y que se trataría de leer y de descifrar. Las semejanzas serían las huellas que Dios ha dejado en el mundo y que convertirían a las criaturas en sus signos<sup>52</sup>. Aquí no podemos detenernos en describir esa concepción hermenéutica renacentista de la semejanza que fue reconstruida de manera sugerente por Michel Foucault en los años sesenta<sup>53</sup>. Solo podemos señalar que hay serias razones para dudar de que una obra como *Agudeza y arte de ingenio*, de alguna forma el modelo de la concepción hermenéutica barroca, pueda incluirse dentro de aquel paradigma renacentista de la semejanza. Demos algunas razones para sostener esta interpretación.

49. La aclaración la hace Pelegrín, 1990b, p. 91.

50. Es la interpretación propuesta por Pelegrín (2002).

51. Ver en relación con ello Nancy, 2005. Es un asunto que no puede desarrollarse en el marco de este artículo.

52. Ver para esta caracterización Rodríguez de la Flor, 1999. Asimismo, en la interpretación del concepto graciano que hace Pedro Cerezo se presupone esta misma participación del arte de ingenio en la hermenéutica simbólica de la semejanza; la fuente de esa reconstrucción es Foucault. Ver Cerezo, 2015, pp. 67-68.

53. En dos lugares principalmente: la conferencia de 1964, «Nietzsche, Freud, Marx», en el Coloquio de Royaumont (publicada en 1965) y el capítulo segundo de *Les mots et les choses* (1966), «La prose du monde». En la interpretación de Foucault, sin embargo, Don Quijote, «héroe de las semejanzas», sería el signo del declive y pronta desaparición de la episteme renacentista. El barroco es puesto ya del lado de la concepción analítica y diferencialista del lenguaje que se deriva del pensamiento cartesiano. Según nuestra hipótesis, en Gracián encontraríamos una concepción alegórica del lenguaje distinta de la cartesiana pero también distinta de la que presupone la hermenéutica renacentista.

El sujeto del arte que propone Gracián es la facultad del ingenio, cuya excelencia reside en la capacidad innata para inventar y crear, así como en su actividad o actualidad incesante. Es lo que sostuvo la teoría del *ingenium* en el humanismo renacentista, tal como podemos verla formulada en Luis Vives o antes, en el *Arte de Poesía* de Juan del Encina (1496)<sup>54</sup>. El ingenio fue entendido como facultad natural pero no en un sentido naturalista, sino en el de una naturaleza que es la potencia de acción del artífice divino, *natura naturans*: «el artificio —señala Cerezo— pertenece a la obra misma de la naturaleza en cuanto creada (*natura naturata*) por el artífice divino»<sup>55</sup>. La participación del ser humano en la potencia del artífice divino es lo que concede al ingenio también un “poder naturante”: poder de inventar y de explorar ese tejido de semejanzas que recorren el mundo y en las que puede encontrar el símbolo de su verdad oculta. Pero probablemente el barroco ha asistido —y en particular en la obra de Baltasar Gracián— a la «desintegración» (Maldonado de Guevara) de esa teoría renacentista del ingenio. El ingenio barroco parece haber perdido la referencia que en su acepción renacentista poseía a la idea griega de *physis*, como fondo y fuerza sustancial desde donde brotan los seres. Convertido por Gracián en una facultad entre otras —el gusto y el juicio—, aunque le conceda el puesto de honor, el ingenio ha sido desustancializado y fácilmente convertido en arte a disposición del individuo o en una cualidad que ha de poseer el poeta<sup>56</sup>. Este vaciamiento de sustancia del ingenio parece, no obstante, muy distinto de la funcionalización total a que sometió al ingenio el racionalismo cartesiano: la infinitud de que está tocado el ingenio graciano parece estar lejos de la indeterminación del ingenio cartesiano, caracterizado por su capacidad para aplicarse indiferentemente a todo objeto de conocimiento<sup>57</sup>.

*Agudeza y arte de ingenio* afirma repetidamente el papel crucial de la semejanza como fundamento de las diversas formas de la agudeza estudiadas pero el marco de comprensión en esta obra ya no es el de la hermenéutica renacentista. La semejanza barroca difícilmente es asimilable a la semejanza simbólica anterior. Pongamos un ejemplo. Se trata del que aparece en el discurso XI, tomado por Gracián de un emblema de Alciato (CXII), tomado a su vez de un epigrama de Teócrito<sup>58</sup>: el Amor va a quejarse a su madre, Venus, de que una abeja tan pequeña le haya causado un dolor tan grande, a lo que su madre le responde riendo que él es igual que la abeja que le ha picado, ya que siendo también pequeño provoca grandes heridas con sus dardos. Gracián explica el ejemplo de la siguiente forma: «Pinta el amor herido de una abeja, quejándose a su madre, y que ella, por una excelente retorsión, le zahiere la semejanza» (I, p. 132). En este ejemplo, la semejanza opera como salida del problema —«una gran moralidad por solución»— en la que se introduce la mediación de referentes históricos y artístico-literarios, procedentes de

54. Ver Blanco, 1992, pp. 30-35; Cerezo, 2015, pp. 46-53.

55. Cerezo, 2015, p. 55.

56. Ver Maldonado de Guevara, 1958, pp. 152, 157 y 161. Sobre la conversión del ingenio en etiqueta de una cualidad del escritor, ver Blanco, 1992, p. 30.

57. Cerezo (2015, p. 51) equipara, en el sentido señalado, el *ingenium* graciano y el cartesiano, pero esos dos ingenios parecen obedecer a paradigmas muy diferentes.

58. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, I, pp. 132-133.

la antigüedad, y de la iconología y la emblemática. En la semejanza, devuelta por Venus a Cupido, y en el instante que dura ese efecto agudo de sentido en el lector, se encierra todo ese depósito de referentes histórico-culturales pero no de modo sustancial o simbólico sino como alusión y alegoría; la puntualidad de la agudeza está aquí atravesada de mediación y abierta en su centro. En este ejemplo tenemos como punto de partida una relación de hecho, inmotivada o insignificante, como es la que hay entre Cupido y la abeja que le pica, que obtiene sin embargo en la respuesta aguda un por qué, derivado de una verdad general o de una sentencia, tal como es formulada en el emblema o en el epigrama: «a la economía del relato —dice Mercedes Blanco en su comentario de este ejemplo—, reglada por encadenamientos de tiempo y de causa, la agudeza asocia una economía discursiva y simbólica»<sup>59</sup>.

La variedad de las agudezas en la obra de Gracián es enorme pero detrás de las semejanzas que, de una forma u otra, todas ellas ponen en juego, se encuentran algunos mecanismos formales fijos, siendo el más importante el de sobredeterminación —tal como han subrayado B. Pelegrín y M. Blanco<sup>60</sup>—. Las figuras de ingenio tienen de especial el producir algo que no había en las figuras retóricas, ampliarlas o complementarlas. En este sentido, el concepto graciano puede interpretarse como «figura argumentada»<sup>61</sup>: el concepto agudo introduce en la figura retórica ornamental una legitimidad, un fundamento y una vida que antes no había, para lo cual ha de introducir en el discurso de partida un elemento extraño que sobredetermina los elementos preexistentes. El mecanismo de sobredeterminación busca reducir la libertad o indeterminación del relato, su contingencia, no tanto aportando una explicación causal, sino presentándolo, en resonancia con una regla general, como un caso que la ejemplifica o que se exceptúa de ella, con lo que la historia que se cuenta aparece «como un trazado cargado de sentido»<sup>62</sup>. Lo que aporta este mecanismo de sobredeterminación que opera en la agudeza no es un sentido único y acabado que se impusiera al lector como un contenido semántico determinado. Se trata de la referencia alusiva a un orden de sentido que nunca se presenta explícitamente pero que juega, en su referencia suspendida, el papel de un espejo o de una imagen en que ver más plena y significativamente los hechos.

Cuando, en el discurso IX, Gracián tiene que explicar la agudeza por semejanza, en cierto modo dotada de un valor ejemplar extrapolable a todos los tipos de agudezas, lo hace de la siguiente manera: «En este modo de conceptuar caréase el sujeto [es decir, el tema o asunto], no ya con sus adyacentes propios [propiedades, circunstancias, etc.], sino con un término extraño como imagen, que le exprime su ser o le representa sus propiedades»<sup>63</sup>. Pues bien, ese «término extraño como imagen» no añade nada sustancial a la figura retórica, sino que en cierto modo se limita a repetirla. Es un elemento redundante vinculado con las citas de otros tex-

59. Blanco, 1992, p. 265. Nosotros hablaríamos mejor de «una economía discursiva y *alegórica*».

60. Ver Pelegrín, 1980, pp. 48-52, 79 y 1990b, p. 92; Blanco, 1992, pp. 256-257, 276 y 1985.

61. Pelegrín, 1990b, p. 92.

62. Blanco, 1985, p. 11.

63. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, I, p. 114.

tos y lo que podríamos llamar hoy día la "intertextualidad"; en algunos casos, es un elemento alojado en la superficie misma de las palabras, como en las agudezas por paronomasia: útil/fútil, libro/libre, etc.<sup>64</sup>.

En esta semejanza que pone en juego *Agudeza y arte de ingenio* se introduce la historia entera de la cultura y tiene como presupuesto la mediación lingüística universal; es la vista del mundo desde aquella imagen de la que habla el texto del discurso IX, una imagen a través de la cual se introduce de algún modo la mirada del *kosmotheorós* divino. El arte de ingenio se apoya en el propio lenguaje para reespiritualizar el mundo, se apoya en el hecho irrefragable de que el lenguaje es primero y, en cierto modo, tiene el poder de envolver al mundo entero —en el principio era el Verbo—. Si la agudeza pretende ser un modo de refigurar el mundo es porque puede plegar alegóricamente dentro de sí el poder divino del lenguaje. En su intento de contribuir a la recreación del mundo, apunta a Dios y confirma, al mismo tiempo, la gratuidad de lo existente y la apertura de todo sentido. La alegoría como estructura de la figura de ingenio encierra toda la ambigüedad desconstructora —revalorizadora y devaluadora al mismo tiempo— del dispositivo figural barroco.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio, «La idea del lenguaje», en *La potencia del pensamiento* [2005], Anagrama, Barcelona, 2008, pp. 26-37.
- Aranguren, José Luis L., «La moral de Gracián», en *Estudios literarios*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1993, pp. 169-200.
- Auerbach, Erich, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* [1942], trad. de Ignacio Villanueva y Eugenio Imaz, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Auerbach, Erich, *Figura* [1938], trad. de Yolanda García Hernández y Julio A. Pardos, Madrid, Trotta, 1998.
- Batllo, Miquel, *Gracián y el Barroco*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1958.
- Benjamin, Walter, «Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres» (1916), en *Sobre el programa de la filosofía futura*, trad. Roberto J. Vernengo, Barcelona, Planeta-Agostini, 1986, pp. 139-153.
- Benjamin, Walter, *El origen del drama barroco alemán* [1928], trad. José Muñoz Millanes, Madrid, Taurus, 1990.
- Blanco, Emilio, «Introducción», en Baltasar Gracián, *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza* [1642], Madrid, Cátedra, 1998, pp. 9-88.
- Blanco, Mercedes, «Qu'est-ce qu'un "concepto"?», *Les langues néo-latines*, 254, 1985, pp. 5-20.

64. Ver, sobre esa interpretación de la obra de Gracián en términos de "intertextualidad", Blanco, 1992, pp. 280-281. Sobre la idea de redundancia retórica, ver Pelegrín, 2000, pp. 382-384. Pelegrín le da a la paronomasia un valor ejemplar, definitorio de la obra artística barroca: Pelegrín, 2008.

- Blanco, Mercedes, «El mecanismo de la ocultación. Análisis de un ejemplo de agudeza», *Criticón*, 43, 1988, pp. 13-36.
- Blanco, Mercedes, *Les réthoriques de la pointe. Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*, Genève, Editions Slatkine, 1992.
- Blanco, Mercedes, «Gracián y el método», en *Baltasar Gracián: antropología y estética. Actas del II Coloquio internacional (Berlín, 4-7 de octubre de 2001)*, ed. Sebastian Neumeister, Berlin, Walter Frey, 2004, pp. 35-61.
- Borges, Jorge Luis, «Baltasar Gracián», en *Obra poética*, Madrid, Alianza Editorial / Emecé Editores, 1979, pp. 202-203.
- Cerezo, Pedro, *El héroe de luto. Ensayos sobre el pensamiento de Baltasar Gracián*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2015.
- Checa, Jorge, «La imaginería arquitectónica del *Criticón*: técnicas y principios de la representación alegórica», en *Gracián y la imaginación arquitectónica: espacio y alegoría de la Edad Media al Barroco*, Potomac, Scripta Humanistica, 1986, pp. 123-138.
- De Launay, Marc, «Messianisme et philosophie du langage», en *Revue Lignes*, 27.3, 2008, pp. 60-78.
- Deleuze, Gilles, *Lógica del sentido* [1989], Paidós, Barcelona, 1989.
- Gadamer, Hans Georg, *Verdad y método*, traducción de Ana Agud y Rafael de Agapito, Sígueme, Salamanca, 1984.
- Gagnebin, Jeanne-Marie, «L'allégorie, face souffrante du monde», en: *Revue de théologie et de philosophie*, 115.3, 1983, pp. 275-284.
- Gracián, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio* [1648], ed. Evaristo Correa, Castalia, Madrid, 1987, 2 vols.
- Gracián, Baltasar, *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza* [1642], ed. Emilio Blanco, Cátedra, Madrid, 1998.
- Gracián, Baltasar, *El Criticón*, ed. Santos Alonso, Cátedra, Madrid, 1980.
- Gracián, Baltasar, *Oráculo manual y arte de la prudencia*, ed. Emilio Blanco, Cátedra, Madrid, 1997.
- Grassi, Ernesto, *La filosofía del humanismo. Preeminencia de la palabra* [1986], Anthropos, Barcelona 1993.
- Higuera, Javier de la, «El barroco y nosotros. Perspectiva del barroco desde la ontología de la actualidad», en *Actas del Congreso «Andalucía barroca»*, Sevilla, Consejería de Cultura, 2008, vol. IV, pp. 105-114.
- Higuera, Javier de la, «La imagen barroca y la representación moderna», *Pensamiento*, 78.300, 2022, pp. 1231-1257.

- Lafont, Cristina, *La razón como lenguaje. Una revisión del «giro lingüístico» en la filosofía del lenguaje alemana*, Madrid, Visor, 1993.
- Lledó, Emilio, «Lenguaje y mundo literario en *El Criticón* de Gracián», en *Imágenes y palabras*, Madrid, Taurus, 1998, pp. 309-325.
- Maldonado de Guevara, Francisco, «Del *ingenium* de Cervantes al de Gracián», *Revista de estudios políticos*, 100, 1958, pp. 147-166.
- Martínez Neira, Tomás Z., «La alegoría absoluta en *El Criticón*: un diálogo con Benjamin», *Ingenium*, 10, 2016, pp. 109-127.
- Merleau-Ponty, Maurice, «El lenguaje indirecto», en *La prosa del mundo* [1969], trad. de Francisco Pérez Gutiérrez, Madrid, Taurus, 1971, pp. 83-170.
- Nancy, Jean-Luc, *Noli me tangere. Essai sur la levée du corps*, Bayard, Paris, 2003.
- Nancy, Jean-Luc, «La desconstrucción del cristianismo» [1998], trad. española de Javier de la Higuera y José Carlos Bernal en *Revista de filosofía Universidad Iberoamericana*, 112, 2005, pp. 7-28.
- Owens, Craig, «El impulso alegórico. Hacia una teoría del postmodernismo», *Atlántica. Revista de arte y pensamiento*, 1, 1991, pp. 32-40.
- Pelegrín, Benito, «La retórica ampliada al placer», *Diwan*, 8-9, 1980, pp. 35-80.
- Pelegrín, Benito, «Antithèse, métaphore, synecdoque et métonymie. Stratégie de la figure dans l'*Oráculo manual* de Baltasar Gracián», *Revue de Littérature comparée*, 3, 1982, pp. 339-350.
- Pelegrín, Benito, «Rétorique du silence: X = S + Z», en *Les formes breves. Actes du Colloque international*, ed. Benito Pelegrín, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1984, pp. 65-90.
- Pelegrín, Benito, *Le fil perdu du «Criticón» de Baltasar Gracián. Objectif Port-Royal. Allégorie et composition conceptiste*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1985.
- Pelegrín, Benito, «Du fragment au rêve de totalité. Entre deux infinis, l'aphorisme», en *Fragments et formes breves. II Colloque international*, ed. Benito Pelegrín, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1990a, pp. 103-114.
- Pelegrín, Benito, «Typologie des écritures baroques», en *Le baroque littéraire. Théorie et pratiques. Actes du Colloque Paris 12-14 décembre 1989*, Paris, Fondation Calouste Gulbekian, 1990b, pp. 85-94.
- Pelegrín, Benito, *Figurations de l'infini. L'âge baroque européen*, Paris, Seuil, 2000.
- Pelegrín, Benito, «Entre sacra y profana, la *Agudeza*. La oratoria sagrada de Lorenzo a Baltasar Gracián», *Criticón*, 84-85, 2002, pp. 217-231.
- Pelegrín, Benito, «Pour une théorie figurale du baroque, L'effet paromase», *Atala*, 11, 2008, pp. 199-217.



Rodríguez de la Flor, Fernando, «Símbolo y teúrgia. La alegoría en el espacio de la Contrarreforma española», en *La península metafísica*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, pp. 389-406.

Sánchez Madrid, Nuria, «El *Criticón* de Baltasar Gracián como ontología alegórica», *Ingenium*, 7, 2013, pp. 171-192.

Taylor, Charles, «Theories of Meaning», en *Human Agency and Language. Philosophical Papers 1*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, pp. 248-292.

Todorov, Tzvetan, *Teorías del símbolo* [1977], trad. Francisco Rivera, Caracas, Monte Ávila Editores, 1991.