

## De la utilidad de la belleza. Argumentos sobre el clasicismo en la estética de David Hume

JORGE LÓPEZ LLORET\*

**Resumen:** La estética de Hume, en lo que se refiere a las artes plásticas que los renacentistas definieron como artes del diseño, se define como una propuesta bastante equilibrada entre el normativismo de la escuela palladiana y el relativismo del gusto de Claude Perrault. El palladianismo era «ambiental» en Inglaterra en aquel momento, mientras que hay constancia de la lectura de Perrault por Hume. Desde ellos Hume desarrolla un funcionalismo estético que define un concepto de belleza que integra forma y representación, criterios objetivos como la utilidad constructiva y subjetivos como el placer y la simpatía, superando las dicotomías estéticas entre la subjetividad y la objetividad que emergieron en la segunda mitad del siglo XVII.

**Palabras clave:** Hume, Palladio, Perrault, Belleza, Simpatía, Diseño, Utilidad, Funcionalismo.

**Abstract:** Hume's aesthetics, in reference to plastics, that in the Renaissance was named the arts of design, is a very balanced proposal between palladians normativism and Claude Perrault's relativism of the taste. The palladianism was «enviromental» in England in that time, whereas there is certainly that Hume was a reader of Perrault's work. From them Hume developed an aesthetic functionalism that defined a concept of beauty that composed form and representation, both objectives views as constructive utility and subjectives as pleasure and simpathy, overcoming so the aesthetics alternatives between subjectivity and objectivity that appeared in the second half of the XVIIth century.

**Key words:** Hume, Palladio, Perrault, Beauty, Simpathy, Design, Utility, Functionalism.

«Nothing is truly elegant but what unites use with beauty»  
(Oliver Goldsmith).

### 1. Introducción

La estética de David Hume suele definirse como una estética subjetiva del *pleasure*, al menos cuando se atiende a su obra fundamental en dicho campo, a saber, *Of the Standart of Taste*. Pese a todo, de su temprana obra (la más fundamental sin duda de su carrera) *A Treatise of Human Nature*, se sigue además la idea fundamental de que también es una estética objetiva de la *Utility* (y de la *Simpathy*). Esto es así porque la reflexión estética en esta obra es una parte fundamental de una

---

Fecha de recepción: 1 de abril de 2002. Fecha de aceptación: 26 de septiembre de 2002

\* Departamento de Estética e Historia de la Filosofía. Universidad de Sevilla. C/ Camilo José Cela, s/n. 41018-SEVILLA (España). (Dirección personal: c/ Pagés del Corro, 123, 3º izquierda. 41010-SEVILLA (España). E-mail: jorge\_lopez@supercable.es

moral basada en tales principios. De hecho, el grueso de las argumentaciones en torno a la utilidad y la simpatía como fundamentos del sentimiento moral se desarrolló posteriormente en su *Enquiry concerning the Principles of Morals*, mientras que en *Of the Standart of Taste* ya no tuvieron una presencia tan perceptible. Por otra parte, mientras que *La norma del gusto* procede de un contexto más bien retórico centrado en cuestiones poéticas (más próximo, por tanto, a la estética francesa y a su tradición retórica y literaria) cuyo objeto es el «gusto» entendido como *pleasure*, el ámbito fundamental en el *Tratado de la naturaleza humana* y en la *Investigación sobre los principios de la moral* es el de las artes plásticas y «utilitarias», cuyo objeto es la belleza entendida como «*formity*», es decir, aquéllas artes que, poseedoras de un ingrediente físico objetivo y de una capacidad más potente de determinación de la vida cotidiana, provienen de una tradición más bien constructiva y arquitectónica de raigambre italiana<sup>1</sup>.

Se podría afirmar, por tanto, que gran parte de la estética de Hume depende de argumentos que se originaron a la vez en el orden moral y en el de las «artes del diseño». Eso ocurre incluso con los principios del placer (dependiente de la simpatía) y de la belleza, entendida en muchas ocasiones como belleza formal (pues en el *Treatise «Beauty»* se opone a «*Deformity*» y no a «*Ugliness*»). Por eso los elementos básicos de su moral y, por tanto, aquellos que se derivan de su estética, dependen esencialmente de toda una compleja teoría del arte que, conectada directamente con la tratadística arquitectónica del manierismo italiano (esencialmente Palladio), podría remontarse a Vitruvio. Aunque en la mayoría de estos casos no es del todo discernible lo estético de lo moral (en casos como, por ejemplo, *De Re Aedificatoria* de Leon Battista Alberti es incluso imposible dicho análisis), no obstante sí parece aceptable el hecho de que lo estético no es un mero derivado de lo moral. Se trata de la identidad, no de la subordinación de los indiscernibles. Si esto es así, podríamos plantear que entonces más bien sería la teoría moral del propio Hume la que derivaría de una tradición estética anterior bastante elaborada, como esperamos que se llegue a ver.

Las fuentes de la estética de Hume son fundamentalmente anglosajonas, aunque eso permite asumir una apertura histórica hacia referentes clásicos italianos y franceses. En su pensamiento sobre el arte y la belleza confluyen dos vías que se unen dialécticamente en su obra según una atractiva tensión. Son los planteamientos que giran, por una parte, en torno al desinterés como característica fundamental del objeto estético y, por otra, a su utilidad fundamental. Los referentes anglosajones están bastante definidos: la estética del desinterés se remite fundamentalmente a Shaftesbury y a Hutcheson<sup>2</sup>, mientras que la de la utilidad tiene su valedor incuestionable en Berkeley (aunque también a través de Shaftesbury, como veremos)<sup>3</sup>, además de en el propio proceso incipiente de industrialización que tan atractivo de resultó a su amigo Adam Smith. No en vano, esta dialéctica

- 
- 1 Véase Jones, P.: «Hume's literary and aesthetics theory», in D. F. Norton (ed.): *The Cambridge Companion to Hume*. Cambridge University Press, Cambridge, 1993, 255-280. El autor parte de esta dicotomía, aunque concede una importancia mucho mayor a las fuentes literarias, lo cual nos parece unilateral al fundamentarse predominantemente en *On the Standart of Taste*.
  - 2 Stolnitz, J.: «On the origins of the «Aesthetic Disinterestedness»», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 20 (1961/1962); Hutcheson, F.: *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue. Collected Works, I.* Georg Olms, Hildesheim, 1971 (la edición castellana del primer tratado en Hutcheson, F.: *Una investigación sobre el origen de nuestra idea de belleza*. Edición de J. V. Arregui. Tecnos, Madrid, 1992).
  - 3 Shaftesbury: *Investigación sobre la virtud o el mérito*. C.S.I.C., Madrid, 1997, 9-10; del mismo: *Los moralistas*. Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 1965, 79-83 y 95-96. Berkeley, G.: *Alcifrón o el filósofo minucioso* (trad. P. García Castillo; int. y notas C. Flores). Ediciones Paulinas, Madrid, 1978. Véase además Leroy, L.-A.: *George Berkeley*. P.U.F., Paris, 1959, 252 ss.

fundamental de la estética anglosajona buscará una de sus más sólidas soluciones no reduccionistas con Hume y con el mismo Adam Smith, uno de los primeros y más brillantes teorizadores de la producción en serie y de la división social del trabajo<sup>4</sup>.

Como decíamos más arriba, la solución a esta dicotomía pudo sin duda valerse de uno de los dogmas fundamentales de la estética del clasicismo arquitectónico, el cual se definió ya con Vitruvio desde la síntesis entre lo útil, lo duradero y lo agradable. No hacía falta, ni mucho menos, salir de las «islas», dado que aquella triada clásica, tal y como se manifestó después en, por ejemplo, Leon Battista Alberti y, sobre todo, Andrea Palladio, fue importada allí en dos fases sucesivas: en el siglo XVII por Jones y Wotton y en el XVIII por la escuela neopalladiana<sup>5</sup>.

## 2. Hume, ¿una estética del equilibrio?

### A. Hume entre Andrea Palladio y Claude Perrault

Aparte de una serie de obras menores como «Sobre la delicadeza del gusto y de las pasiones», «Sobre el refinamiento en las artes» y otras similares, más próximas a la crítica de arte y a los códigos retóricos heredados que a la estética, la reflexión estética de mayor importancia en la obra de Hume se localiza fundamentalmente en tres obras, en las que nos centraremos y que enumeramos por la fecha de su publicación: *A Treatise of Human Nature*, publicado entre 1739 (Libros I y II — en éste se trata la teoría utilitarista de la belleza) y 1740 (Libro III); *An Enquiry concerning the Principles of Morals*, de 1751; y, finalmente, la más apreciada en este sentido: *Of the Standart of Taste*, de 1757, una de las más importantes obras de la estética del siglo XVIII.

La cuestión de las fechas es interesante porque parece revelar una especie de transición entre la teoría utilitarista del *Treatise* y la teoría emotivista del *Standart* (se ha de tener en cuenta que mientras que en la primera obra el campo referencial es principalmente el de las artes plásticas, el de la última es el de la poética), apareciendo una etapa intermedia en la que se desarrolla el empeño del establecimiento de una moral emotivista: la de la *Enquiry*. No obstante, nosotros sostenemos que no se da dicha transición sino, más bien, un intento de recibir dialécticamente las dos teorías vigentes en las islas británicas (la teoría del desinterés de la experiencia estética y la teoría de la utilidad del objeto artístico) a la luz de la más prestigiosa teoría clásica de la estética, frente a la que en todo momento Hume se mostró receptivo, tanto al menos como con la teoría emotivista del valor. Por tanto, la teoría del gusto no se impone en Hume de un modo tan radical ni tan relativista como se suele afirmar cuando se atiende tan sólo a la tercera de las obras citadas.

No obstante, es difícil rastrear influencias textuales explícitas de la teoría clásica y de las fuentes estéticas del empirismo británico en estas obras. Por ejemplo, a Hutcheson y a Berkeley apenas si los cita en ninguna de las obras y nunca, por supuesto, en un contexto estético. En gran medida eso responde a los códigos retóricos del momento, que primaban y aconsejaban la cita de autoridades de la Antigüedad antes que de los modernos (el argumento de autoridad es, por otra parte, algo bastante propio de la retórica clasicista), a lo que se ha de unir un estilo hermenéutico mucho más relajado que el nuestro. Así, por ejemplo, en referencia a la utilidad no cita a Berkeley sino a Quintiliano, en

4 Smith, A.: *La riqueza de las naciones* (1776). Alianza, Madrid, 1994, 33-43; la teoría estética utilitaria del mismo en *La teoría de los sentimientos morales* (1759). Alianza, Madrid, 1997, 325-336.

5 Wittkower, R.: *Palladio and English Palladianism*. Thames and Hudson, London, 1983; Tavernor, R.: *Palladio and Palladianism*. Thames and Hudson, London, 1991; Harris, J.: *The Palladians*. Trefoil Books, London, 1981.

concreto el famoso pasaje del Libro VIII de sus *Instituciones* (Capítulo 3, 10-11)<sup>6</sup>. Sí resulta relevante, ya veremos por qué, la cita que hace en el Apéndice I de la *Investigación sobre los principios de la moral*, donde se refiere explícitamente a Andrea Palladio y a Claude Perrault: «Prestad atención a Palladio (sic) y a Perrault cuando explican todas las partes y proporciones de una columna. Hablan de la cornisa, del friso, de la base, de la entablatura, del fuste y del arquitrabe; y ofrecen la descripción y la posición de cada una de estas partes. Pero si les pidierais la descripción y la posición de su belleza, en seguida responderían que la belleza no está en ninguna de las partes o miembros de la columna, sino que resulta del conjunto cuando esa figura compleja se presenta ante una mente inteligente, susceptible de esas sensaciones más refinadas. Hasta que aparece tal espectador, no hay nada excepto una figura de tales dimensiones y proporciones determinadas. Sólo de los sentimientos del espectador surge su elegancia y su belleza»<sup>7</sup>.

Esta breve referencia a Perrault y Palladio es significativa. En lo que se refiere al primero, es bastante pertinente referir que fue traductor de Vitruvio al francés por encargo de Colbert<sup>8</sup>, realizando una de las ediciones mejor ilustradas de la obra del arquitecto romano, aparecida en 1673<sup>9</sup>. La finalidad de esta edición de Vitruvio, como propone A. Picon, fue ante todo histórica, operativa y filológica, pero en modo alguno dogmática, mostrándose a un Vitruvio predominantemente experimental: «el carácter experimental de la arquitectura es más sensible en los productos de la Antigüedad que en los de los contemporáneos de Luis XIV»<sup>10</sup>. En 1683 presentó su *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la methode des anciens*, que dio lugar a la famosa controversia con Blondel en torno a la normatividad o relatividad de los órdenes de la Antigüedad<sup>11</sup>. Que Hume remita a Perrault es interesante en la medida en la que este autor relativizó profundamente la importancia de la teoría proporcional de la arquitectura al fundamentarla en el *bon goût* (que se sigue de la imaginación, elemento clave en la estética de las artes plásticas de Hume), el cual posee una natura-

- 
- 6 Hume, D.: *A Treatise of Human Nature* (1739-40). Ed. by L. A. Selby-Bigge. Clarendon Press, Oxford, 1968, 577 (ed. castellana: *Tratado de la naturaleza humana* —ed. de F. Duque. Tecnos, Madrid, 1988, 767, n. 73); también del mismo: *An Enquiry concerning the Principles of Morals* (1751). Ed. by L. A. Selby-Bigge. Clarendon Press, Oxford, 1970, 224 (ed. castellana: *Investigación sobre los principios de la moral* —ed. de G. López Sastre. Espasa Calpe, Madrid, 1991, 92, n. 41). El texto relevante en ambos casos («*nunquam enim species ab utilitate dividitur*») forma parte de las consideraciones de Quintiliano en torno al «*ornatus*». Quintiliani, M. F.: *Institutionis Oratoriae Libri Duodecim* (edited by M. Winterbottom). Tomus II, Libri VII-XII. Oxford University Press, London, 1970, 431-432.
- 7 Hume, D.: *An Enquiry...*, 292 («*Attend to Palladio and Perrault, while they explain all the parts and proportions of a pillar. They talk of the cornice, and frieze, and base, and entablature, and shaft and architrave; and give the description and position of its beauty, they would readily reply, that the beauty is not in any of the parts or members of a pillar, but results from the whole, when that complicated figure is presented to an intelligent mind, susceptible to those finer sensations. Till such a spectator appear, there is nothing but a figure of such particular dimensions and proportions: from his sentiments alone arise its elegance and beauty*»); *Investigación...*, 165-166. Peter Jones da por seguro su conocimiento de Claude Perrault, apuntando además a la posibilidad, no comprobada, de que conociera la obra teórica de Vitruvio, Alberti, Palladio, Serlio, Scamozzi, Vignola o incluso Fréart de Chambray (Jones, P.: «Hume's literary and aesthetics theory», in D. F. Norton (ed.): *The Cambridge Companion to Hume*. Cambridge University Press, Cambridge, 1993, 257-258).
- 8 Sobre la relación de Claude Perrault con Colbert, véase Hautecour, L.: *Histoire de l'Architecture classique en France*. Tome II: Le règne de Louis XIV. Picard, Paris, 1948, 441-462.
- 9 Krufft, H.-W.: *Historia de la teoría de la arquitectura I. Desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII*. Alianza, Madrid, 1990, 173s.
- 10 Picon, 126 («*Le caractère expérimental de l'architecture est encore plus sensibles en les productions de l'Antiquité que dans celles des contemporains de Louis XIV*»).
- 11 La polémica Blondel-Perrault en Hautecour, L., Tome II, 487-491 y en Picon, A.: *Claude Perrault ou la curiosité d'un classique*. Picard, Paris, 1988, 138-141 y 155-156.

leza histórica y, por ello, es variable y contextual; eso implica que no hay una norma arquitectónica transempírica y atemporal<sup>12</sup>. Aún aceptando que la utilidad y la conveniencia sean los principios fundamentales de la arquitectura, Perrault desarrolla una comprensión empírica y temporal de la producción utilitaria concreta que, abierta a la variedad del gusto, introduce la relatividad<sup>13</sup>. Las formas, aunque cumpliendo con sus funciones en cada momento (ese es un principio universal), cambian, pero lo hacen porque cambia el gusto, no al revés. Es decir, el gusto, guiado por el agrado, se convierte en agente fundamental del aspecto de la forma arquitectónica<sup>14</sup>. Este tema, por otra parte, se presentó de un modo más intenso en el *Parallèle des Anciens et des Modernes* de su hermano Charles, aunque aquí en referencia fundamental a la teoría literaria (apareciendo como uno de los trasfondos de *Of the Standard of Taste*)<sup>15</sup>.

Hay al menos un elemento que podría hacer atractiva a Hume la obra de Perrault (a quien Hautecœur calificaba como «un físico, un naturalista acostumbrado no a las deducciones silogísticas sino a la observación de los fenómenos y a los métodos inductivos»<sup>16</sup>): su dependencia de la teoría empirista de John Locke, sobre todo por la aceptación fundamental del mecanismo de asociación de ideas como medio del desarrollo imaginativo de los valores estéticos de la arquitectura<sup>17</sup>. Parece ser que Perrault conoció a Locke durante la estancia de éste en Francia entre 1675-79, no cabiendo duda, como afirma Brönnner, de la raigambre empirista de su teoría de la arquitectura<sup>18</sup>. Esta conexión con Locke se completaba con su cartesianismo esencial, lo que hacía de Perrault un proto-ilustrado que se oponía a las estructuras dogmáticas, tal y como propuso Wolfgang Herrmann: «A un sabio como Perrault el hecho de aceptar voluntariamente a los Antiguos como autoridad debe haberle resultado incomprensible o, al menos, muy pasado de moda. Desde comienzos de siglo el nuevo espíritu científico, crítico y empírico, se opuso a la tradición dogmática de las Escuelas»<sup>19</sup>. Tampoco ha de dejar de ser tenida en cuenta la estancia del propio Hume en Francia, lugar donde, según sus propias palabras, compuso su *Treatise*<sup>20</sup>, pues durante la primera mitad del siglo XVIII, hasta que se impuso en la segunda mitad el funcionalismo con el *Essay sur l'architecture* (1753) de Laugier, la teoría de la arquitectura en Francia oscilaba, en un intenso debate, entre el funcionalismo estricto de Cordemoy

12 «Perrault comenzó por poner en duda el carácter natural de las proporciones arquitectónicas. Lejos de derivarse de las necesidades de las leyes de la naturaleza, podrían proceder en realidad de la «fantasía» de los hombres» («Perrault commence par mettre en doute le caractère naturel des proportions architecturales. Loin de se parer de la nécessité des lois de la nature, les dernières pourraient bien procéder en réalité de la «fantasie» des hommes»); Picon, 135; véase además Herrmann, W.: *La théorie de Claude Perrault*. Pier Mardaga, Bruxelles, 1980, 35.

13 Sobre «positif» y «arbitraire» en Claude Perrault, cf. Picon, 153-155.

14 Kruft, H.-W., 173ss.; Herrmann, 31-61.

15 Según Peter Jones: «sería más natural para la arquitectura que para la pintura o la música llamar la atención sobre cualquiera que, como Hume, estuviera implicado en el debate relativo a los méritos de los conocimientos y de la cultura de los antiguos y de los modernos. Él poseyó al menos tres de los volúmenes más importantes que dirigieron dicho debate entre Antiguos y Modernos» («It would be natural for architecture, rather than painting or music, to capture the attention of someone engrossed, as Hume was, in the debate on the relative merits of ancient and modern learning and culture. He owned at least three of the major volumes which addressed this debate between the Ancients and Moderns»), Jones, 257.

16 Hautecœur, 468 («...un physicien, un naturaliste, habitué non pas aux déductions syllogistiques, mais à l'observation des phénomènes, aux méthodes inductives»).

17 Herrmann, 46s. y 124ss.

18 Kruft, 407.

19 Herrmann, 40 («Pour un savant comme Perrault, le fait d'accepter volontairement des Anciens comme autorité doit lui avoir semblé incompréhensible, ou du moins très démodé. Dès le début du siècle, le nouvel esprit scientifique, critique et empirique, s'était opposé à la tradition dogmatique des Ecoles»).

20 Hume, D.: «Life of the Author by Himself» (1777), in *Essays, Moral, Political and Literary*. Oxford University Press, London, 1966, 608 (ed. castellana: «Autobiografía», en *Tratado...*, 8).

(*Nouveau Traité de toute l'Architecture*-1706) y el relativismo del gusto de Frézier y, sobre todo, de Le Clerc (*Traité d'architecture*-1714), de quien dice Kruft: «El *bon goût* depende del placer y gusto (*le plaisir*) del observador. La percepción sensorial ha de decidir sobre la belleza (...) El mejor gusto crea el mayor placer individual. El gusto personal decide sobre lo permitido, el placer es el criterio determinante para la belleza»<sup>21</sup>.

Por otra parte, cita al inevitable Palladio, que se define como teórico de los órdenes clásicos en arquitectura en tanto que elementos dogmáticos y atemporales (aunque en su obra arquitectónica distase mucho de actuar como proponía en su teoría). Por ejemplo, en el Capítulo XX, «De los abusos», de su Primer Libro de arquitectura, después de desarrollar la descripción proporcional de los órdenes, afirmaba: «...si bien el variar y las cosas nuevas a todos deben gustar, no conviene, sin embargo, hacer esto contra los preceptos del arte ni contra lo que la razón nos demuestra. Se ve que también los antiguos variaron, pero no abandonaron jamás ciertas reglas universales y necesarias al arte»<sup>22</sup>. Palladio se presenta, pues, como un tipificador de los elementos estandarizados de la forma clásica, defensor de una poética del rigor, aunque dentro de un margen de relativa tolerancia, defendiendo el tópico posterior de la existencia de reglas absolutas y relativas y llevando a su culminación los procesos formalizadores de los siglos XIV y XV en lo que se refiere a la teoría de las proporciones, tal como afirmó Bruce Boucher: «lo fundamental del primer libro son los órdenes, pudiéndose definir la aproximación de Palladio como la culminación de los intentos de racionalizar el uso clásico de las columnas»<sup>23</sup>. En fin, Hume asume elementos fundamentales de la teoría clásica enfrentados al también asumido incipiente relativismo de Perrault: reglas universales y necesarias, preceptos, razón junto a gusto y contingencia.

Por tanto, es interesante que Hume se remita a dos autores, Perrault y Palladio, que recogen dos de las versiones fundamentales de la teoría de la arquitectura, según se dé mayor importancia al constructivismo funcionalista como base de la teoría de los órdenes y las proporciones, o según se dé mayor importancia al gusto, es decir, a la *Voluptas*, como base de la misma<sup>24</sup>. Es interesante además que esta polémica se desarrolle en la teoría arquitectónica francesa cuando Hume residió en dicho país, en el mismo momento en el que la estética británica se debatía entre el emotivismo (Hutcheson) y el utilitarismo (Berkeley) como criterios fundamentales y en el que se estaban traduciendo al inglés obras teóricas de arquitectura originadas tanto en la Italia de los siglos XV y XVI como en la Francia del siglo XVII, como vimos en la primera parte de este estudio. Ahora bien, es un hecho que para la teoría clásica no hubo en realidad antagonismo entre estas dos alternativas sino, todo lo contrario, complementariedad.

### B. El funcionalismo estético de David Hume

Donde Hume desarrolla de un modo más evidente la teoría funcionalista de la belleza es en el *Tratado de la naturaleza humana*. Especialmente importante en este sentido es, como dijimos, la

21 Kruft, 185; este periodo de la arquitectura y de la historia de la teoría arquitectónica está magníficamente tratado por Hautecour, L.: *Histoire de l'Architecture classique en France*. Tome III. Picard, Paris, 1948.

22 Palladio, A.: *Los cuatro libros de arquitectura*. Akal, Madrid, 1988, 118.

23 Boucher, B.: *Andrea Palladio. The Architect in his time*. Abbeville Press, New York, 1994, 239 («The heart of the first book deals with the orders, and here Palladio's approach can be seen as the culmination of attempts to rationalize the classical use of columns»); véase también Günther, H.: «Palladio e gli ordine di colonne», in A. Chastel i R. Cevese (eds.): *Andrea Palladio: Nuovi contributi*. Electa, Milano, 1990, 182-197.

24 Sobre las proporciones, véase Wittkower, R.: *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo* (1949). Alianza, Madrid, 1995, 206-220.

Sección VIII de la Primera Parte del Segundo Libro (que trata de las pasiones). Las consideraciones iniciales introducen tres de los elementos fundamentales que hemos estado viendo: placer, utilidad (incluso aparece la *firmitas*) y teoría proporcional de la belleza. Por ejemplo, dice: «la belleza consiste en un orden y disposición de las partes tal que, sea por la *originaria constitución* de nuestra naturaleza, por *costumbre*, o por *capricho*, es apropiada para producir en el alma placer y satisfacción»<sup>25</sup>. Queremos hacer dos afirmaciones al margen de la excelente traducción de Félix Duque. La primera es que si se traduce «*construction*» como «disposición» y no por el homófono «construcción», se pierden algunos de los matices arquitectónicos implícitos en el texto de Hume, matices cuya pertinencia hermenéutica consideramos imprescindible. La otra es sobre el propio párrafo, que en la edición castellana se ha traducido como «De la belleza y la fealdad»<sup>26</sup>, quizás porque esta opción resulta bastante aceptable en el campo semántico de nuestro idioma. En el texto original el par de opuestos es, sin embargo, «*Beauty*» y «*Deformity*»<sup>27</sup>. Significa que lo opuesto de la belleza no es en sí mismo la fealdad sino la deformidad; esto es importante en la medida en la que resulta coherente con la teoría arquitectónica del clasicismo que nos lleva a considerar la belleza como forma, ante todo como orden y construcción, es decir, como «*order and construction of parts*»<sup>28</sup>.

No obstante, Hume introduce en esa misma cita en elemento *voluptas* en su traducción inglesa como «*pleasure*», pues, sea como sea, dichos orden y construcción producen al alma placer y satisfacción<sup>29</sup>. Eso le lleva a una cierta afirmación radical: «Placer y daño no son, pues, solamente los acompañantes necesarios de la belleza y la fealdad, sino que constituyen su esencia misma»<sup>30</sup>. Esta última afirmación puede llevarnos, obviamente, al famoso relativismo humeano, que se presenta con toda su crudeza al comienzo de *Of the Standart of Taste*. No obstante, para quien se plantea la belleza en términos de «*formity*» el relativismo extremo supone un serio problema que ha de ser superado. Afirmaciones como «la belleza no es una cualidad de las cosas mismas sino que existe sólo en la mente que las contempla» («*Beauty is no quality in things themselves: it exists merely in the mind which contemplates them*»), las presenta Hume no como propias sino como representantes de «una clase de filosofía» («*a species of philosophy*») que él, con criterios como la historia o la cualificación de la crítica, tratará a su modo de superar<sup>31</sup>.

En realidad se está ante un razonamiento circular que ya era característico del relativismo de Perrault: el criterio para definir la proporción adecuada es el gusto: si me gusta es la proporción correcta; si no me gusta, no. Ahora bien, mi placer o mi displacer surgen ante la forma construida, que tiene la capacidad de producir dicha respuesta en el observador. Como mediación fundamenta-

25 Hume, *A Treatise...*, 299 («*beauty is such an order and construction of parts, as either by the primary constitution of our nature, by custom, or by caprice, is fitted to give a pleasure and satisfaction to the soul*»); *Tratado...*, 417.

26 Hume, *Tratado...*, 416.

27 Hume, *A Treatise...*, 298.

28 *Ibidem*, 299 (edic. castellana, p. 417).

29 *Ibidem* («*a pleasure and satisfaction to the soul*»).

30 *Ibidem*, 299 («*Pleasure and pain, therefore, are not only necessary attendants of beauty and deformity, but constitute their very essence*»); *Tratado...*, 418.

31 Hume, D.: *Of the Standart of Taste*, in *Essays. Moral, Political and Literary*, 234 (edición castellana: «La norma del gusto», en *La norma del gusto y otros ensayos* —ed. de M. T. Beguiristáin. Península, Barcelona, 1989, 27). Para Mackie se trata de un «*quasi-realism*», «*what would seem to be objectivist ways of speaking*» (Mackie, J. L.: *Hume's Moral Theory*. Routledge & Kegan Paul, London, 1980, 75). Véase además Gutiérrez Pozo, A.: «Críticos, espectadores, clásicos y genios. La perspectiva ilustrada del arte», *Pensamiento. Revista de investigación e información filosófica*, vol. 57, núm. 217 (enero-abril 2001), 217ss.

dora Hume introducirá el otro elemento de la estética británica y de la teoría clásica de la arquitectura: la utilidad, incluso la firmeza. Así, indica: «...gran parte de la belleza que admiramos en los animales o en otros objetos se deriva de la idea de su conveniencia y utilidad... La forma que produce vigor en un animal es bella; la que es signo de agilidad en otro, lo es también. No menos esencial para la belleza de un palacio es su utilidad y disposición interior que su mera figura y aspecto. De igual modo, las reglas de la arquitectura requieren que la parte superior de una columna sea más esbelta que su base y ello por razón de que una figura tal nos proporciona la idea de seguridad, que es placentera, mientras que la figura contraria nos da un sentimiento de peligro, que es desagradable»<sup>32</sup>.

Hume introduce aquí no sólo la utilidad sino la idea de la seguridad (la *firmitas* clásica), ambas como elementos a los que remitir la teoría de los órdenes para explicar su facultad de producir placer. Acepta sin crítica la teoría de los órdenes (en su elemento fundamental: la columna, alabada poco después por Laugier como el elemento fundamental de la arquitectura<sup>33</sup>) y sus variaciones proporcionales (por ejemplo, las relaciones mensurables entre las partes inferior y superior de la columna). Da una explicación *funcional* (son así para que el edificio aparezca seguro) que deriva de una teoría *utilitaria* (así es más conveniente para vivir seguros en dichos edificios). De todo ello se deriva el placer. En principio, la utilidad tiene una mayor importancia que la teoría proporcional (aunque no que la teoría emotivista de la belleza). Por ejemplo, Hume afirma: «¡qué satisfactoria es la defensa de cualquier desproporción o aparente deformidad si podemos mostrar la necesidad de esa construcción especial para el uso deseado! A un artista o a alguien medianamente versado en la navegación, un barco le parece más hermoso cuando su proa es más ancha y grande que su popa, que si estuviera construido con una regularidad geométrica precisa, en contradicción con todas las leyes de la mecánica. Un edificio cuyas puertas y ventanas formaran cuadrados perfectos haría daño a la vista por esa misma proporción: pues está mal adaptada para la figura de una criatura humana, a cuyo uso se destinaba el edificio»<sup>34</sup>. Las proporciones no son absolutas, evidentemente, pero no por ello se cae en un relativismo. Todo lo contrario, existe esa especie de «selección natural» de las formas (de la que mucho después hablará un Le Corbusier<sup>35</sup>) que se constituye como un principio puramente objetivo, operante en el tiempo pero nada ambiguo: la utilidad, el cumplimiento de determinadas funciones define pautas determinantes<sup>36</sup>.

32 Hume, D.: *A treatise...*, 299 («...a great part of the beauty, which we admire either in animals or in other objects, is deriv'd from the idea of convenience and utility ... That shape, which produced strength, is beautiful in one animal: and that which is a sign of agility in another. The order and convenience of a palace are no less essential to its beauty, than its mere figure and appearance. In like manner the rules of architecture require, that the top of a pillar should be more slender than its base, and that because such a figure conveys to us idea of security, which is pleasant: whereas the contrary form gives us the apprehension of danger, which is uneasy»); *Tratado...*, 418.

33 Laugier, M.-A.: *Ensayo sobre la arquitectura —1755* (ed. de L. Maure Rubio). Akal: Madrid, 1999, 46ss.

34 Hume, *An Enquiry...*, 212-213 («...how satisfactory an apology for any disproportion or seeming deformity, if we can show the necessity of that particular construction for the use intended! A ship appears more beautiful to an artist, or one moderately skilled in navigation, where its prow is wide and swelling beyond its poop, than if it were framed with a precise geometrical regularity, in contradiction to all the laws of mechanics. A building, whose doors and windows were exact squares, would hurt the eye by that very proportion; as ill adapted to the figure of a human creature, for whose service the fabric was intended»); *Investigación...*, 79s.

35 Le Corbusier: *Hacia una arquitectura* (1923). Poseidón, Barcelona, 1978, 101-117.

36 Por ello hay que relativizar la distinción en Hume entre una «*beauty of interest*» o «*beauté d'utilité*» y una «*beauty of form*» o «*beauté de forme*» (distinciones realizadas en Jones, 261 y en Leroy, A.-L.: *David Hume*. P.U.F., Paris, 1953, 274) como dimensiones de un único concepto complejo.



### C. Utilitarismo y simpatía en la estética de Hume

Es este el momento adecuado para desarrollar las implicaciones del utilitarismo humeano, necesariamente ligado a una ética de la simpatía reconocible como uno de los primeros esbozos consecuentes del sistema moral utilitario<sup>37</sup>, una corriente, por otra parte, que, desde Hume hasta los Mill, tendrá un gran protagonismo en la reflexión británica referente a los distintos niveles axiológicos. Por otra parte, en este momento de la cultura occidental el placer y el dolor, elementos fundamentales del sistema utilitario, fueron considerados datos últimos que no exigían ulteriores aclaraciones. Placer y dolor son *impresiones*<sup>38</sup>, puntos de partida de nuestra experiencia<sup>39</sup>. Ambos explican mucho sobre nosotros mismos pero en sí son inexplicables. Pero con la utilidad, que los contiene como ingredientes junto con la adecuación, no sucede eso, al menos no en el utilitarismo emotivista o simpatético que desarrollan Hume y Smith.

La teoría utilitarista de Hume estaba curiosamente unida con el desinterés. Para que haya experiencia estética de la belleza se tiene que experimentar una utilidad diferida, es decir, cuyo disfrute directo pertenece a otro. Se necesitaban pues dos ingredientes fundamentales: primero la satisfacción de una necesidad más o menos inmediata (desde la mera necesidad de poseer un mínimo cobijo hasta los desarrollos más refinados del confort), que constituye la dimensión de la *utilitas*, y segundo un observador que contemple cómo alguien satisface con éxito dichas necesidades, que constituye la dimensión de la *voluptas*. Ambos factores, y en la sucesión indicada, han de darse siempre conjuntamente. Hay una experiencia desinteresada de la utilidad por parte del observador y eso es puramente estético (una especie de voyeurismo sublimado: es como si el otro fuese un inconsciente actor teatral, un héroe cotidiano de cuyos éxitos banales —el logro del bienestar diario en el mundo— gozáramos más acaso de lo que él goza de los mismos), en la medida en que mediatiza el sentimiento, limitando la inmediatez emocional<sup>40</sup>. Por eso, como ya hemos indicado, no nos parece correcto diferenciar una belleza de la forma y una belleza utilitaria en Hume. Pero tampoco, como hace Mirabent, una belleza de la forma de una belleza de la imaginación<sup>41</sup>, precisamente dado el papel de ésta: por ella un sujeto se coloca virtualmente en el lugar de otro y goza desinteresadamente de los objetos útiles poseídos por el segundo.

El concepto de la belleza construido por Hume es un concepto complejo que aúna forma, imaginación, interés, utilidad y, paradójicamente, suspensión de la utilización directa, es decir, contemplación. La belleza misma no es en realidad aquí un *hecho* ni un *valor* estático. Tampoco se puede decir que sea una experiencia *subjetiva*. La belleza para Hume es un *proceso* complejo y, ante todo, *dinámico*. Quizá aquí radique uno de los logros más interesantes de su estética. En ella la belleza no es forma ni experiencia, no es subjetiva ni objetiva, en todo caso no es estática. La teoría clásica de la arquitectura, de raigambre vitruviana, que hemos ya descrito en la primera parte de nuestro estudio como base histórica de los planteamientos de nuestro autor, era compleja pero no dinámica. La belleza como proporción definía un todo religado de relaciones numéricas espaciales pero estáticas. La utilidad era un ingrediente fundamental, tanto como el placer que se sigue de la experiencia de la

37 Sobre la simpatía en Hume véase Tweyman, S.: *Reason and conduct in Hume and his predecessors*. Martinus Nijhoff. The Hague, 1974, 152-168; además Botwinick, A.: *Ethics, Politics and Epistemology: A Study in the Unity of Hume's Thought*. University Press of America, Washington, 1980; especialmente Cap. I. 2, 27-44.

38 Hume, *A treatise...*, 192 (*Tratado...*, 282).

39 *Ibidem*, I (edic. castellana, 43).

40 «So our moral judgments, like our aesthetic judgments, are not always direct expressions of our actual feelings» (Stroud, B.: *Hume*. Routledge & Kegan Paul, London, 1984, 190).

forma arquitectónica, pero los teóricos clásicos no llegaron a unir estos elementos en un concepto complejo que fuera algo más que la mera suma de sus partes integrantes. Hume sí lo logró, pues la belleza para él fue el resultado complejo de unir las dimensiones tradicionales (junto con nuevos valores genuinos como, por ejemplo, la propiedad privada, el confort, la eficiencia o la individualidad) en un proceso dinámico que las integra y coordina con gran acierto.

En principio Hume conecta utilidad, belleza y placer: «...es obvio que todas las cosas útiles, bellas o sorprendentes coinciden unas con otras solamente en que producen un placer determinado»<sup>42</sup>. Obviamente, hay que responder a por qué lo útil produce placer. La respuesta inmediata es autorreferencial: todo lo útil nos produce bienestar corporal, el cual es en sí mismo placentero. Una casa bien ordenada para la vida familiar en el campo, si nos permite vivir como deseamos, si cumple nuestras exigencias, produce agrado, lo mismo que una silla que se adapte dulcemente a las exigencias de nuestro cuerpo y usos corporales<sup>43</sup>. Pero resulta obvio que en la mayoría de las ocasiones no nos deleitamos con objetos que nos pertenecen. La mayoría de nuestra experiencia del arte, (por ejemplo, de la buena arquitectura) no presupone nuestra posesión del objeto. De hecho, podemos admirar la Plaza Mayor de Madrid viviendo en un anónimo y mínimo pisito de Vallecas. La propiedad privada no es un requisito de la experiencia estética, aunque sí lo es la idea de que hay quien posee, ha poseído o puede poseer dichos objetos. Obviamente la posesión del objeto bello no excluye la experiencia de la belleza, aunque ésta sí exige al menos el desdoble intelectual del poseedor: *se* contempla a sí mismo como usuario gratificado del objeto, pero este acto de auto-contemplación no es idéntico al uso contemplado. La belleza radica en su conjunción, en la observación del placer que se sigue de la posesión, en gozar desinteresadamente de los goces interesados. Por ello retoma un elemento fundamental de la estética clásica como es el de la ostentación, la casa como objeto que, además de cumplir un fin utilitario, adopta unas formas que llevan a la representación dicho fin, permitiendo al espectador comprenderlos y asimilarlos. Tal vez la diferencia está en que el burgués escocés no ostenta ya la fuerza, ni la nobleza, ni la raza o la grandeza sino, simplemente, la buena vida como vida confortable; y por eso el esteta ya no propondrá el asombro o la admiración como resultado emocional sino, coherentemente, el placer simpático, la alegría compartida.

Hume parte aquí del presupuesto no discutido y puramente ilustrado de la androfilia, de la simpatía como principio operante universal: «Todo hombre nos es semejante y por ello aventaja a cualquier otro objeto cuando actúa sobre nuestra imaginación». Ningún hombre, nada humano nos es indiferente, pues humanos somos. Según proponía en el *Treatise*: «las distinciones morales no se derivan de la razón»<sup>44</sup>. Dice: «...es imposible que la distinción entre el bien y el mal morales pueda ser efectuada por la razón, dado que dicha distinción tiene influencia sobre nuestras acciones, y la sola razón es incapaz de ello»<sup>45</sup>. La conclusión está clara: si no se trata de un asunto de razón, se trata de un asunto de sentimiento: «...dado que el vicio y la virtud no pueden ser descubiertos simplemente por la razón o comparación de ideas, sólo mediante alguna impresión o sentimiento que pro-

41 Mirabent Vilaplana, F. de P.: «La estética inglesa del siglo XVIII», en *Estudios Estéticos y otros Ensayos Filosóficos*. Tomo II. C.S.I.C., Barcelona, 1958, 154.

42 Hume, *A Treatise...*, 301 («Now this obvious, that every thing useful, beautiful or surprising, agrees in producing a separate pleasure, and agrees in nothing else»); *Tratado...*, 420.

43 *Ibidem*, 357-358 (edic. castellana, 491).

44 *Ibidem*, 457 («Morals Distinctions not deriv'd from Reason»); edic. castellana, 615.

45 *Ibidem*, 462 («is impossible that the distinction betwixt moral good and evil, can be made by reason; since that distinction has an influence upon our actions, of which reason alone is incapable»); edic. castellana, 624.

duzcan en nosotros podremos señalar la diferencia entre ambos ... Nuestras decisiones sobre la rectitud o depravación morales son evidentemente percepciones»<sup>46</sup>.

Aunque se hace de la moral en última instancia cuestión de gusto (y de ahí la pertinencia de tratar juntos moral y belleza), no obstante el argumento utilitarista introduce una mediación racional, sea o no consciente<sup>47</sup>. Pues el sentimiento es de simpatía (aprobación de lo otro como positivo) y se produce por la comprensión de la utilidad de las acciones o caracteres. Como ya hemos indicado, con la unión del argumento que podríamos llamar «de la simpatía» con aquel otro que podríamos llamar «de la utilidad», se introduce un sentimiento inmediato que paradójicamente está mediatizado por alguna forma, no necesariamente consciente, de reflexión que introduce un proceso temporal, ahora de reconocimiento creciente del objeto y de sus posibilidades de brindar placer a algún sujeto. Así, cuando Hume se pregunta por el hecho de que nos agrade la utilidad (y lo hace en un contexto principalmente estético), afirma: «...hay que conceder que las virtudes sociales tienen una amabilidad y belleza naturales que desde un principio anteceden a todo precepto o educación, y que las recomienda a la estima de la humanidad ignorante, y atrae sus afectos. Y como la utilidad pública de estas virtudes es la principal circunstancia de la que derivan su mérito, se sigue que el fin que tienden a promover debe resultarnos agradable de algún modo y estar basado en algún afecto natural»<sup>48</sup>. Que el afecto natural sea egoísta o altruista no nos interesa ahora demasiado. Lo que nos interesa es que sea natural, es decir, propio universalmente de la naturaleza humana, vigente en todo tiempo y en todo lugar. Al ser naturaleza, la respuesta a la utilidad lograda (que siempre se traduce en bienestar propio o del otro) supera toda relatividad y se articula en un argumento que tiene la estructura del razonamiento temporal<sup>49</sup>.

Por otra parte, abstrayendo de la respuesta universal pero subjetiva (pues se trata de una pasión) ante la utilidad cumplida, la propia utilidad es baremable objetivamente, puede cambiar y desarrollarse empíricamente según métodos racionales propios del diseño arquitectónico, paisajístico, de mobiliario, etc. Es decir, puede progresar. Hay un párrafo muy interesante de la *Investigación sobre los principios de la moral* que citaremos y analizaremos a continuación por su relevancia: «Supondré que entramos en un piso bien diseñado, cómodo y cálido. Necesariamente recibimos placer de su mera inspección, porque nos presenta las ideas placenteras de comodidad, satisfacción y goce. Aparece su propietario, que es una persona hospitalaria, cortés y de buen talante. Esta circunstancia, ciertamente, tiene que embellecer el conjunto, y no podemos evitar fácilmente el reflexionar con agrado en la satisfacción que por todas partes producen su trato y sus buenos oficios.

46 *Ibidem*, 470 («...since vice and virtue are not discoverable merely by reason, or the comparison of ideas, it must be by means of some impression or sentiment they occasion, that we are able to mark the difference betwixt them. Our decisions concerning moral rectitude and depravity are evidently perceptions»); edic. castellana, 635.

47 Seguimos en parte las conexiones que establece Deleuze entre moral, medios y regla/norma en Hume: «El problema moral es un problema de conjuntos y medios ... Con un sistema de medios dirigidos y un conjunto determinado se apela a una regla, a una norma» («Le problème moral est un problème d'ensemble, et un problème de moyens ... Un système de moyens orientés, un ensemble déterminé s'appelle une règle, une norme»). Deleuze, G.: *Empirisme et subjectivité. Essai sur la nature humaine selon Hume*. PUF, Paris, 1973, 28 (edición castellana: *Empirismo y subjetividad. La filosofía de David Hume*. Gedisa, Barcelona, 1981, 36). En el caso del gusto esto tiene la siguiente traducción: «Así el gusto es un sentimiento de la imaginación, no del corazón. Esto es una regla» («Ainsi, le goût est sentiment de l'imagination, non du coeur. C'est une règle»); *ibidem*, 49; edic. castellana, 55.

48 Hume, *An Enquiry...*, 214 («The social virtues must, therefore, be allowed to have a natural beauty and amiableness, which, at first, antecedent to all precept or education, recommends them to the esteem of uninstructed mankind, and engages their affections. And as the public utility of these virtues is the chief circumstance, whence they derive their merit, it follows, that the end, which they have a tendency to promote, must be some way agreeable to us, and take hold of some natural affection»); *Investigación...*, 81s.

49 Árdal, P. S.: *Passion and Value in Hume's Treatise*. Edinburgh University Press, Edinburgh, 1966, 117ss.

«Toda su familia expresa suficientemente su felicidad en la soltura, tranquilidad, confianza y goce sereno que se extiende sobre sus rostros. Experimento una agradable simpatía ante la visión de tanto deleite, y nunca puedo considerar su fuente sin sentir las emociones más agradables»<sup>50</sup>.

Muchos temas albertianos se podrían indicar aquí: el decoro, a saber, la conjunción de casa noble y habitante noble, la feliz vida de la familia, la hospitalidad... Pero no es eso lo que nos ocupa. Lo que nos interesa es qué subyace al sentimiento de simpatía: la estructura del *objeto*, de cuyo examen deducimos la *posibilidad* del bienestar, y la naturaleza del *sujeto*, de cuya presencia deducimos la *efectividad* del bienestar. Aunque el sentimiento último de simpatía es inmediato, sus causas son estas referencias cruzadas entre la estructura del objeto y la presencia del sujeto<sup>51</sup>, conjunción en la que nos ubicamos virtualmente sabiendo, no obstante, que estamos fuera de ella y, por tanto, sin ánimo posesivo. Por otra parte, la estructura del objeto es puramente maleable, de modo que se puede obtener objetivamente una mayor cantidad de bienestar posible, aunque el bienestar sea en sí mismo un sentimiento vital no cuantificable. Teniendo en cuenta el cuerpo humano, sus constantes vitales, su anatomía, su fisiología, la experiencia placentera y sana de sus órganos sensoriales, su necesidad de relación social y de creencia en el más allá, etc., se puede modular el espacio de la casa de un modo u otro: se puede alargar la huella de una escalera y acortar su contrahuella para hacer su subida más fluida y rítmica, se puede iluminar más intensamente una habitación dedicada a la lectura, se pueden investigar nuevas disposiciones y técnicas del mobiliario (por ejemplo, los muebles móviles y articulados, los tapizados, nuevos materiales y formas), nuevos medios de control artificial del ambiente, etc. Es decir, se trata de un parámetro objetivo controlable científicamente y que acepta en sí mismo el hecho del progreso, lo que se ha de traducir no sólo en la forma del producto sino, ante todo, en la vida, que se manifiesta plena, del usuario del objeto<sup>52</sup>. De esta experiencia del

50 *Ibidem.* 220-221 («*We enter, I shall suppose, into a convenient, warm, wellcontrived apartment: We necessarily receive a pleasure from his very survey; because it presents us with the pleasing ideas of ease, satisfaction, and enjoyment. The hospitable, good-humoured, humane landlord appears. This circumstance surely must embellish the whole; nor can we easily forbear reflecting, with pleasure, on the satisfaction which results to every one from his intercourse and goodoffices.*

«*His whole family, by the freedom, ease, confidence, and calm enjoyment, diffused over their countenances, sufficiently express their happiness. I have a pleasing sympathy in the prospect of so much joy, and can never consider the source of it, without the most agreeable emotions*»); edic. castellana, 88.

51 «...*the object must have a close relation to a person, and also be thought to possess some valuable quality if it is to arouse his pride*». Árdal, 24.

52 Tal y como afirma Stanley Tweyman, tanto la dimensión moral como la estética son en el fondo perfectibles para Hume: «con la necesidad de emplear la razón y la consiguiente aparición del sentimiento moral tanto en estética como en moralidad, se sigue que para cada situación hay un sentimiento apropiado o «propio» y un juicio propio, con el resultado de que los sentimientos y juicios morales pueden ser corregidos ... La perspectiva de Hume es que las situaciones morales pueden ser exactamente calculadas desde la propia comprensión de los hechos y relaciones implicados» («*With the need for the employment of reason and the subsequent appearance of the moral sentiment both in aesthetics and morality, it follows that for each situation there is an appropriate or 'proper' sentiment and a proper judgment with the result that moral sentiments and judgments are subject to correction ... it is Hume's view that moral situations can be accurately assessed if based on a proper understanding of the facts and relations involved*»); Tweyman, 151. En el caso de la experiencia estética de la utilidad el caso es, si cabe, más complejo, pues en este caso la razón «propone argumentos» al sentimiento. La razón no es ni puede transformarse en sentimiento, pero sí determinarlo. La comodidad representada nos agrada, pero eso exige que antes se *estimen* las relaciones que la producen, siendo el ámbito de las relaciones el propio de la razón. Tal y como expone Peter Jones: «podemos tener que aprender que la complejidad necesita ser considerada, pues la discusión puede cambiar cómo pensamos de algo, estableciendo una nueva secuencia causal que conduce a nuevos sentimientos y juicios» («*We may have to learn what complexities need to be considered, but discussion can change how we think of something, and thereby set off a new causal sequence ending in the new sentiments and verdicts*»); Jones, 264.

decoro surge la *voluptas* que se puede experimentar ante la *venustas* del objeto, conexión que se desarrolla gracias a la *utilitas*, entendida en este contexto como *commoditas*.

Por lo dicho creemos, y tal vez aquí radique su mayor conexión con la teoría clásica, que no es pertinente el debate en torno a la mediación o inmediatez del sentimiento moral y estético. Por ejemplo, Marie A. Martin, estudiando las diferencias entre los sistemas morales de Hume y Adam Smith, exponía: «más que reconocer la inmediatez de nuestra aprobación de ciertas cualidades morales por lo que es —un instinto necesario para nuestro bienestar— Hume conduce nuestra aprobación hacia una operación de razón consistente en el reconocimiento de la utilidad, es decir, de los mejores medios para el logro de un fin deseado»<sup>53</sup>.

No es así. Hume recibe la herencia de Hutcheson y Berkeley a un tiempo, sintetizándola tensamente de un modo estructuralmente próximo a la teoría clásica del diseño arquitectónico (extendida en el siglo XVIII a otros campos del diseño de la vida cotidiana). Como hemos tratado de mostrar, la solución final es abarcante porque une en un mismo planteamiento la proporción como imagen de la función y la muestra de la función como génesis del placer por simpatía humana; hay una respuesta inmediata y emocional por simpatía, pero se fundamenta en la comprensión de la utilidad humana, es decir, en el logro del bienestar: por tanto, ambas dimensiones: emotivismo y racionalismo utilitarista, son necesarias: la belleza surge de su encuentro, como surge del encuentro del objeto hermoso y el usuario satisfecho, de la alegría vital de éste y la admiración desinteresada del espectador benevolente<sup>54</sup>.

### 3. Epílogo

La primera mitad del siglo XVIII es, vista retrospectivamente, apasionante y variopinta. Es a la vez una época de practicidad y de lujo. Se puede proponer, según acepta el discurso historiográfico, como la época en la que se asentaron las bases definitivas de la Revolución Industrial, simbolizada en su objeto más representativo y de mayor efectividad: la máquina de vapor. Aunque ésta se remonta en realidad a un proceso complejo iniciado en el siglo XVII (especialmente importantes fueron las investigaciones de Denis Papin), fue a finales de dicho siglo y a comienzos del siguiente cuando Thomas Savery, primero, y Thomas Newcomen, después, desarrollaron los primeros modelos utilizables que, en el último tercio del XVIII, darían lugar a la máquina de James Watt<sup>55</sup>.

Fue también la época del lujo y de un nuevo sentido de la vida un tanto ajeno a las rigideces de la corte y la etiqueta de las grandes monarquías. Aunque ya se advertía en los últimos años del reinado de Luis XIV, fue sobre todo con la Regencia y con Luis XV cuando ese sentido delicado de la vida que se conoce como Rococó se asentó en Europa. Esto se acompañaba de un abandono inicial de Versalles y un nuevo protagonismo de la hermosa ciudad de París, protagonismo que llevaría a Laugier a afirmar: «no hay ninguna ciudad que dé a la imaginación de un artista ingenioso un campo

53 Martin, M. A.: «Utility and Morality: Adam Smith's Critique of Hume», *Hume Studies*, Vol. XVI, Num. 2 (November 1990), 107-120 («But, rather than recognizing the immediacy of our approval of certain moral qualities for what it is —an instinct necessary for our well-being— Hume instead traces our approval to an operation of reason that is, the recognition of utility or what constitutes the best means to a desired end»).

54 También aquí, pues, hay que revisar el tópico de que, según Hume, la razón es esclava de la pasión en los asuntos axiológicos. En realidad, ni hay lucha ni subordinación sino cooperación entre ambas dimensiones, tal y como argumenta García Roca con relación a la moral (García Roca, J.: *Positivismo e Ilustración: la filosofía de David Hume*. Universidad de Valencia, Valencia, 1981, 237-242).

55 Dickinson, H. W.: *A short history of the steam engine*. Cambridge University Press, 1939.

de trabajo tan bello como París»<sup>56</sup>. Con ello se desarrolló toda esa maravillosa arquitectura privada que fueron los *Hôtels*, localizados principalmente en Saint-Honoré y en Saint-Germain. Estos edificios rococó estaban diseñados para el arte de vivir, ante todo de vivir, y sus interiores se diversificaron funcionalmente como sus muebles, teniendo como meta principal el que la vida doméstica se desarrollase dentro del nuevo valor de la comodidad. No obstante, la comodidad en Francia no se entendía sin el lujo ni la utilidad funcional sin la opulencia. Pongamos un ejemplo: el atractivo visual de las sillas Luis XV, con sus exuberantes tapizados y sus sensuales abultamientos y curvas, era también funcional: la silla era más cómoda, se adaptaba mejor a sus diversas funciones y recogía más suavemente a un cuerpo al que, por otra parte, daba una mayor libertad de movimientos, impidiendo con sus ricas texturas que resbalase<sup>57</sup>. La construcción rococó es, pues, visualmente atractiva (su concepto de la *pulchritudo* se entiende fundamentalmente como *voluptas*), pero ante todo ergonómica y funcional. No había contradicción<sup>58</sup>. De hecho, pese al «hiper-decorativismo» del estilo, se inició una investigación exhaustiva de las necesidades que pronto derivó en un interesante desarrollo de nuevas tipologías que tendría su máxima expresión en Gran Bretaña en la segunda mitad del siglo XVIII. Por eso estos retratos de individuos o grupos de la época y lugar indicados muestran, más que dignidad y grandeza, un estudiado sentido de la *satisfacción* que se ambienta, más que en momentos excepcionales, en los contextos intrascendentes de la vida cotidiana.

En las islas británicas, sede sin duda del origen de la Revolución Industrial, sin obviarse el lujo, pudo más la domesticidad, la comodidad y la privacidad de la vida cotidiana, especialmente volcada sobre la casa de campo, creándose entonces muchos de los arquetipos de la vida burguesa<sup>59</sup>. El año 1714 puede considerarse convencionalmente comienzo de la época georgiana, que ocupa los reinados desde Jorge I a Jorge IV (1714-1830)<sup>60</sup>. Según Witold Rybczynski, el estilo georgiano se caracteriza por su domesticidad, elegancia y, sobre todo, confort<sup>61</sup>, todo ello acompañado de una clara preferencia hogareña por la casa de campo. Se multiplicaron los dormitorios, se crearon zonas de la casa definidas por una mayor o menor privacidad y la vida en la misma adquirió cada vez mayor importancia. No sorprende pues que el ideario funcional fuera necesario aunque no por ello reñido con la belleza. Tal y como indicó David Linley al referirse al mobiliario georgiano: «el mobiliario del siglo XVIII representa un balance particularmente feliz de elegancia y utilidad o, según las palabras de los escritores de la época, belleza y uso»<sup>62</sup>. Esto se aplicó principalmente al periodo que se inicia coincidiendo con el debate entre Hutcheson y Berkeley, periodo que alcanzará su plenitud en

56 Laugier, 133.

57 Sobre el mueble francés en esta época y sus evoluciones véase la síntesis de Alessandra Ponte en «French furniture of the 18th century», en AA. VV.: *Furniture from Rococo to Art Deco*. Taschen, Köln, 2000, especialmente 90-114.

58 Rybczynski, W.: *La casa. Historia de una idea*. Nerea, Madrid, 1999, 92ss.

59 A los que se refiere Hume con su sentido tan cotidiano de la belleza útil en, por ejemplo, su carta de 1734 dirigida a Michael Ramsey, donde critica los modales, vestimenta y mobiliario francés (por aquél entonces estaba en boga el estilo Luis XV) por considerarlos «demasiado llamativos», indicando cómo en el caso inglés (por entonces en la primera fase del periodo georgiano) «esas señales de la elegancia social» parecen, por el contrario, «actos normales de la vida». Su sentido de la belleza plástica descansa, pues, sobre la comodidad doméstica cotidiana (Hume, D.: *Escritos epistolares*. Ed. de Carlos Mellizo. Noesis, Madrid, 1998, 62).

60 Sobre la época georgiana véase la síntesis de Alessandra Ponte en «Early Georgian Style», «Chippendale, Adam, Hepplewhite», «In pursuit of comfort» y en «From Sheraton to the Regency», en *Furniture from Rococo to Art Deco*, 172-191, 192-209 y 460-485 respectivamente.

61 Rybczynski, 112.

62 Linley, D.: *Classical Furniture*. Pavilion Books, London, 1998, 65 («Eighteenth-century furniture represents a particularly happy balance between elegance and practicality, or 'beauty' and 'use' in the words of contemporary writers»).

sincronía con la propia vida de David Hume. Nos referimos al periodo georgiano, época de ascenso de la burguesía que sintetiza los principios vitruvianos: «Comodidad, firmeza y placer», según traducción de Wotton, resume efectivamente toda la aproximación georgiana al diseño. La noción de utilidad, así como la conexión de la gracia con el buen sentido, es central en el gusto inglés del siglo XVIII»<sup>63</sup>.

El concepto de comodidad se unía además con un sentido específicamente palladiano de la villa en el que belleza proporcional y funcionalidad en la distribución se coordinaban maravillosamente, creándose una importante tipología que abarca desde Iñigo Jones hasta Lord Burlington y se extiende por el siglo XIX. Estas villas, que se insertaban en un marco territorial tan ampliamente controlado como el británico, estaban amuebladas por unos objetos directamente diseñados por los mismos arquitectos (casos de Kent o Adam) o por artesanos que los seguían de cerca<sup>64</sup>. Es decir, el mueble inglés era palladiano, aunque también aparecieron la moda china y la gótica<sup>65</sup>, todas las cuales se recogían en *The Gentleman and Cabinet-Maker's Director*, importante obra de Thomas Chippendale publicada en 1754 (tres años anterior a *Of the Standart of Taste*)<sup>66</sup>. Pese a todo, durante el primer tercio del siglo la influencia del mobiliario rococó francés fue también importante<sup>67</sup>. Estas villas, por otra parte, se constituyeron como la tipología más característica de la modernidad burguesa, y lo hicieron no sólo para producir comodidad sino, en palabras de Loudon, para «exhibir la riqueza y el buen gusto»<sup>68</sup>. Esta idea de la villa, incluida en un marco de sociabilidad privada, parece tener su origen, según indica Peter Collins, en 1720<sup>69</sup>, estando muy relacionada con el paso de una estética de la construcción (clásica) a otra de la imaginación (protorromanticismo de Addison)<sup>70</sup>. En todo caso, de un modo más o menos lujoso (como en Francia) o más o menos doméstico e íntimo (como en las «islas»), lo que se extendió fue un deseo compartido de una mayor comodidad efectiva, de una vida más relajada físicamente que, al mismo tiempo, fuera compatible con el agrado visual en el que la misma se exhibía para gratificar al espectador desinteresado de la puesta en escena de la vida diaria. Se esperaba que el contemplador participara simpáticamente de los goces del poseedor. Eso fue así tanto en los grandes centros urbanos (como Londres y París) cuanto, sobre todo en Gran Bretaña, en las zonas semirurales. Se extendió por supuesto a zonas más periféricas y regionales, por ejemplo, a Escocia, donde a finales de siglo se produciría el hito urbanístico del clasicismo que fue el plan de ensanche de Edimburgo realizado por Craig<sup>71</sup>. A las propuestas de Hume le antecedió, por tanto, un cierto cálculo propagandista, la búsqueda consciente de la anexión simpática del otro, uno de los recursos fundamentales de la publicidad, aplicado aquí no a los valores regios, sino a los domésticos.

El campo, la casa, el mobiliario, la vestimenta... Son algunos de los ejemplos preferidos de Hutcheson o de Hume para ilustrar sus teorías estéticas, preferidos por el segundo antes incluso que los

63 Linley, 44 («Commoditie, Firmness and Delight', in Wotton's translation, effectively summarizes the entire Georgian approach to design. The notion of usefulness, and the marrying of grace with good sense, is central to eighteenth-century English taste»).

64 Lucie-Smith, E.: *Breve historia del mueble*. Destino, Barcelona, 1998, 99.

65 Lucie-Smith, 104.

66 Linley, 69ss.

67 *Ibidem*, 93ss.

68 Loudon, J. C.: *An Encyclopaedia of Cottage, Farm and Villa Architecture and Furniture*. London, 1833. Citado por Collins, P.: *Los ideales de la arquitectura moderna y su evolución (1750-1950)*. Gustavo Gili, Barcelona, 1998, 37.

69 Collins, 37-38.

70 *Ibidem*, 38-41.

71 Youngson A. J.: *The making of Classical Edinburg*. Edinburg University Press, Edinburg, 1968, 70-110.

más «tradicionales» como, por ejemplo, la pintura o la escultura. Obviamente, estos ámbitos del arte humano son más adecuados para ejemplificar una estética de la utilidad y del placer, pero también para permitir que dicha estética se desarrolle, aceptando además como fundamento la teoría clásica arquitectónica, una de cuyas dimensiones era la *commoditas*. De hecho, así sucedía en Escocia y no como teoría sino como horizonte vital. Decimos esto porque gran parte de la vida de Hume en Escocia tuvo lugar en las posesiones rurales de su familia, en ese aire de domesticidad, confort y gratificación visual que define a los espacios construidos de comienzos del siglo XVIII. Seguramente el filósofo (que fue miembro de *The Edinburgh Society for Encouraging Arts, Sciences, Manufactures and Agriculture in Scotland*), al leer a Hutcheson y a Berkeley, pudo comprender, como seguramente ellos también, que la utilidad en las artes es siempre un argumento que se basa en el agrado y que el agrado, en última instancia traducido a plenitud vital, es la manifestación más clara de que el ambiente se ha construido, como pretendían Alberti o Palladio, en función del ser humano y no al revés. Seguramente con ello pudo comprender que, más allá de las propuestas constructivas concretas a las que diera lugar, la tríada clásica, en su integridad no excluyente, era sin duda la correcta. Su propia vida se lo decía.