

[TRADUCCIÓN CRÍTICA]

Lecciones sobre las bellas artes

THOMAS REID

Estudio introductorio y traducción de
JORGE V. ARREGUI
Universidad de Málaga

ESTUDIO INTRODUCTORIO

I

Thomas Reid¹ ha pasado a la historiografía de la filosofía como el gran crítico de Hume fundador de la filosofía escocesa del sentido común, que llegó a ser predominante en el ámbito británico durante el siglo XIX extendiendo su influencia tanto al continente como a la naciente filosofía americana. Si Cousin y Jauffroie vehicularon en Francia las ideas estéticas de Reid y de la filosofía escocesa², su impronta se canalizó en España a través de la denominada Escuela de Barcelona de Martí d'Eixalà y Llorens³.

¹ Thomas Reid (1710-96) sucedió, tras su experiencia en Aberdeen, en la Cátedra de Filosofía Moral de Glasgow a Adam Smith que, a su vez, había sustituido a Hutcheson, donde ejerció la docencia durante tres décadas. Sus obras fundamentales son el *Inquiry into the Human Mind* de 1764 y, sobre todo, los *Essays on the Intellectual Power of Man* de 1785.

² Un análisis detenido del alcance del peso de Reid en la estética francesa del XIX puede encontrarse en J. Manns, «The Scottish Influence on French Aesthetic Thoughts», *Journal of the History of Ideas*, XLIX (1988), pp. 633-51.

³ Para la influencia de la filosofía escocesa en estos ámbitos pueden verse los trabajos de J. Nubiola, «Eugenio d'Ors y la filosofía escocesa», *Convivium*, VIII (1995), pp. 69-86; M. Anglès, «La filosofía escocesa i l'escola catalana de filosofia», *Els criteris de veritat en Jaume Balmes*.

Leído como crítico de Hume, la contribución de Reid a la estética, constituida ya a estas alturas como disciplina autónoma⁴, vendría dada por su insistencia en el carácter objetivo de la belleza y de las propiedades estéticas contra el subjetivismo representado por Hutcheson primero y por Hume después⁵. Si Hutcheson había defendido ya que la belleza no era una propiedad de las cosas sino una idea en nuestra mente y Hume había sostenido que los juicios estéticos del tipo «X es bello» no son en realidad la atribución de una presunta cualidad –la belleza– a un objeto X sino la expresión de nuestros sentimientos (o de los de un crítico ideal o de un espectador imparcial) de aprobación respecto de X, la importancia de Reid radicaría en su crítica, conducida desde la reivindicación del sentido común y desde el análisis del lenguaje ordinario, de semejante subjetivismo. Su aportación a la estética radicaría así en su oposición a la tendencia de los filósofos modernos a resolverlo todo en sensaciones, en *feelings*, al sostener decididamente que la belleza –o la bondad– son propiedades reales de las cosas o acciones que nuestra mente capta, pero no suscita.

Bajo este punto de vista, lo más relevante de la aportación de Reid a la estética queda ligado a su teoría de la percepción, que incluye la percepción estética y moral. Como ha subrayado Broadie, Reid –aunque no emplee esta terminología– se entiende a sí mismo, frente a cualquier forma de nominalismo, como un decidido realista: la belleza y la bondad pertenecen a la realidad de las cosas y no a los juicios de nuestra mente, de manera que resultan independientes de éstos⁶. Pues, para Reid, en contra de la tesis según la cual la percepción estriba en la captación de una impresión o una idea en nuestra mente, la percepción debe comprenderse como un acto complejo que ha de analizarse en términos de una sensación, la concepción de una cualidad sentida y un juicio acerca de la existencia de esa cualidad en el objeto o la cosa. Como resume Kivy, para Reid percibir rojo no consiste tanto en la captación de la impresión mental

Barcelona: Balmes, 1992, pp. 263-84. Sobre la influencia de Reid en Europa y en Estados Unidos pueden verse B. Kublick, *The Rise of American Philosophy*. New Haven: Yale University Press, 1977 y S. A. Grave, *The Scottish Philosophy of Common Sense*. Oxford: Clarendon Press, 1960.

⁴ Sobre la constitución de la estética como disciplina autónoma en la modernidad, puede verse mi estudio introductorio a F. Hutcheson, *Una investigación sobre el origen de nuestra idea de belleza*. Madrid: Tecnos, 1992.

⁵ Véase, por ejemplo, S. H. Monk, *The Sublime. A Study of Critical Theories in Eighteenth Century England*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1960, pp. 145-8; W. Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*. Madrid: Tecnos, 1988, p. 248. En la misma línea, Nauckhoff se ha esforzado por mostrar cómo pueden articularse la tesis objetivista de Reid –según la cual la belleza es una propiedad objetiva de las cosas– y su tesis de que la belleza original reside siempre en una excelencia de la mente mientras que la belleza de las cosas materiales es una belleza derivada resultante de la expresión de la primera. Cf. J. C. Nauckhoff, «Objectivity and Expression in Thomas Reid's Aesthetics» en *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, LII (1994), pp. 183-91.

⁶ Cf. A. Broadie, «The Concept of Liberty in the Scottish Enlightenment», en A. Broadie y otros, *Escepticismo y sentido común*. Barcelona: Publicaciones de la Universidad de Barcelona, 1997.

«rojo» cuanto en la adquisición de la creencia de que ese objeto es rojo o de que hay un objeto rojo, etc. Porque para Reid si es verdad decir que S percibe la cualidad \forall entonces es verdad que S cree que algo es \forall . Con lo que, en el caso de la percepción estética, no cabe decir que se ha percibido un X bello sin haber juzgado que X es bello⁷.

Broadie ha advertido que, frente a la concepción preponderante de la mente en términos de escenario mental de representaciones, de espacio mental interior en el que situar las ideas, para Reid la mente es ante todo un agente, una capacidad, un poder, y no un lugar interno⁸, con lo que no plantea la percepción en términos representacionistas, como presencia mental de una idea, sino en términos de actos. Ahora bien, el acto mental que es la percepción no es un acto simple sino un acto complejo compuesto de tres elementos: una sensación, una concepción de la cualidad sentida y la creencia en la existencia real de la cualidad sentida en el objeto o cosa. Desde esta perspectiva, Reid señala la ambigüedad de palabras como «olor» o «gusto», pues a veces designan el acto de oler o de gustar mientras que en otras significan la cualidad olida o gustada. Según Reid, lo que realmente se percibe no es la sensación –el acto de sentir–, aunque se pueda tener conciencia de ella, sino la cualidad sentida. Podemos tener conciencia inmediata de nuestras sensaciones, de nuestros actos de sentir, como podemos tenerla de los demás actos mentales, pero esa conciencia de la sensación no es la percepción, de la misma manera en que la conciencia de estar viendo no es la percepción visual. Además, para Reid, la constitución misma de nuestra naturaleza incluye en la percepción una creencia. «Un principio original de la naturaleza humana» –nuestra constitución psicológica⁹– liga la percepción de una cualidad con la creencia en su existencia: es la dinámica psicológica misma la que lleva de la percepción de una rosa roja a la creencia en que la rosa es roja. Como el paso de una a otra es obra de la naturaleza y no de nuestra voluntad libre, Reid incluye la creencia entre los elementos de la percepción.

En la medida en que Reid incluye la creencia en la existencia de la cualidad sentida entre los elementos de la percepción, cabe afirmar con Kivy que Reid ofrece un tratamiento epistemológico de la percepción¹⁰, pues, de acuerdo con su análisis, percibir es adquirir creencias acerca de la realidad. Pero ahora interesa más subrayar la conexión entre la sensación y la cualidad sentida. Porque el enfoque de la sensación en términos de acto, y no de presencia mental de una idea, parece permitir una interpretación no representacionista de la percepción, lo que no deja de conferir a Reid un notable interés. En este punto, su interpretación de la percepción difiere notablemente de la

⁷ P. Kivy, «The Logic of Taste: Reid and the Second Fifty Years», en S. F. Barker y T. L. Beauchamp (eds.), *Thomas Reid: Critical Interpretations*. Philadelphia: Philosophical Monographs, 1976, p. 119.

⁸ Cf. A. Broadie, «Thomas Reid on Moral Judgement», en A. Broadie y otros, *Escepticismo y sentido común*, pp. 55-6.

⁹ Sobre esta concepción cuasimecanicista de la naturaleza humana y sobre sus diferencias con la noción clásica, representada todavía por Shaftesbury, puede verse J. V. Arregui, «La teleología de la belleza en Shaftesbury y Hutcheson», en *Themata*, XIII (1995), pp. 11-35.

de Locke y queda exenta de algunas de las aporías que caracterizan el tratamiento lockeano, aunque quizá suscite otras que le resultan propias.

Para Locke, las cualidades secundarias, a diferencia de las primarias, no representan cualidades reales. Son ideas en la mente causadas por propiedades reales, pero no son representativas de tales cualidades. La relación entre propiedades reales y cualidades sentidas es, pues, causal; y, en la medida en que la estructura psicológica humana es contingente, esa causalidad es nomológica. Así, para Locke, la estructura de nuestros órganos sensoriales permite la transformación de cualidades físicas en ideas mentales: una cualidad física del objeto causa una idea. En este punto, Reid parece atacar el núcleo mismo del modelo lockeano. Porque, al menos en principio, no defiende —como podía superficialmente pensarse— que las cualidades secundarias son representativas de las cualidades físicas. Más bien niega, justo porque las sensaciones son actos y no presencias mentales, el esquema causal sustituyéndolo por una conexión fundada en la teoría de los signos. Pues, para Reid, la sensación es un signo natural de la cualidad sentida. La relación entre sensación y cualidad sentida no es nomológicamente causal, como en Locke, sino que es una relación significante-significado. La sensación no representa la cualidad: la significa.

Su análisis de la percepción estética sigue un curso paralelo. Pues Reid parece —al menos— asimilar la percepción de la belleza y de la bondad (que en él corren tan paralelas como en la mayoría de sus contemporáneos desde Shaftesbury) con la percepción de las cualidades del mundo externo¹¹. Hay analogía, escribe en los *Active Powers*, entre los sentidos externos, por una parte, y los sentidos moral y estético, por otra, porque de la misma manera en que mediante los sentidos externos «tenemos no sólo las concepciones originales de las diferentes cualidades de los cuerpos, sino también el juicio original de que un cuerpo determinado posee una precisa cualidad y otro otra, también mediante nuestra facultad moral tenemos tanto las concepciones originales de lo correcto e incorrecto en la conducta, del mérito y el demérito, como el juicio original de que esa conducta es correcta o de que es incorrecta, de que ese personaje tiene valor, mientras que otro no lo tiene»¹².

¹⁰ Cf. P. Kivy, «Seeing (And So Forth) Is Believing (Among Other Things). On the Significance of Reid in the History of Aesthetics», en M. Dalgarno y E. Matthews (eds.), *The Philosophy of Thomas Reid*. Dordrecht: Kluwer, 1989, pp. 316-26. Una relectura contemporánea de la distinción de Reid entre sensación y percepción puede verse en N. Humphrey, *Una historia de la mente*. Barcelona: Gedisa, 1995, pp. 49-56.

¹¹ J. C. Nauckhoff se ha opuesto a esta tesis —defendida por ejemplo por Kivy y Broadie— sosteniendo que, como para Reid la cualidad captada por la percepción estética es la excelencia y la excelencia no puede asimilarse a una cualidad primaria ni a una secundaria, la percepción estética no puede comprenderse ni como la percepción de una cualidad primaria ni como la percepción de una cualidad secundaria. Pero, a mi juicio, Nauckhoff no consigue ni explicitar suficientemente qué es la excelencia para Reid (seguramente porque el propio Reid no lo hace) ni cuál es la diferencia entre la percepción de la excelencia y la percepción de las otras cualidades. Véase su trabajo ya citado «Objectivity and Expression in Thomas Reid's Aesthetics».

¹² *Active Powers*, III, iii, 6, *Works*, ii, p. 590.

Del mismo modo que en la percepción en general, en la percepción estética cabe distinguir entre una sensación agradable o desagradable, una concepción de la cualidad sentida y una creencia en la existencia real de la cualidad sentida. Aunque hay una diferencia entre la percepción de las cualidades del mundo externo, de un lado, y las percepciones moral y estética, del otro. Pues, si en la percepción externa es la sensación la que causa la creencia en la existencia real de la cualidad, en las percepciones estética y moral es la creencia en la existencia real de la cualidad la que causa las sensaciones de agrado o desagrado. Es la creencia en la belleza, en la excelencia real, de las cosas la que nos causa el placer estético, y no al revés, del mismo modo en que es la bondad real de las acciones la que suscita nuestro sentimiento de aprobación o desaprobación.

Por eso, Reid se opone frontalmente al expresivismo humeano según el cual los juicios del tipo «X es bueno» o «X es bello» no predicen cualidades reales de los objetos sino que se limitan a describir o expresar las reacciones subjetivas, de agrado o desagrado, del espectador. Si, en la exégesis humeana, «X es bello» significa exclusivamente «X me gusta», en la lectura de Reid, basada en el sentido común y en el lenguaje ordinario, «X es bello» significa exactamente que X es bello y que, justo porque lo es, me gusta. Las proposiciones «X actuó bien» y «me complace la conducta de X» tienen significados diferentes: la primera es un juicio acerca de X, mientras la segunda refiere a mis sentimientos sobre X. Para Reid, el expresionismo humeano no puede ser cierto, porque aprobar o desaprobar algo es realmente aprobar o desaprobar algo; un juicio moral o estético no versa sobre los sentimientos de quien juzga sino que versa realmente sobre lo que juzga. Con palabras de Grave: «nadie se siente agradecido a menos que crea que ha sido objeto de alguna gentileza, o se siente asustado si no cree que haya algo de qué asustarse»¹³.

Ahora bien, esta interpretación de la obra de Reid como crítico del subjetivismo característico de los planteamientos estéticos de Hutcheson y Hume, aunque iluminadora en muchos aspectos, no deja de suscitar perplejidades en otros. En primer lugar, seguramente los estudiosos de Reid tienen razón al señalar que su filosofía es mucho más que una simple crítica de Hume y que alcanza a ser una auténtica y original filosofía sistemática. Pero, en segundo lugar, Reid tenía que ser consciente de que ni Hutcheson ni Hume mantenían el subjetivismo que él les endosa. Ni uno ni otro lo reducen todo a sentimientos. Porque, si es cierto que Hutcheson sostiene en su *Investigación sobre el origen de nuestra idea de belleza*, tantas veces citada por Reid, que la belleza es una idea suscitada en nuestra mente, también lo es que mantiene que tal idea es causada en nuestra mente por una propiedad real –la uniformidad en la variedad– de los objetos. Hasta el extremo de proporcionar una detenida caracterización no estética de la propiedad real que causa nuestra idea de belleza.

Y a Reid no se le podía pasar por alto tal caracterización, pues es una de las piedras claves de la argumentación de la peculiar teodicea hutchesoniana que Reid a todas luces acepta. Por eso, se entiende bien que McIntyre haya podido sostener que el

¹³ S. Grave, *The Scottish Philosophy of Common Sense*, p. 225.

sentido estético (y el sentido moral en paralelo) juegan en Hutcheson un peculiar papel: son una especie de aparato que transforma las propiedades reales, objetivas, naturales, de los objetos o acciones en propiedades estéticas o morales; o de otra manera, que transforma las percepciones (incapaces por sí mismas de constituirse en principios de la acción humana) en sentimientos (que sí son causa de nuestras acciones), con lo que permite articular una concepción objetiva de la justicia con una teoría de la motivación¹⁴. Porque si la uniformidad en la variedad es para Hutcheson una cualidad objetiva y real, casi se diría que física, de los objetos que puede describirse al margen de la constitución de nuestro sentido estético, la benevolencia de las acciones (que causa nuestro sentimiento de agrado y aprobación) es tan objetiva como la primera, y también puede describirse con independencia de cualquier sentido moral. Y también por eso no se entiende bien por qué Kivy –tan acertado en otros puntos– se empeña en defender que las tesis estéticas de Reid suponen el culmen del camino que conduce desde la interpretación no cognoscitiva de los juicios estéticos de Hutcheson a la cognoscitiva de la filosofía escocesa del sentido común¹⁵.

Desde los trabajos de Norton, la historiografía moderna ha puesto de relieve la intención decididamente realista del planteamiento hutchesoniano¹⁶. Sin duda, puede discutirse hasta qué punto el aparato conceptual que utiliza le permite o no llevar a cabo su propósito realista¹⁷, pero no cabe dudar de que para Hutcheson hay diferencia real entre lo bello y lo feo, como la hay entre lo bueno y lo malo. La tesis de Reid sobre la tendencia de los modernos a resolverlo todo en sensaciones, su afirmación en los *Essays on the Intellectual Power of Man* de que para Hutcheson y Hume «la belleza y la deformidad no son nada en los objetos [...] sino sólo ciertas sensaciones (*feelings*) en la mente del espectador» resulta llamativamente injusta. Si algo quería defender Hutcheson, con mayor o menor fortuna, eso ahora da igual, es que la distinción entre la belleza y la deformidad es real en los objetos. Lo que ocurre, en todo caso, es que en la medida en que es objetiva (uniformidad en la variedad), la belleza no es una propiedad estética; mientras que, cuando tiene valor estético, ya no es objetiva. Y justo por eso tuvo que postular un sentido capaz de transformar la una en la otra.

No sólo hay una intención realista en Hutcheson. Tampoco cabe negar sin más cualquier alcance cognoscitivo de las cualidades secundarias en Locke. Porque, si bien Locke niega que tengan valor representativo, afirma que responden a diferencias reales. Con lo que podrá sostenerse que la cualidad «rojo» no representa una propiedad

¹⁴ Cf. A. McIntyre, *Justicia y racionalidad*. Barcelona: Ediciones Internacionales Universitarias, 1994, pp. 253-87.

¹⁵ Véase su trabajo ya citado «Seeing (And So Forth) Is Believing (Among Other Things). On the Significance of Reid in the History of Aesthetics».

¹⁶ D. F. Norton, *D. Hume*: Princeton: Princeton University Press, 1982; «Hutcheson's Moral Realism», en *The Journal of the History of Philosophy*, 23 (1985), pp. 387-418.

¹⁷ Sobre el realismo de Hutcheson, véase J. V. Arregui, «El presunto realismo estético de Francis Hutcheson», *Themata*, X (1992), pp. 629-57, donde puede encontrarse la bibliografía al respecto.

real de las cosas, sino una impresión en nuestra mente, pero, en la medida en que las diversas impresiones mentales están causadas por diversas propiedades reales, la diferencia entre las cualidades secundarias recoge diferencias reales. Las cualidades secundarias «rojo» y «azul» no son reales en los objetos, no *representan* cualidades de los objetos, pero la diferencia entre ellas nos informa de una diferencia real entre los objetos: la distinta longitud de onda de sus radiaciones. De manera que la postura de Locke ha de ser etiquetada, como también lo ha sido frecuentemente por las mismas razones la de Hutcheson, como un «realismo débil».

Desde esta perspectiva, sólo cabe interpretar con Kivy que la crítica de Reid en términos de sentimentalismo a Locke, Hutcheson y Hume es la crítica de un realismo duro a un realismo blando¹⁸. Porque Reid no podía ignorar que para todos ellos hay diferencia real entre lo que juzgamos bueno o bello y lo que juzgamos malo o deforme, de la misma manera en que existe diferencia real entre lo que llamamos «rojo» y lo que denominamos «verde». Ahora bien, como ya se ha indicado, para defender su realismo duro Reid no afirma que la sensación de la belleza sea representativa sino que cambia el modelo causal, imperante en Locke y Hutcheson, por el de *significante-significado*¹⁹. Sin duda, este auténtico cambio de paradigma, si se hubiera llevado a sus últimas consecuencias, hubiera supuesto una auténtica revolución en la epistemología moderna. Pero, al menos en las *Lecciones sobre las bellas artes*, Reid no termina de apurar su nuevo planteamiento. Desde luego, como él mismo afirma, la sensación (puesto que es un acto) no se *parece* a la cualidad real, pero ¿la concepción de la cualidad que la sensación suscita se parece o no a la cualidad? Porque, si se enfatiza mucho la noción de *concepción* elicitada por la sensación como acto, se vuelve a un modelo representacionista –en el que quien representa no es la sensación sino la concepción por ella elicitada–, con lo que Reid no avanzaría mucho sobre la epistemología moderna, mientras que si se sobrevuela la noción de concepción elicitada por la sensación insistiendo sólo en que ésta es acto, sólo cabe identificar la cualidad sentida con la real, a lo que, a mi juicio, Reid no llega²⁰. Al menos, muchas de sus afirmaciones no corren

¹⁸ Sobre este punto, *Cf.* el estudio introductorio de P. Kivy a su edición de Thomas Reid, *Lectures on Fine Arts*. La Haya: M. Nijhoff, 1973, pp. 4-8.

¹⁹ Quizá con un poco de optimismo Kivy ha sostenido que Reid sustituye la relación causal entre la cualidad sentida y la sensación por la de signo-significado para subrayar que entre la sensación y la cualidad sentida hay una relación conceptual y no meramente nomológica, pues «un signo, a diferencia de un mero efecto, tiene significado» (p. 120). Como, para Reid, esa relación conceptual no puede ser ni analítica ni sintética, estaría aproximándose o de algún modo o anticipando –aunque no tuviera herramientas para decirlo– lo que después sería la tesis criteriológica wittgensteniana: la sensación de X es un criterio de X. Desde esta perspectiva, las aseveraciones que fundan los juicios estéticos serían criteriológicas, y Reid se habría equivocado al buscar un modelo perceptivo para la estética. (*cf.* P. Kivy, «The Logic of Taste», pp. 120-2).

²⁰ Una interpretación así, según la cual la cualidad sentida *es* la cualidad real, y no su *similitudo*, haría coincidir a Reid con la tesis de Tomás de Aquino: la forma sentida *es* la forma real subsistiendo con *esse intentionale*. Broadie ha puesto de relieve en sus trabajos citados la continuidad entre las polémicas entre escépticos y partidarios del *common sense* y las disputas

en este sentido. Además, el nuevo paradigma de significante-significado no deja de plantear sus propias aporías. Porque Reid insiste reiteradamente en que la belleza sentida, el placer de la belleza o el placer estético, significan una excelencia real en los objetos. ¿Pero qué conocimiento cabe de tal excelencia real? Pues, como la sensación significa –pero no representa– la cualidad sentida, ésta nos resulta inalcanzable. Con lo que las dificultades de Reid para caracterizar la excelencia real de las cosas que sentimos como belleza no es casual: es constitutiva.

Pero, entonces, todo su planteamiento se problematiza: si la excelencia real de las cosas nos resulta incognoscible, si se nos convierte en una kantiana cosa en sí que la belleza significa (pero no representa), ¿qué diferencia hay entre su presunto realismo duro y el realismo débil de Locke? Es más: el presunto realismo duro de Reid se convierte en un realismo más blando que el blando de Hutcheson, porque al menos éste puede caracterizar la propiedad real que causa la idea de belleza, la uniformidad en la variedad, como puede caracterizar la propiedad objetiva de las acciones que causa nuestra aprobación moral: la benevolencia. ¿Qué queda entonces del planteamiento de Reid? Bajo esta perspectiva, cabe comprender el duro diagnóstico de Hamilton: Reid dispara contra un fantasma. Locke o Hume llevaron a cabo justamente el análisis que Reid pretende realizar. «No hay diferencia –concluye– entre Reid y los cartesianos, excepto que la doctrina que censura es de hecho más precisa y explícita que la suya»²¹.

II

La quiebra del realismo de Reid y de su crítica a las posturas por él consideradas subjetivistas de Hutcheson y Hume puede resultar indicativa de una falla más general de las metafísicas naturalistas. No pocas veces hoy, como en el XVIII, se vuelve a oponer a un subjetivismo que aparentemente lo reduce todo a sentimientos un objetivismo que se pretende a sí mismo duro: la belleza y la bondad no dependerían de la afectividad del sujeto, sino que serían propiedades objetivas de las cosas a las que toda subjetividad debería plegarse. Más: bastaría con realizar una correcta fenomenología del modo en que realmente lo bueno y lo malo, lo bello y lo feo, comparecen en la conciencia para que quedara patente su carácter absoluto e independiente de esa conciencia a la que se aparecen. El valor moral o estético serían algo que se impone desde sí a la conciencia, y no al revés.

escolásticas entre realistas y nominalistas, pero no afirma semejante lectura tomista de la teoría de la percepción de Reid. Supongo que, entre otras cosas, porque entonces no se entendería por qué convierte la creencia en la existencia real de la cualidad sentida en un elemento de la percepción. Sobre la interpretación defendida de la sensación en Tomás de Aquino, véase P. T. Geach, «Aquinas», en G. E. M. Anscombe y P. T. Geach, *Three Philosophers*. Oxford: Blackwell, 1963, pp. 94-7 y los diversos trabajos sobre el asunto de A. Kenny, recogidos sustancialmente en *Aquinas on Mind*. Oxford: Blackwell, 1993.

²¹ Citado en W. J. Hipple, *The Beautiful, the Sublime and the Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory*. Carbondale: The Southern Illinois University Press, 1957, p. 150.

Pero la crítica «objetivista» resulta aporética. ¿Qué significa que algo es bello con absoluta independencia de que alguien lo contemple y lo valore como tal? ¿De verdad que algo puede ser bello sin que nadie lo vea? ¿Puede haber un bien que nadie desea? ¿Qué se gana con semejante «objetivismo»? ¿Fundamentar la moral? ¿Salvaguardar sus exigencias absolutas?

El objetivismo comparte demasiadas cosas con el subjetivismo para suponer una crítica certera. De entrada, comparten una perspectiva epistemológica, un naturalismo extremo y algunos supuestos antropológicos. Ya Grave advirtió en su clásico trabajo *The Scottish Philosophy of Common Sense* que la objetividad que Reid quería reivindicar contra Hutcheson y Hume era la objetividad de un juicio de valor y no la de un juicio sobre hechos. En su crítica antisubjetivista, Reid yerra el camino pues, en lugar de atenerse a la objetividad de una valoración, moldea los juicios éticos y estéticos sobre el patrón de la percepción. Como si la bondad o la belleza fueran algo —una cualidad objetiva— que *se* (así, en impersonal) percibe, con lo que las valoraciones terminan por ser juicios de hecho. Pero los juicios estéticos y morales son juicios de valor. En esta línea, muchas de las observaciones de Taylor sobre Hutcheson pueden aplicarse también a Reid²². Basta con leer sus *Lectures on the Fine Arts* para comprobar cuántos supuestos comparten ambos escoceses. No sólo en lo referente al planteamiento de la estética, también en su teoría del conocimiento, en su antropología, en su metafísica y en su teodicea.

En los dos aparece un naturalismo extremo correlativo a un sujeto epistemológico desvinculado que considera la realidad y a sí mismo como un espectador imparcial situado en ninguna parte. Ambos contemplan desde fuera, de modo absolutamente desinteresado y descomprometido, una naturaleza física reducida a engranajes mecánicos que, a su vez, encaja con unos no menos cuasi-mecánicos resortes psicológicos. De lo que en ambos se trata es de explicar, partiendo de una concepción de la naturaleza humana entendida como la maquinaria psicológica común a todo el género humano, el funcionamiento empírico de nuestras facultades, el modo en que necesaria y cuasi-mecánicamente se desencadenan nuestros juicios de valor y nuestros sentimientos. En ambos, la percepción de una propiedad suscita automáticamente un sentimiento de aprobación o desaprobación. Y, también en ambos, paradójicamente, la valoración moral termina por no ser en sí misma algo moral: es un resorte psicológico. Del mismo modo en que en ambos el buen gusto termina por reducirse a un buen funcionamiento de las ruedecillas del sentido estético. Algo así como un mecanismo psicológico bien engrasado.

Seguramente, Reid tiene razón al afirmar contra Hume que la proposición «X es bello» o «X es bueno» es una afirmación sobre X y no una descripción —o una expresión— de nuestros sentimientos. Pero se equivoca al seguir en su crítica un modelo perceptivo. Los juicios de valor son juicios de valor y no percepciones, por lo que implican una relación con el sujeto. El bien o la belleza dicen una relación de conveniencia, de

22 Cf. Ch. Taylor, *Las fuentes del yo*. Barcelona: Paidós, 1996.

ajuste, entre un sujeto y una realidad. Por eso suena tan raro decir que algo es bueno en sí o bello en sí, con absoluta independencia de nosotros. Pero, como ha mostrado Taylor, si no cabe hablar de una «belleza en sí» independiente de quien la contempla o de un «bien en sí» independiente de quien lo desea, tampoco resulta posible definir un yo al margen de las concepciones del bien que posee. La propia interioridad, lo bueno y lo bello se definen circularmente. Con lo que se construyen mutuamente y se expanden indefinidamente. En círculos.

Como el yo, lo bueno, lo bello, lo sublime, etc., se construyen circularmente, como no hay bien sin yo a la vez que no hay yo sin bien, las valoraciones morales y estéticas son fenómenos morales y estéticos. Nada decide más el talante moral de alguien que sus valoraciones morales, como nada define más estéticamente a alguien que su gusto. No cabe un tratamiento naturalista del buen gusto. Es en sí mismo una categoría estética. Más vale, por tanto, sustituir una metafísica naturalista capaz presuntamente de fundar la ética y la estética por una hermenéutica de nuestros juicios de valor.

III

La presente traducción sigue la edición del manuscrito atribuido a Reid realizada por Peter Kivy y publicada bajo el título *Thomas Reid's Lectures on the Fine Arts* por la editorial M. Nijhoff en la Haya en 1973. He respetado las notas a pie de página introducidas por Peter Kivy, limitándome a adaptar al castellano la información bibliográfica que ofrecía y a realizar, en poquísimas ocasiones, alguna aclaración. En tales casos, advierto que esas notas son del traductor.

El manuscrito original se conserva en la Edinburgh University Library (La. III, 176). Se compone de una portada más 84 páginas numeradas de la 1 a la 85, de la que falta la página 10, y 13 páginas de añadidos intercaladas. El manuscrito está fechado en 1774.

Jorge V. Arregui es profesor titular de Filosofía en la Universidad de Málaga. Autor de *Inventar la sexualidad. Sexo, naturaleza y cultura* (Madrid: Rialp, 1996) y de «Inconmensurabilidad y relativismo: el reconocimiento de lo humano», *Contrastes*, II (1997), pp. 27-51.

Dirección postal: Departamento de Filosofía, Universidad de Málaga, Facultad de Filosofía y Letras, Campus de Teatinos, E-29071 Málaga.

Lecciones sobre las bellas artes

TODOS LOS OBJETOS DEL CONOCIMIENTO HUMANO pueden dividirse en dos clases: los del cuerpo y los de la mente. De modo similar, cabe clasificar las artes y las ciencias en dos grandes ramas, según versen sobre las cosas materiales o sobre las inmateriales. Mientras la teología, la pneumatología, etc., derivan sus primeros principios de la filosofía de la mente, tienen en ella su fin y procuran modificarla de alguna manera, la astronomía, la medicina, la química, la física, la botánica, etc., y todas las artes de la vida humana derivan sus primeros principios de la filosofía del cuerpo y procuran producir en él algún efecto.

Pero hay una tercera rama que comprende la música, la poesía, la pintura, la elocuencia, las representaciones dramáticas, etc., que están en un estado intermedio entre las otras dos: están más ligadas a la materia que las primeras y más vinculadas con la mente que las segundas. Así, aunque la pintura muestra a la mente objetos materiales, intenta producir algún efecto en ella; igual que las representaciones teatrales procuran instruir la mente, por mucho que la representación sea material. Y, en general, cabe decir lo mismo de todas las bellas artes; aunque la poesía y la elocuencia parecen más encaminadas a la mente que cualquier otra y mantienen con la materia una conexión mínima. De esta manera, las bellas artes parecen situarse en un estadio intermedio entre las dos grandes ramas de las artes y de las ciencias. Como pretenden operar sobre la mente mediante objetos que son materiales, sus primeros principios no deben buscarse ni en las ciencias que hacen relación a la mente ni tampoco en las que lo hacen al cuerpo sino justamente en la conexión existente entre ellas.

En consecuencia, me propongo, en primer lugar, analizar la conexión entre la mente y el cuerpo; en segundo, considerar el gusto, puesto que es la capacidad mediante la que percibimos las bellezas o defectos de sus objetos; hacer, en tercero, algunas observaciones sobre las artes del gusto o bellas artes; en cuarto, examinar la elocuencia; y, en quinto, mostrar cómo pueden mejorarse tales capacidades¹. Empiezo pues con el análisis de la conexión entre mente y cuerpo.

¹ Reid trata todos los tópicos que propone, aunque no en ese orden, discutiendo la mejora del gusto antes que las bellas artes y que la elocuencia. He dividido las lecciones en sólo dos secciones, que corresponden a los dos primeros encabezamientos de Reid.

MENTE Y CUERPO

El hombre es un ser compuesto de mente y cuerpo. Mientras las capacidades de la mente lo convierten en una criatura racional y moral que forma parte del sistema espiritual, su cuerpo lo incluye en el sistema material. Como su mente lo califica para razonar, juzgar, percibir, pensar, etc., esa mente ha de ser una sustancia no compuesta. Por su parte, el cuerpo es exactamente lo contrario: una sustancia que puede componerse, descomponerse, escindirse, dividirse, etc. Pero a la mente no puede [sucederle lo mismo]. No es susceptible de extensión, anchura o longitud. A la vista de lo que sabemos sobre mente y cuerpo, no hay dos cosas que sean más distintas entre sí. Pero, sin embargo, se descubre que –por diferentes que sean– están unificadas, aunque de una manera que nos resulta completamente inexplicable. Con todo, su unión se disuelve con la muerte: el cuerpo vuelve a los elementos originales de que se compone y queda sujeto a todos sus cambios. También nos quedamos perplejos a la hora de saber cuándo fueron unidos por primera vez, si ocurrió en la concepción o en el nacimiento. Por grande que haya sido la discusión sobre este asunto, es propio del sabio dejar de lado los problemas sobre los que no puede alcanzarse certeza alguna. Puesto que no cabe evidencia a favor de ninguna de las dos alternativas, hemos de aplicarnos solamente a examinar los efectos de esa conexión, lo que puede dividirse en tres epígrafes: primero, los efectos en la mente y en el cuerpo que su unión produce; segundo, los signos del estado de la mente a partir de los del cuerpo y de los estados del cuerpo a partir de los de la mente; tercero, mostrar la analogía entre el cuerpo y la mente, y su efecto sobre el lenguaje.

Consideremos, pues, los efectos producidos en la mente y en el cuerpo por su unión. Voy a dividir el tema en cuatro apartados: primero, percibimos objetos externos mediante nuestros órganos sensoriales; segundo, tenemos sensaciones placenteras y desagradables que surgen del estado del cuerpo; tercero, nuestras capacidades racionales dependen en gran medida del estado del cuerpo; y, cuarto, nuestras capacidades activas dependen también en gran medida del estado del cuerpo.

En primer lugar, la percepción depende de nuestros órganos sensoriales. Como ya he tratado de la percepción en otro momento, no hace falta ahora que me extienda demasiado: sólo observaré que es muy poco lo que sabemos de ella. Desconocemos completamente de qué manera percibimos. Sin embargo, aunque eso supere nuestra comprensión, debemos satisfacernos con lo que ya conocemos. Sabemos lo suficiente para desenvolvernos en la vida. Aunque nuestras percepciones de los objetos externos surgen de los sentidos, ignoramos completamente la naturaleza de esa impresión en nuestros órganos sensoriales. No sabemos si es una percusión, una ondulación, una vibración de los nervios, etc. Con todo, de esto podemos estar seguros: ninguno de los atributos de la materia puede ocasionar la percepción. Para Hume, lo único que necesita la causa [para serlo] es que se siga el efecto. Sin embargo, de acuerdo con semejante razonamiento, el día debería ser causa de la noche, la salud de la enfermedad, la riqueza de la pobreza, etc.

Aunque es poco lo que conocemos de causas o efectos, sabemos sin embargo algunos principios de sentido común. Toda causa debe ser adecuada a su efecto, y no puede haber una perfección en el efecto que no se encuentre en la causa. ¿Cabe entonces decir que la sola materia o el movimiento pueden resultar adecuados para producir los sentidos y toda la variedad de las facultades del género humano? Una causa eficiente debe tener la capacidad real de producir su efecto. Mientras que, por lo que sabemos de la materia, es completamente inerte. Por tanto, no puede ser la causa de la percepción. Es evidente que no podemos percibir a menos que tengamos la capacidad de percibir. Ahora bien, también resulta evidente que el cuerpo no puede proporcionarnos esa capacidad, puesto que él mismo no la tiene. Con lo que tenemos que derivarla de Dios. En este punto suele objetarse: «¿por qué no podemos percibir entonces sin la intervención de nuestros cuerpos?». Cabe responder que todas nuestras capacidades están limitadas según la voluntad de Dios. Están perfectamente ajustadas a nuestro rango en la creación: otros seres superiores podrán percibir sin el auxilio del cuerpo, pero es voluntad de Dios que nosotros no podamos.

Quizás, en un estado futuro, podamos tener capacidades y facultades mejores; del mismo modo en que, al principio, la mariposa está en el huevo y sus capacidades se adaptan a su estado, mientras que —después— sus capacidades como oruga son mayores, para tener finalmente, ya como mariposa, capacidades aún superiores. Nos damos cuenta de que en el hombre sucede lo mismo. En el seno materno casi está en un estado de insensibilidad; sus capacidades son mayores en la infancia, aunque la mente esté todavía en un estado muy débil, igual que el cuerpo; y, al final, llega a la madurez, en la que tanto mentes como cuerpos alcanzan su perfección. Quizás nuestro estado actual es tan inferior al venidero como la niñez a la madurez. Con lo que tenemos que contentarnos con la participación del entendimiento que nos ha permitido el Todopoderoso. Con todo, no deja de haber filósofos que, pese a eso, se esfuerzan por alcanzar una explicación de nuestra manera de percibir. No podemos llegar a saber aquello para lo que no tenemos hechos o evidencias que soporten nuestro razonamiento. Mejor hubieran hecho los filósofos abandonando el intento de explicar este asunto, porque no podemos justificar por qué los rayos de luz que caen en la mano no pueden producir una visión, como la producen los que caen en el ojo.

Voy ahora al segundo apartado: nuestras sensaciones placenteras y desagradables surgen del cuerpo. Todo placer y dolor debe surgir o bien del cuerpo o bien de la mente. Como no puede haber sensación más que en un ser capaz de sentir, todas las sensaciones deben estar en la mente. Pero también tenemos sensaciones corporales. Las sensaciones que surgen de la culpa y de la mala conducta, o las que surgen de la pérdida de un amigo entrañable se llaman «sensaciones mentales», mientras que se denomina «sensación corporal» a la que surge del dolor de una quemadura, etc. Hay que considerar esta distinción muy apropiada. Aunque no podemos conocer la causa física del placer o del dolor corporal, nos cabe sin embargo conocer su finalidad, porque es mediante ellos como podemos evitar las enfermedades. Mediante [...] ² nuestros

² Falta la página 10 del manuscrito de Reid.

cuerpos. Ganaríamos mucho con [solo]³ hacer observaciones cuidadosas. Los que quieren aumentar sus capacidades mentales deberían observar el justo medio correcto al comer, beber y dormir, pues, en cualquiera de esos casos, los extremos son malos y tienden a atontar. También deberían tener cuidado y no pasarse en su dedicación al estudio. Es preciso alternarlo con periodos de relajación: el arco que está siempre tensado pierde pronto su fuerza. Pero aquí no hay regla que dar. El genio y las capacidades de gente diferente son también diferentes.

De la misma manera en que el cuerpo, tras el mucho trabajo, siente una relajación que invita al descanso, también la mente experimenta, tras el mucho trabajo, una sensación de tipo similar que invita a la relajación. Una hora bien gastada será de más provecho que tres en las que la mente no está en su justo tono. En cuarto lugar, nuestras capacidades activas dependen en gran medida del estado del cuerpo. Poco hay que decir para demostrarlo: a cada cual le basta su experiencia para comprobarlo. Lo vemos ejemplificado en los ataques de histeria que surgen de algunos temperamentos del cuerpo: la enajenación y la locura son dos buenos ejemplos, [dos casos de] cuánto afecta el cuerpo a [nuestras] capacidades activas y a nuestras [capacidades] contemplativas. En ocasiones, hay quien habla y razona en el primer estadio de su locura con más sensatez que antes; mientras en otras pierde toda su capacidad para hacerlo.

Vamos a por la otra mitad de este primer epígrafe sobre la discusión de los efectos producidos tanto en la mente como en el cuerpo por su unión. Tras haber considerado los efectos del cuerpo sobre la mente, vuelvo sobre el análisis de los efectos de la mente y el cuerpo, para examinar [en este caso] los efectos de la mente sobre el cuerpo⁴. Vemos que la vida entera surge de su unión y que nos alegramos de enterrar el cuerpo —que antes habíamos admirado tanto— cuando su unión se rompe. Dividiré esta cuestión en cuatro rótulos: primero, los diferentes movimientos voluntarios; segundo, los movimientos que, siendo voluntarios al principio, llegan después a ser tan habituales que no experimentamos en ellos volición alguna; tercero, nuestros movimientos involuntarios, como los movimientos vitales; cuarto, los efectos de las diferentes pasiones sobre la digestión y otros movimientos vitales, etc.

Respecto de las acciones voluntarias: todas proceden de la voluntad. Como, al querer estirar el brazo, el movimiento se produce inmediatamente, nos parece bajo esta perspectiva muy fácil moverlo. Pero resulta muy misterioso. No tienen [los movimientos voluntarios] su fuente en voliciones en el cuerpo, porque los cuerpos no pueden tener voliciones, sino en voliciones en la mente. Con lo que se suscita un problema: ¿cómo pueden tener las voliciones de la mente efecto alguno sobre el cuerpo? La cuestión resulta muy difícil para los filósofos que piensan poder explicarlo todo, pero es fácil para quienes refieren todo al poder de la Deidad. Sólo somos conscientes de la voluntad; desconocemos cómo esa voluntad puede producir la acción o el movimiento.

³ La palabra entre corchetes es una conjetura: resulta ilegible en el manuscrito original.

⁴ Ha sido necesario realizar una pequeña reconstrucción desde el comienzo del párrafo hasta aquí, porque Reid hizo en hoja aparte algunos añadidos y correcciones que juntos no resultan claros.

Algunos han sostenido que la voluntad no es causa eficiente de este movimiento. Dicen que la causa eficiente es la contracción muscular. Porque, afirman, no experimentamos en la acción esta contracción, y –si la mente fuera la causa eficiente– yo sería sin duda alguna consciente de ello. Por eso, dicen, la causa eficiente no es la mente y tiene que haber alguna otra causa [eficiente]. Otros opinan que al principio experimentamos estas mociones, pero que luego la costumbre nos hace olvidarlas. El primero en formular esta tesis fue el físico y químico alemán Stahl⁵.

Mantiene que la mente es causa eficiente de todos estos movimientos, y lo ilustra con el caso de un músico. Al principio, debe arrostrar grandes esfuerzos para mover sus dedos de manera que produzcan todos los sonidos, mientras que, cuando llega a ser realmente bueno, no vuelve a pensar en ellos. Toca una melodía sin volición alguna sobre el movimiento de sus dedos. Sin duda, hay semejanza entre los dos casos, pero no tanta como para tener que aceptarla como absolutamente segura. Porque, aunque refiramos este asunto al hábito, tenemos tanta dificultad para dar cuenta de los hábitos como al principio. El hábito es tan problemático como nuestras capacidades originales. Puesto que todos estos movimientos se llevan a cabo en los primerísimos estadios de nuestra vida de la misma manera en que se ejecutan en el estado de madurez, no hemos tenido posibilidad de aprenderlos. Los argumentos de Mr. Sthal, aunque ingeniosos, no parecen suficientes. El sentido común es el camino correcto en filosofía, igual que en cualquier otra cosa. Cuando nos salimos de él, sólo nos cabe perdernos en la penumbra y la oscuridad. Pero tampoco esta investigación de Mr. Sthal deja de tener una consecuencia importante. Al menos, estamos seguros del hecho al que alude, que sirve sólo para alimentar nuestra curiosidad acerca de cómo lo llevamos a cabo. No nos cabe originar mediante nuestra volición movimientos en cuerpos distintos del nuestro. No podemos mover un libro simplemente por volición, ni podemos mover nuestros propios cuerpos sin el auxilio de los nervios. Ni siquiera, si hubiéramos desequilibrado el temperamento de nuestros cuerpos, podríamos corregirlo con una mera volición. Tampoco, si se nos ha dislocado un brazo, nuestra simple volición puede curarlo de nuevo.

En segundo lugar, voy a analizar los movimientos que, siendo al principio voluntarios y requiriendo un acto de voluntad para su ejecución, se convierten después por costumbre en perfectamente naturales. Lo que resulta de la mayor utilidad en la vida humana, pues ése es el medio por el que adquirimos todas nuestras capacidades. Al principio, cuando un niño comienza a andar, es muy cuidadoso [y] pone mucha atención en cada paso que da; pero cuando se hace mayor, puede razonar, disputar, etc., mientras anda sin perder un paso. Ocurre exactamente lo mismo al bailar, escribir, leer, tocar un instrumento, etc. Solemos creer que estas cosas son lo más simple de la naturaleza, y que el hábito es uno de los asuntos más fáciles de explicar en la constitución del hombre; pero es muy diferente: es uno de los fenómenos menos frecuentes en la naturaleza y de los más difíciles de explicar. Es evidente que también tiene su efecto en

⁵ George Ernst Stahl, 1660-1734.

la mente. Lo vemos en la duración de nuestros pensamientos. También por él alcanzamos todas las artes y ciencias, así como todo lo que hace feliz la vida humana.

En tercer lugar, abordaré los movimientos vitales y, en general, los movimientos involuntarios del cuerpo. La contracción y dilatación continuas del corazón, mediante las que se envía la sangre a todas las partes del cuerpo, es uno de los casos más notables de esta clase de movimientos. También pertenecen al mismo tipo la digestión de la comida que surge de los movimientos peristálticos del estómago y los intestinos, [y] todo el resto de los movimientos vitales. Stahl acude aquí a su tesis de que estos movimientos son voluntarios al principio, pero que la costumbre nos vuelve después insensibles respecto de ellos. Aparece aquí un hecho muy curioso, contado por el doctor Cheyne⁶, que goza de un buen predicamento: el de un hombre que podía detener la circulación de su sangre cuando quería. Hay algunos movimientos que son voluntarios y otros que no lo son. Parece haber un tercer grado entre unos y otros: un hombre puede suspender su respiración, aunque respire mientras duerme sin ser consciente de ello. Probablemente, la persona antes aludida conseguía suspender así la circulación de su sangre. He aquí otro sistema, que parece haber sido mencionado por primera vez por Descartes y que ha logrado muchos seguidores: considerar el cuerpo humano como una máquina y pensar que todos sus movimientos surgen de serlo. Probablemente, Boerhave mantenía esa opinión⁷. Ha sido perfectamente refutada por Stahl y el doctor Whyte, de Edimburgo⁸. Estas [las mociones] surgen por entero de la unión del cuerpo y la mente, y se conducen de una forma que ignoramos completamente.

En cuarto lugar, voy a analizar los efectos de las diferentes pasiones sobre el semblante, etc. Cabe tomar la vergüenza como ejemplo. Se produce mediante una concentración de sangre en [la] cara, así como, en el caso del bello sexo, en el cuello y en los hombros. Conocemos la causa mecánica de ese ponerse rojo que llamamos «sonrojo», pero no sabemos cómo ese sentimiento en la mente puede causar semejante apariencia en el cuerpo. Sucede lo mismo con la cólera. Las afecciones benéficas y malélicas tienen efectos muy diferentes en el cuerpo. Las primeras se acompañan con una influencia benigna, las segundas con una contraria. Nos resulta imposible decir cómo se originan. La alegría y la tristeza, así como las otras pasiones, tienen un efecto similar sobre el rostro y sobre el temperamento del cuerpo humano.

Habiendo completado de este modo los cuatro rótulos respecto de la influencia del cuerpo sobre la mente, proporcionaré ahora una explicación de las diferentes hipótesis de los filósofos sobre esta conexión entre alma y cuerpo.

La primera teoría de la que tomaré nota es la de Epicuro, tan bien descrita por Lucrecio en su bello poema *De natura rerum*. Sostenía que la mente era sólo una modificación del cuerpo y que bastaba con una organización particular del cuerpo para producir en él el pensamiento. La teoría ha sido asimismo adoptada por Pomponazzi y

⁶ George Cheyne, 1671-1743.

⁷ Herman Boerhave, 1668-1738.

⁸ Robert Whyte, 1714-1766.

Hobbes, el filósofo de Malmesbury. De manera concorde con la teoría, dicen, vemos que la mente comienza con el cuerpo: tiene su infancia, su madurez, su periodo de decadencia, etc., exactamente igual que el cuerpo; y, cuando el cuerpo muere, el alma parece desaparecer con él. Todo esto es evidente, afirman, y no puede ser discutido. Pero yo observaría que, aunque estén íntimamente ligados, eso no implica decir que dependen cada uno del otro. Una planta está íntimamente ligada con el suelo en que crece: medra más o menos en proporción con la bondad o maldad del suelo; si hay algo venenoso en el suelo, mata la planta; y, si se arranca [la planta] del suelo, muere y se convierte otra vez en polvo común. En este caso, la conexión resulta ser muy grande, pero la planta es completamente diferente del suelo. Tiene vida, y un principio intrínseco de actividad del que carece el suelo en el que crece; es también muy diferente en todas sus propiedades de la tierra. Vemos que sucede lo mismo con una madre y su bebé: están conectados de una forma muy íntima. El bebé enferma y muere si lo hace la madre. Se alimenta con su carne, su sangre, etc.; y, sin embargo, después del parto, cuando podríamos creer que el bebé iba a morir al ser separado de su madre, vive y tiene una existencia completamente diferente de la de ella. He demostrado que la materia no puede pensar. Es divisible. Está compuesta de partes de las que podemos comprobar que la mente no se compone. No cabe afirmar que la mente esté hecha de un cierto número de piezas de pensamiento. Es perfectamente indivisible y no participa de ninguna de las cualidades típicas de la materia.

[El] segundo sistema es el denominado «sistema de la influencia física». Se supone ahora que la mente produce, a través de alguna capacidad activa, efectos sobre el cuerpo, y el cuerpo a su vez sobre la mente, especialmente en la percepción de los objetos externos. Esta tesis procede de la idea popular de que la mente está movida por el cuerpo. Lo que debe ser falso, porque no cabe imaginar siquiera que una mente sea movida; no es sustancial y no parece ser afectada por el cuerpo. En cambio, disponemos de razones genuinas para pensar que la mente actúa sobre el cuerpo, mientras que el cuerpo no lo hace sobre la mente. Lo primero sucede de una manera que desconocemos absolutamente: basta con que la divinidad así lo haya querido. Hay justos límites impuestos al conocimiento humano; y cuando los sobrepasamos nos encontramos en la ficción y en la novela. Es sólo la mente la que puede tener efecto sobre el cuerpo. Tras la muerte, el ojo –aunque siga abierto– no puede percibir. Por tanto, sólo puede ser considerado como un órgano, no como la capacidad por la que percibimos. Si se encerrara a un hombre en una prisión en la que dispusiera sólo de un pequeño agujero para percibir los objetos externos, juzgaríamos absurdo creer que ese agujero es la capacidad mediante la que ve. Quizás con el ojo sucede lo mismo, y –cuando estemos separados del cuerpo– quizás nuestra percepción sea tan distinta como la de ese hombre tras haber sido liberado de su prisión.

[El] tercer sistema parece haber tenido como fuente la filosofía de Descartes. Se le ha llamado «el sistema de las causas ocasionales». Era éste: aunque haya una conexión entre el alma y el cuerpo, la mente no es causa de los movimientos del cuerpo, sino que la causa es la Divinidad con ocasión de que nosotros lo queramos; y a su vez los movimientos del cuerpo son la ocasión, pero no la causa eficiente, de los pensamientos en la

mente. De aquí que el sistema haya adquirido el nombre de «causas ocasionales». Así, cuando estiro mi brazo o mi pierna, es la Divinidad la que lo lleva a cabo con ocasión de mi voluntad. Lo que, sin duda, tiende a darnos una idea justa del poder de la Divinidad, aunque esta afirmación saque demasiado de quicio las cosas. Según esta hipótesis, la mente no puede actuar sobre la materia, pero la Divinidad sí. Ahora bien, como la Divinidad es un espíritu y la mente humana también, resulta aquí una contradicción.

[El] cuarto sistema es el de Leibniz: Dios creó el alma al principio de tal manera que toda operación procede de ella y, sin embargo, [hay] una conformidad con la materia tal que el alma tiene la capacidad de percibir todos los objetos externos sin la materia o el cuerpo, y el cuerpo posee a su vez la capacidad de todos sus movimientos, voluntarios e involuntarios, con independencia de la mente. No es sólo –continúa Leibniz– una hipótesis: se acompaña de pruebas. Es de gran utilidad en física. Compara su teoría y todas las demás con dos relojes que funcionan perfectamente acompasados. Lo que debe suceder –dice– por una de estas tres causas: primero, porque uno de ellos tenga algún poder sobre el otro, lo que –afirma– constituye el sistema de la influencia física. Segundo, porque su hacedor pueda modificarlos ahora y ajustarlos después respecto del otro; lo que constituye, afirma, el sistema de las causas ocasionales. Tercero, porque el reloj esté construido desde el principio perfectamente, lo que –dice– es justamente mi [de Leibniz] teoría. Quisiera hacer algunas observaciones sobre la teoría de Leibniz. En primer lugar, en filosofía no debería permitirse nunca ninguna hipótesis; pues representan sólo un disfraz de nuestra ignorancia. Devalúa [la] necesidad del gobierno divino, puesto que todo estaba ya hecho perfectamente desde el principio; y devalúa también toda la libertad humana de acción. No [hay] necesidad de objetos externos, pues la mente los hubiera percibido igual sin el cuerpo. Por último, esta hipótesis es sólo una perfecta hipótesis. Tras acabar así mis observaciones sobre el primer gran epígrafe de esta discusión sobre la conexión de mente y cuerpo, o sea, de los efectos producidos tanto en la mente como en el cuerpo por su unión, emprendo el segundo: los signos de la situación de la mente a partir de la del cuerpo, y de la situación del cuerpo a partir de la de la mente.

Como este camino no ha sido explorado hasta ahora por ningún filósofo que me sea familiar, mis errores resultan más excusables. Consideraré, en primer lugar, los signos y las expresiones naturales; y, en segundo, que muchas cosas que pertenecen al cuerpo son sólo signos naturales de cosas que pertenecen al alma.

El significado de la palabra «signo» es tan conocido que no tengo necesidad de intentar definirlo. Cuando dos objetos están tan unidos que uno conduce al conocimiento del otro, el primero constituye un signo del segundo. Así, las letras y las palabras de un libro son los signos de los pensamientos del autor. Así, las letras son signos de los sonidos, los sonidos son signos de las palabras y las palabras son signos de los pensamientos. Las palabras son, durante la conversación y el habla, los signos de las ideas o pensamientos del hablante. El lenguaje es solamente el signo de nuestros pensamientos, y es mediante él como los comunicamos. Pero hay más signos del pensamiento que las palabras. Por ejemplo, en un ejército o en una armada hay signos de retirada, avance, etc., mediante banderas, tambores, etc. Los sordos, que no pueden oír

y —en consecuencia— tampoco hablar, usan algunos signos [que] tampoco son palabras. Los signos son los objetos de los sentidos. La cosa significada no puede ser objeto de los sentidos como lo es el pensamiento.

Con todo, cabe distinguir ahora entre signos naturales y artificiales. Los últimos nacen de un acuerdo del género humano o de un conjunto particular de gente que resulta desconocido para los demás. Las palabras son de esa clase; y también los signos de un ejército deben ser aprendidos y conocidos sólo por los miembros de ese ejército. Los signos naturales, por el contrario, son comprendidos por cualquiera, de la misma manera en que todos entienden que el humo muestra que hay fuego, o que es signo del fuego. De igual modo, las crecidas de los ríos son signo de la lluvia, de que la nieve se derrite, etc. Son signos conocidos por todos los hombres. También aquí aparecen, como antes, dos tipos diferentes de signos [naturales]. El primero lo constituyen los que —aun siendo establecidos por la naturaleza— sólo se descubren mediante la experiencia y nos resultarían desconocidos sin ella. Un niño no sabe que el humo es signo del fuego, ni que el hielo lo es del agua muy fría; sólo puede aprenderlos por experiencia. De la misma forma, el astrónomo, el filósofo natural, el botánico o el químico deben todo su conocimiento a la experiencia. Estamos en la oscuridad más absoluta sobre las causas. Con lo que decimos que el frío es la causa de las heladas, aunque el frío es sólo una privación y no puede ser causa eficiente. Causa y efecto son solamente conexiones entre dos cosas que, como las vemos siempre unidas, son cada una signo de la otra⁹.

El segundo tipo [de signos naturales] requiere mayor atención. Lo constituyen aquellos [signos] que son conocidos sin experiencia y que, en cierta manera, no podemos explicar. Así, una conformación particular del rostro denota la pasión de la cólera. Pero, como la cólera es una pasión del alma, es invisible. Nadie puede explicar por qué la cólera o la ira han de tener un efecto así sobre la cara. Surge así una pregunta de no poca importancia: ¿cómo sabemos que ese gesto expresa esa pasión? Nadie lo sabría si hubiera tenido que aprenderlo por su propia experiencia al haberlo experimentado. Pero nadie es capaz de recordar un momento en que no haya tenido esa convicción. La tienen los niños, y la poseen también los sordos y los salvajes. Si no se debe a la experiencia, ha de deberse a un principio original. Sabemos que las palabras airadas atemorizan a los niños desde que los tenemos en brazos. Algunos tipos de música inspiran pesar, otros amor, otros rabia o furia. Todo eso son representaciones materiales de alguna afección de la mente. Ninguna de ellas se alcanza por experiencia: afectan igualmente a los salvajes y a los niños. Por tanto, deben resolverse exclusivamente en la constitución de la naturaleza humana. Espero que ésta baste para explicar los dos tipos de signos.

Hay varias cosas pertenecientes al cuerpo que son signos de cosas pertenecientes a la mente. Las dividiré en cinco bloques: primero, es a partir de las expresiones naturales de las cosas pertenecientes al cuerpo como sabemos que nuestros congéneres

⁹ He dejado sin cambios esta difícil frase.

tienen, o son poseídos por, una mente; segundo, las expresiones naturales del temperamento en el cuerpo, tercero, las expresiones naturales de las diferentes pasiones del cuerpo; cuarto, las expresiones naturales de la voluntad o del pensamiento en el cuerpo; y, quinto, mostraré que la buena educación es la expresión natural de esa buena conducta y de ese comportamiento virtuoso que admiramos.

En primer lugar. Somos conscientes del pensamiento y de la mente en nosotros mismos pero no en nuestros congéneres, puesto que no son objeto del sentido. ¿Cómo llegamos a saber que hay pensamiento y mente en nuestros colegas humanos? Esto es un problema que los filósofos no han discutido nunca. Si lo hubieran hecho, quizás hubieran cambiado nuestros sistemas de filosofía. Algunos contestarán que ese saber nace del razonamiento, de las acciones, discursos, etc. Pero eso no puede ser así, porque estamos convencidos de eso [de que los demás hombres poseen pensamiento y mente] antes de poder razonar: un niño de pecho conoce muy pronto y tiene confianza en su nodriza; observa sus acciones y sabe sus diferentes opiniones a partir de su aspecto, etc., y, sin embargo, no puede haber adquirido esa convicción ni por razonamiento ni por experiencia. Lo que resulta evidente porque un niño de pecho ni razona ni es capaz de adquirir experiencia. Por tanto, debe hacerlo por inspiración o por alguna otra capacidad original de la naturaleza humana que desconocemos absolutamente. De esta convicción nace nuestra capacidad de imitar las acciones, y de ella nuestra facilidad para aprender; sin esa convicción, la vida humana sería enteramente solitaria. Pero hay todavía otro problema. ¿Cómo alcanzamos esa convicción? ¿A partir de la modulación de la voz o a partir del gesto de la cara? Quizá por ambos: los sordos la alcanzan tan rápido como los demás, igual que los ciegos.

En segundo lugar. Las expresiones naturales del temperamento y del carácter en el cuerpo y en la cara. Es evidente que estamos predispuestos o no en contra de alguien desde el primer momento en que lo vemos (de aquí la antigua doctrina de la fisionomía). Se cuenta una famosa historia de Sócrates, a quien dijo un fisionomista que era pasional y adicto a toda clase de vicios. Sócrates repuso que era verdad, pero que había corregido esos malos hábitos a partir de [esto es, mediante] la filosofía. Es natural; de la misma manera en que vemos las diferentes pasiones en la cara de un hombre, podemos adivinar su temperamento. Aristóteles ha dejado asentadas algunas reglas sobre este asunto en uno de sus libros que versa sobre fisionomía¹⁰.

En tercer lugar. Las expresiones naturales en el cuerpo de las diversas pasiones y afecciones. Podemos observar que un hombre no tiene el mismo aspecto cuando está alegre y cuando está triste, cuando está preocupado y cuando está alborozado, entre amigos y entre enemigos. Ocurre lo mismo con toda pasión o afección de la mente; cada una tiene su expresión natural en el rostro, en la voz y en el gesto. Por eso, la finalidad de la pintura es la expresión de las diferentes pasiones de la mente en la cara y en el gesto. Tal es la finalidad de la pintura histórica, y todos somos buenos jueces sobre esto. Ese juicio es natural y no nace de la experiencia. Lo que resulta evidente a

¹⁰ El *Physiognomonica*, atribuido antes a Aristóteles, se considera ahora espúreo.

partir de esta circunstancia: no prestamos atención al signo, sino a la cosa significada, de la misma manera en que, en una pintura, atendemos a la pasión, y no a la formación particular de los rasgos. Cualquiera puede decir qué pasión está experimentando alguien al mirar su rostro, aunque no pueda decir cuál es la formación particular de los rasgos, del semblante y del gesto que expresan esa pasión. La naturaleza ha pretendido que pasáramos desde los gestos a las pasiones, y no desde las pasiones a los gestos. Sólo los grandes pintores pueden llegar a saber la configuración particular de la cara y de los rasgos que expresan cada pasión. Todo hombre conoce las pasiones al ver las facciones, pero sólo, tras gran cuidado y atención, consigue dibujar los rasgos de modo que expresen las pasiones. Los rasgos sugieren la pasión inmediatamente; pero es [sólo] con mucho esfuerzo como logramos que la pasión sugiera las facciones. Por eso es evidente que este juicio sobre las expresiones del semblante es natural y no adquirido por experiencia.

En cuarto lugar. Hay expresiones naturales de la voluntad y de los principios y afecciones sociales en el cuerpo y en los gestos. Este es el lenguaje natural previo a todos los demás. Un fallecido escritor muy ingenioso, Lord Monboddó, se ha esforzado en probar en su *Treatise on the Origins and Progress of Language* que el lenguaje no es natural en el hombre. Las palabras «lenguaje» y «natural» son ambiguas, y podría concluirse de una manera o de otra según se tomen. Si se quiere decir que el lenguaje está constituido por sonidos articulados, estoy de acuerdo con él. Pues ser capaz de formar sonidos articulados requiere evidentemente tiempo y experiencia, y éste es el sentido en que Lord Monboddó toma la palabra «lenguaje». Nadie pretende decir que el inglés o el francés, el latín o el griego, son naturales a los hombres. Vemos que cada nación tiene sonidos articulados diferentes, lo que constituye una prueba clara de que no son naturales. Sin embargo, la naturaleza ha procurado que los sonidos articulados sean las cosas mediante las que expresamos nuestros pensamientos. Porque, de no ser así, hubiéramos descubierto alguna nación que expresara sus pensamientos mediante movimientos corporales o a través de otros medios de ese tipo que nunca hemos observado. Pero el lenguaje natural no consiste en sonidos articulados: consiste en aquellos signos que vemos usar a la gente que no dispone del lenguaje común.

Es evidente que los hombres pueden comunicar sus pensamientos sin la ayuda de ningún lenguaje común. Puede demostrarse que, sin ese lenguaje, jamás hubiera podido formarse ningún lenguaje articulado, o instituirse o inventarse ningún lenguaje artificial compuesto de sonidos. Porque eso supone que, para llegar al acuerdo de que determinados sonidos refieran a determinadas ideas, debería haber habido una convención previa a cualquier sonido articulado. Con lo que resulta evidente que este lenguaje natural compuesto de gestos y signos era previo a la introducción de los sonidos articulados o de un lenguaje artificial. Otro argumento es que los sordos, que no han oído ningún sonido articulado, empiezan a comunicar sus pensamientos tan pronto como lo hacen los niños que los comunican mediante palabras. Aquellos lo hacen mediante gestos, y sus amigos —que quizás no han estado nunca antes con sordos— comprenden perfectamente esos gestos. Es verdad que los sordos se entienden entre ellos mejor que cualquier otra persona les entiende a ellos, pero eso sucede porque están obligados a prestar más atención a los signos naturales.

Otro argumento es que la gente ha conversado y mantenido correspondencia con otros aunque no tuvieran un lenguaje común. Cabe comprobar que hay gente que ha conversado con otro aunque ninguno de ellos comprendiera el lenguaje del otro. Se dice que los habitantes de la costa de la Berbería mantuvieron correspondencia durante siglos con los habitantes del otro lado de las montañas sin que nunca hubieran llegado a verse la cara. Los que estaban junto al mar se acercaban a cierto río donde colocaban sus mercancías en la ribera y se alejaban un día de viaje o dos. Entonces, venía la gente del otro lado de las montañas y dejaba sus bagatelas doradas, sus dientes de elefante, y se llevaban, si les gustaban, las mercancías de los otros; si no, se llevaban lo suyo de nuevo. Esto se prolongó por largo tiempo, sin el mínimo engaño y sin que llegaran a verse mutuamente. Tomaré otro argumento de las antiguas pantomimas.

Estas representaciones [son] mudas, tienen lugar sólo mediante acciones sin hablar una palabra, y –sin embargo– se dice que tenían mayor efecto sobre la gente que las habladas. Al principio, las representaciones habladas distinguían al actor del que hablaba: el uno pronunciaba las palabras y el otro las representaba. Por antinatural que nos pueda parecer a nosotros, en Grecia y Roma las representaciones eran así. Su atractivo era tan fuerte que hubo un concurso entre Cicerón y su amigo Roscio¹¹, en el que ambos cumplieron su papel lo mejor que pudieron. Cicerón recitó una pieza de composición según las reglas de la retórica y Roscio la representó mediante gestos. Cicerón repitió lo mismo de manera que expresara un significado diferente y Roscio hizo lo mismo. La habilidad de Roscio fue tal que, mediante los gestos y la formación de los rasgos, fue capaz de hacer que la gente [pudiera] captar dos significados diferentes de una misma pieza de composición. Las pantomimas fueron introducidas por Augusto. Fueron el entretenimiento favorito de la gente. Se llevó el asunto hasta el extremo de que se provocaron disturbios a propósito de dos actores. Fueron exiliados [de] la ciudad, y al final se ordenó que se les trajera de nuevo para apaciguar a la gente. Se dice incluso que estas pantomimas afectaban más a la gente que las tragedias cuando empezaron a ser habladas. La razón es que el primero es el lenguaje natural del hombre, mientras el segundo es adquirido. Aquél es infinitamente más difícil que éste, y de aquí que los sonidos articulados se inventaran ante todo para suplir el lugar de unos gestos que eran tan difíciles de lograr. Un mudo puede contar una historia de tal manera que impresione a la gente más que si hubiera usado el lenguaje: un modo es natural, el otro adquirido y artificial.

Llegamos al quinto bloque de este apartado: mostrar que la buena educación es la expresión natural de la buena conducta y del comportamiento virtuoso que admiramos. Un hombre puede ser culpable de una malísima conducta en sociedad aunque no diga una palabra. Las acciones y los gestos caracterizan la buena o mala conducta de un hombre en sociedad tanto como sus palabras. Hay una manera apropiada de actuar ante nuestros superiores: tienen derecho a un mayor respeto que nuestros iguales. Un hombre puede ser culpable de mala conducta grave, aunque hable del modo adecuado: nuestras acciones nos traicionan tanto como nuestras palabras. Hay también una con-

¹¹ Quintus Roscius Gallus, famoso actor amigo de Cicerón.

ducta correcta respecto de nuestros inferiores y de nuestros iguales. El talante de un hombre se descubre menos en sus palabras que en sus acciones, en sus gestos, su modo de hablar, etc. Cabe expresar lo mismo de maneras muy diferentes, y puede significar cosas muy diversas: la amabilidad y la buena voluntad en nuestras palabras y gestos testimonia un buen talante, mientras que lo contrario es signo seguro de uno malo.

Tras considerar las dos primeras formas de la conexión de la mente y el cuerpo, abordo el tercero y último, es decir, el análisis de las analogías entre el cuerpo y la mente y su efecto en el lenguaje.

Cabe encontrar siempre un parecido o analogía entre las obras de un mismo ser, lo que resulta muy notable en las obras de la naturaleza. Su efecto sobre el lenguaje es muy grande. Proporcionaré algunos ejemplos. La luz y el conocimiento son cosas distintas, y no tienen conexión alguna. Pero nos encontramos con que en todas las lenguas se hace alguna analogía entre ellos: uno descubre las cosas a la mente, la otra al cuerpo. La luz y la transparencia son también similarmente análogas: la transparencia es aquello a través de lo cual se puede ver. Es un adjetivo que atribuimos con más frecuencia al lenguaje y a los asuntos intelectuales que a las cosas materiales. Lo mismo sucede con la oscuridad: es un símbolo del dolor, del miedo y también del vicio; igual que la luz es un símbolo de la alegría y la esperanza, e, incluso, de la virtud. La altura es también análoga a la magnanimidad [y] a la dignidad. «Alto» y «bajo» se atribuyen tanto a los hombres como a los objetos materiales. De manera similar, «sublime» es una palabra que deriva de la materia y que se aplica a la mente. Paralelamente, la extensión se aplica a la extensión de conocimiento. Si proporcionara todos los ejemplos que puedo aducir fácilmente, les quitaría demasiado tiempo.

Todo lo que se expresa en lenguaje metafórico causa la máxima impresión en la mente. Nada resulta más vulgar que decir que todos tenemos que morir. Con todo, Horacio expresa ese pensamiento de forma bellísima al decir: *pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas regumque turris*¹².

El uso del lenguaje metafórico es lo que distingue a los poetas de los filósofos, aunque hay que reconocer que la mayor parte de los errores y confusiones en pneumatología se han estado debiendo al uso excesivo de esta analogía. Sirve para avivar una descripción. Se usa incluso en las Escrituras al hablar de la Divinidad, cuando llaman al Todopoderoso «la Voz de Dios».

EL GUSTO Y LAS BELLAS ARTES

Después de haber estudiado los tres tipos de conexión entre la mente y el cuerpo, voy a continuar considerando el gusto, esa capacidad mediante la que discernimos las bellezas o deformidades de sus objetos¹³.

¹² Horacio, *Odas*, I, 4, 13-4. [«La muerte amarilla va igualmente//a la choza del pobre desvalido y al//alcázar real del rey potente» (trad. de M. Milá)].

¹³ Reid redactó esta nota en un papel suelto adjunto: Véase el *Essay on Taste* de Gerard y la Introducción de Lord Kames a sus *Elements of Criticism*.

Haré en primer lugar algunas observaciones sobre las bellas artes. Las bellas artes fueron descuidadas completamente durante la Edad Media. Lo que es un argumento a favor de su barbarie. Pues los imperios de Grecia y Roma las cultivaron con la mayor atención: un filósofo y un hombre que cultivaba las bellas artes eran entonces lo mismo. Hipócrates fue el primero en separar la medicina de la filosofía. Después, todo el resto de sus ramas comenzó a desgajarse, y la filosofía terminó por quedar reducida a un tronco pelado. Por eso, un filósofo era considerado un profesional de poca estima. También las artes y las ciencias decayeron igualmente al separarse de la filosofía. De aquí que en la Edad Media se estimara a los profesores de artes y ciencias. Se consideraba entonces que la filosofía era necesaria para el derecho, la medicina y la teología. Por lo que se denominan «liberales» las profesiones. Pero las artes y las ciencias debían deteriorarse igual en ausencia de la filosofía. Por eso, debe ser evidente que ninguna puede florecer cuando la otra desaparece. Las bellas artes no pertenecen a una rama ni a otra; por lo que sus principios han de buscarse no en una o en otra sino en su conexión. Me esforzaré por explicar esto. No hace falta ahora enumerar sus muchas ventajas: —es un entretenimiento tan agradable como inocente explicar qué lugar ocupan los [saberes] [que venían siendo] marginales, etc.

Analizaré ahora la capacidad de la mente que llamamos «gusto». La palabra es analógica: se supone que mantiene cierta analogía con el sentido al que damos el mismo nombre. Los hombres han creído con razón que hay un cierto tipo de relación o analogía entre el placer que nace de la consideración de la belleza de los objetos de esta capacidad y [los que] nacen del paladar. La naturaleza misma nos lleva a distinguir el regusto o la sensación agradable de la cualidad que los causa, de la misma manera que el sabor de la piña se distingue comúnmente de la cualidad que lo causa.

En primer lugar, igual que antes, somos llevados a distinguir la cualidad de una pieza musical que provoca una sensación agradable de la sensación misma. De modo similar, en un fragmento de poesía o de retórica hay también una diferencia entre la cualidad en ellas [que] nos complace y la sensación misma. Subrayo particularmente esta distinción porque ha llegado a ser habitual que los filósofos modernos lo resuelvan todo en sensaciones¹⁴; de la misma manera en que no hay calor en el fuego sino sólo en la mente, no habría distinción en un poema entre la cualidad y la sensación que produce en nosotros.

En segundo lugar, quisiera observar que, aunque los gustos son agradables, desagradables o indiferentes, hay sin embargo una prodigiosa variedad de gustos distintos: así como en el gusto externo el vino tinto, las manzanas, el queso, etc., tienen gustos diferentes, así en el gusto interno la diversidad es igual de notable. (Si hay tal número de tipos diversos de belleza, no hay por qué maravillarse de que existan diferentes teorías sobre ella. Hogarth ha escrito un libro muy ingenioso sobre el tema; y véase también el *Dialogue* de Spence)¹⁵. Así, hablamos de la belleza de un caballo, de

¹⁴ «Feeling» en el original inglés. Puesto que Reid acaba de usar como sinónima la palabra «sensation», traduzco «feeling» por «sensación», y no por «sentimiento». [N. del T.]

¹⁵ Las notas entre paréntesis fueron escritas por Reid en una hoja separada con un signo para mostrar en qué lugar del cuerpo del texto debían insertarse. Las obras aludidas son *The Analysis of Beauty* (1753) de William Hogarth y *Crito: Or, A Dialogue on Beauty* de 1752.

la de una demostración, de la de un poema, [de la de la] pintura, de la de una bella composición, de la del porte humano, particularmente el de las mujeres bellas, etc. No hay nombres en el lenguaje para cada uno de estos gustos diferentes; funcionan sólo con los nombres de los objetos a los que pertenecen. Con lo que todas las bellezas antes mencionadas son diferentes y, sin embargo, reciben el mismo nombre general de «belleza», distinguiéndose sólo por el objeto en que inhiere, como la belleza de una mujer o la belleza de un caballo.

En tercer lugar, también quisiera observar que, de la misma manera en que el máximo gusto en el paladar se da precisamente cuando experimentamos un placer por aquellas cosas que son saludables, también en el gusto mental el gusto es máximo justamente cuando admiramos las cosas más excelentes en su género. En el primer caso, podemos ver la bondad de la naturaleza al configurar nuestro gusto de tal manera que nos dé noticia de las cosas que nos son saludables, o de su contrario. Lo que puede comprobarse en el caso de los animales, que conocen todas las hierbas saludables o nocivas. Lo mismo sucede con los niños antes de que su gusto se corrompa. Los malos gustos surgen habitualmente de los malos hábitos del cuerpo, igual que una niña con la enfermedad verde¹⁶ come pedacitos de hulla, tiza y tabaco antes que comida saludable. También la educación puede introducir diferencias considerables en el gusto del ser humano, pero la diferencia sigue estando en el gusto, no en su objeto.

Cuarta observación: la costumbre tiene un efecto considerable en el cambio de los gustos de los hombres. Así, los esquimales beben con placer aceite de pescado; y algunos comen pescado apestoso con igual avidez. A los americanos les encantan los labios muy gordos y las narices chatas. Al principio, el te o el ponche de ron les resultan a algunos muy desagradables y, sin embargo, después llegan a gustarles mucho. Igual que la costumbre puede cambiar nuestras concepciones de la belleza o de la deformidad, etc., puede también modificar notablemente [nuestras concepciones] de

Quinta observación: se equivocan quienes han propuesto [la teoría de] que no hay norma del gusto. Su mismo razonamiento podría ampliarse a la justicia, la verdad, etc. En los dos casos los argumentos resultan ser el mismo; y, si se derrumba uno de ellos, vacilan los fundamentos del otro. Las diferencias de gusto dependen de la costumbre, etc. Pero las cualidades en el objeto del gusto siguen siendo las mismas.

Sexta observación: en toda operación del gusto hay un acto del juicio. Cuando un hombre dice de un caballo que es bello, hay un juicio: se afirma o se niega algo. Ya se ha mostrado que hay un juicio implicado en cada una de nuestras percepciones¹⁷. Lo mismo pasa con nuestro gusto: hay sin duda un juicio en cada operación del gusto. En la percepción de la belleza, por ejemplo, no hay solamente una sensación de placer,

¹⁶ Por «clorosis» [N. del T.]

¹⁷ Es uno de los axiomas de la teoría de la percepción de Reid que la percepción envuelve un juicio. El lugar en que «ya se ha mostrado» no parece ser la sección anterior de las *Lectures*. Reid puede estar haciendo referencia a otras lecciones que hubiera dado a esa audiencia o, quizás, a su *Inquiry into the Human Mind* que ya había logrado tres ediciones (1764, 1765, 1769).

hay también un juicio real sobre la excelencia del objeto. Sucede igual en la poesía, la pintura, la elocuencia, la música, etc.

Además, cabe todavía advertir que el juicio de los sentidos se parece al interno. En algunos casos vemos una excelencia en general sin que podamos señalarla en concreto. El calor en el fuego puede ser agradable. Y, del mismo modo, podemos percibir una belleza o una agradable sensación en los objetos bellos o en la composición de una frase y juzgar que se debe a alguna perfección, aunque no podamos decir cuál es exactamente. Por eso, *felix qui potuit rerum cognoscere causas* (18): por muchas vueltas que le demos, seguiremos descubriendo la belleza perdida –tanto que un niño puede percibirla. La belleza implica siempre excelencia, aunque no podamos decir en qué consiste. Puede todavía observarse que la percepción de la belleza es una percepción secundaria, en lo que difiere el sentido interno de los externos. No podemos concebir la belleza sin unas cualidades que la acompañen como su fundamento. La belleza de la música, del color, etc., inhiere así en algún otro sujeto. Han de percibirse mediante los sentidos externos. De aquí que Hutcheson lo haya calificado de «sentido reflejo»¹⁹. Los sentidos externos pueden existir sin el interno, pero el interno no puede existir sin los externos.

Proporcionaré ahora algunas indicaciones sobre los objetos del gusto. Addison los dividió en tres: novedad, grandeza y belleza²⁰. Akenside sigue la misma división en su bello poema sobre los placeres de la imaginación²¹. Pero aquí «belleza» es un nombre general y se toma en un sentido tan amplio que significa todo lo que place al gusto. En su *Essay on Taste*, el Dr. Gerard ha añadido la imitación, la armonía, el ridículo y la virtud. Semejante clasificación sigue siendo incompleta, [incluso] si consideramos tantos apartados, porque las fuentes del placer del gusto son más numerosas.

Continúo ahora haciendo algunas observaciones sobre estos tres objetos diferentes del gusto, es decir, la novedad, la grandeza y la belleza.

Abordo, pues, el primer principio de los placeres del gusto: la novedad. De ella tenemos una concepción perfectamente distinta. Puedo apuntar aquí que la novedad no es una cualidad ni de la mente ni del objeto del gusto, sino sólo una relación del objeto

¹⁸ Virgilio, *Geórgicas*, 11.490. [El texto completo dice: «Dichoso aquél que llegó a conocer las causas de las cosas y puso bajo sus pies los temores todos, la creencia en un destino inexorable y el estrepitoso ruido del Aqueronte avaro»].

¹⁹ En su primer y más influyente libro, el *Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue* (1725), Hutcheson se refiere al gusto o al sentido de la belleza como un «sentido interior». Pero no usa la expresión «sentido reflejo» para referirse a la percepción estética hasta más tarde, por ejemplo en su *Philosophiae moralis institutio compendaria* (1742), traducida al inglés como *A Short Introduction to Moral Philosophy* (1747). [Hay traducción castellana de F. Hutcheson: *Una investigación sobre el origen de nuestra idea de belleza*. Tecnos: Madrid, 1992].

²⁰ Joseph Addison, *The Spectator*, en la serie de ensayos «On the Pleasures of Imagination» (1712). [Hay traducción castellana, *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de «The Spectator»*. Madrid: Visor, 1991].

²¹ Mark Akenside, *The Pleasures of Imagination* (1744).

a nuestro conocimiento. La curiosidad parece ser el principio en la naturaleza que explica el placer que experimentamos ante la novedad de un objeto. Así vemos que el afán de novedades es máximo en los niños cuando lo es su curiosidad. Pero el placer que experimentamos ante la mera novedad es realmente mínimo. Parece lograrse mediante algunas circunstancias concomitantes que constituyen el placer principal. Con lo que una cosa puede resultar nueva y, sin embargo, no poseer ninguna cualidad agradable. Con todo, al mismo tiempo, la novedad produce [conocimiento]²², añadiéndole sensaciones agradables. Por eso, el descubrimiento de una nueva planta justifica para un botánico toda una vida de trabajo, y Linneo se sintió feliz al descubrir el semimetal níquel como resultado de la tarea de su vida. Lo mismo llevó a Bank y Solander a arrostrar un buen número de peligros para descubrir plantas nuevas²³. La parte menor del valor de los trabajos deriva de su novedad.

Con todo, hay algunos casos en los que esperamos algo nuevo y nos quedamos decepcionados si no lo descubrimos. Por ejemplo, un libro nuevo nos disgusta si no contiene algo novedoso, aunque, entonces, la causa principal de nuestro disgusto resulta ser la pérdida de tiempo. La novedad al margen de la utilidad no puede nunca agradar a alguien con buen gusto, igual que tampoco llamaríamos «sabio» a quien llevara un traje nuevo todos los días y descansara siempre en una cama nueva. De todas maneras, este deseo de novedad está sabiamente implantado en la naturaleza y es la fuente de las mejoras. La novedad es como una cifra en aritmética que añade valor a toda cifra significativa, pero que no tiene valor en sí misma.

Procedo ahora a hacer algunas anotaciones sobre el segundo objeto del gusto, o sea, la grandeza. La emoción producida por la grandeza es muy diferente de las producidas por la novedad o la belleza. La primera [la novedad] no deja efecto en el temperamento, la segunda lo suaviza y lo humaniza, mientras que los objetos grandiosos lo colman y lo transportan, por decirlo así, más allá de sí mismo. El objeto propio y verdadero de la grandeza o la sublimidad es el Ser Supremo. Sus perfecciones son una fuente [siempre presente]²⁴ de esta sensación. El principio que la tiene como objeto se llama «devoción» y constituye su primera finalidad. Pero, ¿qué es esta sublimidad? Puedo pensar que no es más que la excelencia superior que inspira admiración. A partir de lo dicho sobre la novedad, resulta evidente que la grandeza en los objetos no es una sensación en la mente sino una cualidad en los objetos mismos, y nuestra sensación es completamente diferente de esa cualidad. Ya he me he referido a la costumbre de los filósofos de reducir todo a sensaciones.

Los peripatéticos defendieron la otra alternativa. Descartes fue el primero en contradecir la autoridad de Aristóteles. Y ahora los filósofos llevan el principio cartesiano a su extremo: de aquí la filosofía de Mr. Hume, en la que se confunde la virtud y el vicio, la justicia y la injusticia. Pero, ¿es que no hay distinción real entre ellas? ¿No es preferi-

²² La palabra entre corchetes es una suposición, pues no puede leerse en el manuscrito.

²³ Los naturalistas Sir Joseph Bank (1743-1820) y Daniel Solander (1736-1782), que acompañaron a Cook en su viaje en el «Endeavour».

²⁴ Las palabras entre corchetes son una conjetura: no se leen en el manuscrito.

ble la verdad a la falsedad, el conocimiento a la ignorancia, etc? Doy por seguro que hay en esas cosas una excelencia real que no hay en sus contrarias. Excitan admiración; y esta admiración es la sublimidad. ¿Quién no siente dilatarse su alma ante la narración de las virtudes de Catón? ¿Quién es la última columna de la libertad de Roma sino César, su cónsul? Un hombre que lucha, dice Séneca, contra una fortuna adversa es un espectáculo para los dioses²⁵. Siempre se han considerado las descripciones de la Divinidad de Job, Isaías, etc., obras maestras de la sublimidad. Se discuten ahí sus perfecciones con una sublimidad y una grandeza desconocidas en cualquier otro lugar²⁶.

Hay también sublimidad en algunas otras cosas, como en las erupciones de los volcanes, los terremotos, los truenos, etc. Parece haber en la naturaleza cierta analogía entre la sublimidad y la magnitud o amplitud; lo testifican todas las palabras del lenguaje que se relacionan con la sublimidad, puesto que la expresan con frases tomadas prestadas de la amplitud. Se nos empuja a concebir los truenos como la voz de Dios, y las erupciones de los volcanes, etc., como una muestra de su poder. De aquí esta sublimidad.

Además de estas cosas que son grandes realmente, hay otras que se les añaden bien como sus signos o sus efectos, bien en cuanto que les pertenecen de una manera u otra o porque causan sensaciones similares. Por eso son sublimes la oscuridad, la noche, etc. Tanto los autores antiguos como los modernos han tratado esto. Entre los antiguos, Longino no resulta inferior a nadie en este asunto²⁷. Mr. Addison lo ha tratado en sus ensayos sobre los placeres de la imaginación, como también lo ha hecho Akenside en su bello poema sobre el mismo tema. También el Dr. Bayly, Mr. Burke y el Dr. Gerard han escrito tratados sobre la cuestión²⁸. Mr. Burke piensa que el terror es el origen de nuestras ideas de grandeza. Cada uno ha escrito respecto de este tema situándolo bajo una perspectiva diferente –pero siempre distinta de la de que la grandeza o amplitud es su fuente. Puedo [creer] que ésta consiste en la excelencia que causa nuestra admiración, y que, en las otras cosas en que tenemos la misma sensación, surge de que son sus efectos o signos, o de que producen una sensación similar²⁹. Hay, paralelamente, una sublimidad en la composición que se produce en el lector o en

²⁵ L. A. Séneca, *De Providentia*, II, 9.

²⁶ No creo que el inglés de Reid sea incorrecto. Simplemente, está usando una construcción arcaica. Cf. *King Lear*, I, i, 263: «Thou lovest here, a better where to find». [P. Kivy se refiere aquí a la expresión de Reid «every other where», N. del T.]

²⁷ El tratado sobre lo sublime del pseudo-Longino ejerció una influencia primordial en la estética y la crítica de la Ilustración; en la época de Reid era lugar común. [Hay edición castellana de J. García López, Demetrio, *Sobre el estilo* y Longino, *Sobre lo sublime*. Madrid: Gredos, 1979].

²⁸ John Baillie, *Essay on the Sublime* (1747); Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757); Alexander Gerard, *An Essay on Taste* (1759). [Hay traducción castellana de E. Burke: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Tecnos, 1987].

²⁹ Ha sido necesaria una pequeña reconstrucción para hacer inteligible el texto de Reid.

el oyente si los objetos son grandiosos y sublimes, pero que se produce mucho más si el autor mismo parece afectado por ella [es decir, por la grandeza y sublimidad de los objetos]. Entre los antiguos, Homero sigue sin tener rival. Virgilio, aunque superior en majestad, es inferior en sublimidad. Platón, para ser un escritor en prosa, es notoriamente sublime. Nuestro Milton puede competir con cualquiera de ellos. Entre los oradores, Demóstenes es superior incluso a Cicerón. Hay dos cosas que se oponen a lo verdaderamente sublime: la mezquindad y la ampulosidad. Ambas, siendo principios muy diferentes, son igualmente opuestas. Puede haber sublimidad en la más simple de las expresiones, como en las de Moisés: «hágase la luz, y la luz se hizo». «Hágase la tierra, y la tierra se hizo»³⁰, etc. La sublimidad se contagia: si el autor parece afectado, también lo será el lector. Del mismo modo que la novedad no constituye la excelencia sino que se añade a ella, la grandeza es cierta cualidad inherente a los objetos e independiente de nuestras mentes.

Ahora voy a hacer algunas observaciones sobre la belleza. En algunos objetos hay evidentemente una cierta disposición de las partes que nos grada y al que damos los nombres de «belleza», «elegancia», etc. Con todo, el término «belleza» se aplica a menudo en un sentido más general a cualquier cosa que agrade al buen gusto. Produce una sensación o emoción en la mente muy diferente de la grandeza. La pone alegre, jovial y feliz, y parece provocar el temperamento de la mente que llamamos «buen humor». Hay un gran número de tipos diferentes de belleza que difieren no sólo en grado sino también en género: existe una belleza en los teoremas, otra en las máquinas, otra en los colores, etc. Se ha discutido tanto sobre qué constituye la belleza como sobre el problema de la naturaleza abstracta de la virtud. Los argumentos de las dos posturas son similares. Según algunos, no hay cualidad alguna en el objeto que cause en nosotros la emoción, sino sólo un sentimiento de la mente independiente de cualquier cualidad del cuerpo.

Este principio se ha mantenido con mucha frecuencia en los tiempos modernos. Aunque no puede admitir la existencia de norma alguna, abre un espacio para investigar qué es la belleza. El Dr. Hutcheson ha publicado un tratado sobre este tema en el que piensa que la belleza surge de la uniformidad unida a una cierta variedad³¹. Sin embargo, la concibe solamente como una sensación³² en la mente sin que sea nada realmente en el cuerpo, de la misma manera —añade— que el calor, etc., son solamente ideas en nuestra mente y no cualidades de los cuerpos. Afirma que, si no hubiera una mente que lo contemplara, el objeto no podría ser bello. Con lo que resulta evidente que depende de las sensaciones de la mente, no de las cualidades de los cuerpos. Por frecuente que sea esta doctrina, me atrevo a distanciarme de ella.

Ya he dicho bastante en mis clases sobre pneumatología esforzándome en probar que hay tal cualidad en los cuerpos con independencia de nuestras sensaciones. Por ejemplo, hay distinción real entre el calor en el fuego y la sensación que produce, y el primero es totalmente independiente del segundo. También he mencionado que hay distinción real entre la cualidad en los objetos que llamamos «grandeza» y la sensa-

³⁰ Este ejemplo de sublimidad en la escritura puede encontrarse en Longino, IX, 9.

³¹ F. Hutcheson, *An Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue*, Tratado I.

³² La palabra inglesa es «feeling» [N. del T.]

ción que produce en nosotros, así como que la primera es, de modo paralelo, independiente de la segunda. El mismo razonamiento se extiende a la belleza y a su sensación consecuente. Analizemos ahora qué es la belleza o en qué consiste.

Consiste, según entiendo, en aquellas acciones y cualidades de la mente que gobiernan nuestra admiración y estima. Aunque se admita esto, suele pensarse que queda en pie una objeción, porque también los objetos poseen su belleza. Lo concedo; pero propongo hacer una distinción entre las bellezas original y derivada. La primera consiste en lo ya mencionado. Este principio se difunde sobre un número de otras cosas, ya sean sus efectos, sus signos o algunas otras cosas que se le corresponden; y de aquí proceden las bellezas derivadas. (La belleza en los objetos materiales surge de las acciones y cualidades de la mente que excitan nuestra estima de un modo secundario, como signos. Lo que [asegura después]³³ que la belleza en las figuras, teoremas, etc., nace de la consideración de alguna excelencia en ellos o de alguna cualidad de la mente que provoca nuestra estima bien como prueba de un designio o excelencia o bien por otras cualidades. Por eso resultará evidente que la belleza deriva originalmente de las acciones y cualidades de la *mente* que excitan nuestra estima y que la belleza de los objetos materiales es el signo de aquellas primeras cualidades)³⁴.

De aquí que un hombre bueno sea objeto de aprobación. Lo que se difunde sobre un cierto número de cosas que no tienen conexión con su bondad. Así, experimentamos un afecto por sus padres, sus hijos, etc. E incluso llega más lejos: apreciamos su anillo, su sello o su lápida de la misma manera en que un enamorado valora el guante o la sortija de su amada. La conexión entre mente y cuerpo es tan grande que también se admiran las cosas materiales en la medida en que expresan el principio en que se funda la belleza. Así, las facciones expresan la mente, y se admiran en proporción a la bondad de esa expresión.

La belleza es muy diferente: la belleza de una cosa no es como la de otra. Las figuras, los colores, las máquinas, los animales, el porte humano y, especialmente, el bello sexo tienen cada uno su belleza particular. Me fijaré en primer lugar en las figuras.

El Dr. Hutcheson hace uso del ejemplo de las figuras para expresar e ilustrar el principio de uniformidad y variedad, en el que consiste —para él— la belleza. Afirma así que un cuadrado es más bello que un triángulo equilátero porque hay más variedad. De igual manera, un polígono es más bello que un cuadrado por el mismo principio. Lo que, dice Hutcheson, se sigue manteniendo hasta que el número de lados es tan grande que confunde a la mente. Por eso, afirma también, un niño coge guijarros con la forma de cubos, cilindros, conos, etc., antes que los irregulares. Lo que para él es signo evidente de que la belleza consiste en la uniformidad y la variedad. Esto puede aplicarse perfectamente al sistema que he desarrollado sobre este principio de la belleza. La regularidad y la uniformidad son la prueba del designio; pues nada producido por azar puede ser regular. Por eso, es evidente que la regularidad es signo de la inteligencia y de la mente tanto como del designio. También la variedad se añade a nuestra convic-

³³ Las palabras encorchetadas son conjeturales, pues son ilegibles en el manuscrito.

³⁴ Las observaciones entre paréntesis fueron escritas por Reid en hoja separada con un signo que indicaba donde debían insertarse en el texto.

ción de que hay designio en la cosa, y de aquí procede su belleza. Pero además, la finalidad provoca un efecto sobre nuestro gusto y cambia nuestras ideas de belleza. De manera que, incluso si un cuadrado puede ser más bello que un rectángulo oblongo, en las puertas y ventanas esta figura parece sin embargo más bella que un cuadrado. Resulta aquí evidente que, aunque una figura pueda ser más bella, la conveniencia, etc., cambian nuestras ideas sobre ella; por lo que resulta claro que nuestra idea de belleza se deriva del fin. Haré ahora algunos apuntes sobre la belleza del color.

Hay, evidentemente, una belleza en el color. El verdor de los campos en primavera es un objeto muy bello. Pero, si consideramos atentamente el placer que resulta de él, descubriremos que procede en parte de la consideración del bien de hombres y animales. Pues hay en él *signos* de la riqueza que puede seguirle. Concedo que quizá eso pueda ser *parcialmente* la causa, pero es evidente que tiene un efecto. Igual que antes, la belleza del color es una indicación de algo valioso o excelente. Así, en el porte humano, es bello el color que es consecuencia de la salud y desagradable el que resulta de la enfermedad. También lo es el que nace de las pasiones de la ira. Haré también algunas observaciones sobre las máquinas.

Todo lo que se ajusta óptimamente al fin para el que se diseñó resulta máximamente bello. Cabe ilustrarlo a partir de diversas máquinas: una balanza es más bella que otra si responde mejor a su fin. Sucede lo mismo con todas las diversas máquinas. El fin y los medios por los que se alcanza tienen un efecto en nuestras ideas sobre la belleza.

Teoremas: el Dr. Hutcheson ha planteado un número de ejemplos [de belleza] de los teoremas. El que incluye la mayor *variedad* de casos resulta más bello. Lo que concuerda, según él, con el principio de la uniformidad y la variedad. También lo hace con el mío: resulta más bello en la medida en que facilita nuestro conocimiento, y cuanto más útil nos sea en general más bello nos resulta. Lo que prueba que la belleza es una excelencia real. Quizá los seres superiores puedan lograr o alcanzar conocimientos sin necesidad de generalizar, pero la proposición más bella es –en nuestro estado actual– la que más facilita nuestro conocimiento y lo abarca más rápidamente. De aquí deriva su excelencia y de aquí surge su belleza.

Animales: hay una gran diversidad de bellezas en los animales. La misma estampa nos agrada en un animal mientras que no lo hace en otro: la estampa de un caballo no nos agradaría en un perro. La figura o estampa resulta más bella cuanto más se adapta a la finalidad y al bien del animal. Por eso, juzgamos bella la estampa de un galgo, aunque no nos agradaría en un pointer, por ejemplo, porque la figura no se conformaría con el fin. Ahora nos cabe observar qué bueno es el fin que la naturaleza ha puesto en el principio de la belleza: como ha procurado que la belleza sea un signo verdadero de la excelencia de cualquier objeto, resulta absurdo situarla en una mera sensación. El Dr. Akenside ha escrito anotaciones preciosas sobre la belleza³⁵, en las

³⁵ Reid hizo en hoja separada la siguiente anotación: «Véase desde el verso 350 al 376 del libro J. Véase también del verso 474 al 500». Las referencias son a *The Pleasures of Imagination*, de Akenside. Convendría apuntar que hay dos versiones del libro. Las referencias de Reid corresponden a la primera.

que muestra que el cielo nos la procuró como un sello de la bondad y excelencia del objeto y que cuando más resalta es cuando es una expresión de la mente. Advierte también que la belleza resulta evidente cuando los medios alcanzan su fin, especialmente si es un buen fin.

Llego ahora a la belleza del porte humano. Hogarth ha escrito un ensayo sobre el tema en el que hay muchas anotaciones muy ingeniosas³⁶. Se esfuerza por adscribirle algunos elementos constitutivos, aunque quizá le influyó notablemente su propio gusto, que tiende naturalmente más hacia las caricaturas que a las figuras bellas.

Un asunto capital es que no debe haber transiciones bruscas de un color a otro y que no ha de haber ángulos agudos o, incluso, ángulo alguno. La línea con la que concuerda la línea de la belleza es la serpentina, la trazada por el giro de una línea que gira en un cilindro.

Sobre este tema hay otro tratado mucho más filosófico escrito por Mr. Spence, el autor de *Polymetis* y otros valiosos trabajos. Se publicó por primera vez con el nombre de Sir Harry Beaumont³⁷. La belleza es, como dicen los franceses, un *je ne sais quoi*. Lo que ha sido aceptado también por otra gente. Mr. Spence divide en cuatro los componentes de la belleza: primero, el color; segundo, la proporción entre las partes; tercero, la expresión, etc; y, cuarto, la gracia.

El color. Para él, el que resulta más bello es el que expresa la salud. Con todo, hay diferencia en el color de los varones y de las mujeres de nuestra especie. El color que expresa salud y fuerza en un varón no sería el adecuado para expresar la delicadeza tan propia de la mujer. Hay un tipo de color que expresa salud y otro que lo hace de la enfermedad; el primero es bello y el segundo deforme. La juventud, la buena educación y el ejercicio producen la bella lozanía que admiramos y que caracteriza las bellezas campestres. Las urbanas, por el contrario, tienen un color diferente que no expresa tanto la salud. Sin embargo, la costumbre lleva a la gente a admirarlo y a preferirlo al otro, aunque –si tuviera que juzgar un espectador imparcial– se pronunciaría a favor de las bellezas campestres. Similarmente, los colores negros son deformes en cuanto que signos de intemperancia o de enfermedad. También el color que surge de la enfermedad o de las largas dolencias es desagradable y deforme. También son igualmente deformes los que indican lepra, escorbuto, etc. Así, en lo que respecta al color, el más bello resulta ser el que indica alguna excelencia, o el que es en sí mismo algún tipo de excelencia.

La proporción entre las partes. Sin duda, hay una cierta proporción entre las partes del cuerpo que resulta bella. Así, nos parece deforme la cabeza si es demasiado grande para su cuerpo, etc. De todas maneras, hay varias clases de bellezas de ese tipo: la proporción de un hombre espigado es una y otra la de uno bajo y grueso. Los pintores y los escultores se han esforzado en establecer las reglas de esta proporción. Se usan ciertamente en las artes en cuanto que dependen en gran medida de las proporciones adecuadas. De modo que han mostrado la proporción entre la longitud de la cabeza

³⁶ William Hogarth, *The Analysis of Beauty*.

³⁷ Harry Beaumont, *Crito: Or, A Dialogue on Beauty*.

y la de todo el cuerpo, y otras proporciones diversas. Resulta evidente que existen proporciones de este tipo.

Observaría entonces que las proporciones que indican fuerza, salud robusta, agilidad, etc., son las que nos complacen, y viceversa. Tenemos un ejemplo en la pierna humana. La belleza de una columna depende del afilamiento gradual del grosor desde la base hasta el capitel, lo que sin embargo nos desagradaría en una pierna. Con lo que descubrimos que la forma de la pierna es diferente. Las masas musculares se concentran en el muslo, afilándose gradualmente al acercarse al tobillo. Por tanto, la pierna que nos resulta proporcionada es una señal de fuerza [y] agilidad que nos agrada. Lo mismo sucede con otras partes del cuerpo: lo más bello es lo que es señal de mayor fuerza, agilidad y carácter robusto de la salud. Con todo, hay diferencia entre las proporciones masculina y femenina. Los signos de fuerza, etc., constituyen la belleza en el varón, mientras la delicadeza es la belleza de la mujer. La anchura de espaldas y la fuerza de brazos y piernas que resultan tan bellas en el Hércules de la antigüedad nos resultarían desagradables o, incluso, deformes en Venus. En sus proporciones, tanto el hombre como la mujer hacen referencia a algunas cualidades de las que deriva su belleza.

Expresión. Indudablemente, hay algo en las características o en la forma del cuerpo que expresa algunas afecciones de la mente. Una buena expresión es la que expresa las cualidades buenas de la mente que admiramos. Una mala expresión, por el contrario, es la que indica una cualidad mala de la mente, como el orgullo, la envidia, etc. Aunque esto se ha aplicado particularmente a la expresión, todos los demás elementos de la belleza tienen también expresión. Así, el color o la proporción de las partes pueden expresar salud o enfermedad, etc. De todos cabe decir que tienen expresión, aunque ésta exprese especialmente las cualidades de la *mente*.

El último apartado de Mr. Spence es la gracia. Resulta muy difícil de definir. Mr. Spence le atribuye más cosas que a cualquier otro elemento de la belleza, especialmente en el bello sexo. Lo ilustra con pasajes de poetas antiguos y modernos, particularmente de Virgilio, cuando Eneas ve tras su naufragio a su madre Venus vestida de pastora. Al principio no la reconoce; pero, al irse ella, lo hace inmediatamente por la gracia y dignidad de su paso. Considero entonces que la gracia consiste en los movimientos y actitudes que indican dignidad de la mente o conciencia del propio valor, lo que resulta muy diferente del orgullo o de la vanidad. Es evidente entonces que expresa cierta excelencia del objeto. Esa es exactamente la teoría que me estoy esforzando en establecer. Mr. Spence propone una tabla bastante curiosa con la que intenta expresar las diferentes perfecciones de los objetos mediante números. Así,

color como: 10;
proporción de las partes: 20;
expresión: 30;
gracia: 40.

La tabla indica los diversos grados de perfección en cada elemento, con lo que podemos señalar cuánto posee una belleza de cada uno de esos elementos, siendo los núme-

ros de arriba las pautas o líneas de la perfección. El libro de Mr. Spence es muy ingenioso y filosófico, aunque muy difícil de encontrar, y por eso he proporcionado este resumen.

Hay bellezas similares en arquitectura, y la gente ha demostrado ahí su gusto. Los griegos y los romanos la cultivaron casi hasta su perfección. Todavía se mantienen las columnas que inventaron y sus cinco órdenes no han sido aún superados. En general, cabe observar que la forma más bella de columna es la que se afila gradualmente desde la base hasta el capitel. La razón es, quizás, que —si sucediera lo contrario o, incluso, la columna se alzara con el mismo diámetro— parecería que es demasiado pesada por arriba y que, por tanto, presenta riesgo de caerse. La otra forma, por el contrario, da un aspecto de firmeza y seguridad. Hay también una grandeza y magnificencia en los edificios que nos agrada, aunque puede disgustarnos si resulta excesiva o desproporcionada con la fortuna de la gente que los construyó.

Existe una belleza de las composiciones; es una indicación de ciertas buenas cualidades o excelencias. La simplicidad es una de las primeras reglas que hay que observar en la composición; el método es otra que hay que atender cuidadosamente, tanto como evitar el desorden y la confusión. También hay reglas para una buena composición en las obras dramáticas: una de las primeras y más importantes es que los personajes deben ser uniformes y no debe decirse o hacerse nada que pueda resultar incoherente.

También hay belleza en la conducta. Evidentemente, hay belleza en lo que se hace graciosamente y deformidad en lo que se hace torpemente. Lo primero es una indicación de alguna buena cualidad o excelencia, de la que surge su belleza, y viceversa. También hay belleza en la buena educación, que antes he probado suficientemente que es una indicación del buen comportamiento y de la conducta virtuosa que admiramos y estimamos. Hay una belleza similar en la imitación. Con lo que existe una belleza en la pintura y también en la descripción de una acción o escena en las representaciones dramáticas. La belleza de la imitación parece nacer de dos fuentes: o bien, en primer lugar, porque hay algo bello o admirable en lo imitado o bien, en segundo, porque la imitación está bien ejecutada. Así, nos gusta el retrato de una persona que admiramos y estimamos aunque el parecido no sea muy exacto, sólo por razón de la persona imitada. Y así también, en segundo lugar, admiramos y captamos belleza en la imitación independientemente del objeto imitado. Admiramos un naufragio o un barco en llamas en el mar, etc. La imitación es una indicación del arte, y el arte produce belleza en cuanto que sugiere intencionalidad, etc. Así, en todos los tipos diferentes de belleza hay algo excelente, o algo que indica excelencia o alguna buena cualidad de la mente.

Con todo, hay que hacer una justa concesión a la costumbre: juzgaríamos ahora, por ejemplo, que la forma de vestir durante el reinado de la reina Isabel dista mucho de ser bella y que un hombre vistiendo de esa guisa resulta ridículo. Quizá sucede por esto: un hombre vestido a la moda parece un hombre de cierta clase y que ha frecuentado las buenas compañías. Espero que, a partir de lo dicho sobre el gusto, quede claro que no es una mera sensación, sino una operación de la mente que implica juicio, así como una convicción de que hay algo en el objeto diseñado para producir esa sensa-

ción. Confío también en que resulte evidente que esa sensación, o sea la belleza, surge de alguna excelencia y de aquellas cualidades de la mente que admiramos, o de algo [que] las indica. Los niños pueden admirar todo lo que es bello y no descansan nunca hasta que han logrado poseerlo, creyendo que hay en ello algo excelente independiente de la sensación placentera que experimentan en ello.

Hemos examinado así los tres grandes principios del gusto, es decir, la novedad, la grandeza y la belleza. Sin embargo, estos principios no cubren todos los objetos del buen gusto; la enumeración es muy imperfecta. El gusto es tan amplio que es imposible abarcar todos sus principios bajo esos tres. Además, hay un buen gusto muy evidente en la conducta de un hombre, en su comportamiento, en su casa, en sus muebles, en su ropa, en sus pertrechos, en sus gestos y actitudes, en su conducta con superiores, iguales e inferiores, en su vida pública y privada, etc. En todos esos casos, hay una cierta propiedad y adecuación que el buen gusto mejora. El buen gusto, la buena educación y el buen juicio están tan íntimamente conectados que resulta imposible decir cuál de ellos tiene más influencia en nuestra conducta, porque vemos que, en los asuntos relacionados con la conducta humana, el buen gusto y la buena educación son lo mismo. Se ha considerado ya el buen gusto y se ha definido como una indicación de la conducta virtuosa y de las buenas cualidades que admiramos y estimamos.

Hay una parte de la buena educación que depende realmente de la moda y de las costumbres, como quitarse el sombrero, etc. Pero éstas son cuestiones de poca importancia. Un hombre con auténtico gusto y buena educación será el mismo en todos los países y en todas las épocas. Las disposiciones de las que proceden son amables y las acciones importantes también deben serlo. Respecto a la jardinería, la ropa, etc., el buen gusto exige que se adecúen a las circunstancias de las personas. Una mujer de sesenta años quedaría ridícula si se vistiera de la misma forma que una chica de quince. De la misma manera, es absurdo que un hombre de poca fortuna se esfuerce por competir en casas, jardines, etc., con uno de gran fortuna; parecería la rana de la fábula y se hincharía hasta reventar al fin³⁸. Si en las reglas de las representaciones dramáticas debería prestarse siempre atención a la preservación de los personajes y no debería hacerse o decirse nada que les resultara extraño, también debería observarse la misma regla en la vida humana. Pues Cicerón observa con toda razón que hay dos personajes que cada hombre tiene, el primero es el de agente moral y el segundo el de ciudadano, ya sea como juez, como magistrado o como cualquier otra parte de la sociedad, y que esos asuntos han de adecuarse a uno de esos papeles, mientras otros se adecúan al otro³⁹. Desde estas observaciones, parece que el buen gusto conduce siempre a lo que es justo y apropiado tanto para la conducta humana como también para la buena educación.

Voy a hacer ahora unas pocas observaciones sobre la mejora del buen gusto. Es muy difícil establecer regla alguna sobre esta cuestión, pues hay una gran diversidad

³⁸ La rana y el buey es una de las fábulas de Esopo. La moraleja predice la caída de los hombres que aspiran a una grandeza fuera de su alcance.

³⁹ M. T. Cicerón, *De officiis*, I, 30 ss.

de circunstancias concurrentes. El gusto por las bellas artes debe ciertamente nacer de alguna manera con el hombre mismo, pero puede mejorar en gran medida, al igual que todas las demás capacidades de la mente humana. Aunque no hay capacidad mental que pueda ser más modificada por la moda que el gusto. La forma de vestir de esta época, aunque nos parezca a nosotros muy bella, hubiera parecido horrorosa en los tiempos de la reina Ana, también a la gente de muy buen gusto. Y es probable que suceda lo mismo en épocas futuras respecto de la nuestra. Uno de los medios más eficaces para mejorar nuestro gusto reside en la familiaridad habitual con las mejores producciones de cada una de las épocas; en poesía, por ejemplo, con Homero, Virgilio y Milton.

La familiaridad con los autores eminentes es un medio muy poderoso de mejora del gusto. Casi todas las capacidades de la mente pueden mejorar mediante su ejercicio, y el gusto está entre las primeras en hacerlo. El hombre familiarizado con los mejores autores en poesía captará belleza donde otro no podrá hacerlo. Pasa lo mismo en música: la familiaridad con ella nos hace paladear su belleza con más fuerza que lo que hacíamos antes. Otro medio es la familiaridad con los trabajos de los críticos. No me refiero a quienes se limitan a comentar las obras de arte sino a los críticos juiciosos que pueden discriminar la belleza de las obras de arte de sus defectos. Por ejemplo, entre los antiguos, Longino, que parece haber sido un hombre de muy buen gusto y que fue considerado la norma del gusto en Grecia. También Mr. Addison publicó en *The Spectator* ensayos muy juiciosos sobre esta capacidad; y, similarmente, el Dr. Akenside, que quizá llega a ser tan sublime en sus trabajos como la mayoría de los poetas modernos.

Tras realizar estos apuntes, si nos ponemos a considerar qué es lo que hay en las diferentes bellas artes que admiramos y nos complace, descubriremos que cada perfectamente con lo que ya se ha establecido antes.

Música. Presenta un aspecto mecánico igual que las otras artes, pero ahora no nos interesa. Hay sin duda algunas relaciones de sonidos que resultan agradables y que llamamos «armoniosas». Nos agradan por causas que no podemos explicar. Todas sus vibraciones mantienen una cierta *ratio*, y resultan más armoniosas cuanto más simples son. Paralelamente, con toda evidencia hay en música una clave, de manera que todas las notas deben estar dentro de ella; de otro modo, suenan ásperas y desagradables. Tampoco podemos explicar de dónde nace este placer. Un experto en música puede escribir una composición en la que no somos capaces de encontrar defecto alguno y que, sin embargo, a la vez, no resulta bella. Hay algo en música llamado «expresión» que es lo que nos complace. Los entendidos en música han escrito libros enteros sobre esta expresión. Pero, después de todo, la expresión no es nada más que la adecuación de algunos sonidos para producir determinados sentimientos en nuestras mentes. La primera de las madres del género humano comprendió perfectamente, la primera vez que oyó llorar a su hijo, que le dolía algo. Hemos visto que también los animales tienen el mismo conocimiento porque saben inmediatamente, mediante el tono de la voz, qué sensaciones tiene su prole. En consecuencia, la constitución de nuestra naturaleza establece qué sonidos producen en nosotros qué sentimientos.

De aquí deriva la música toda su belleza. No hay pasión que no pueda conmoverse por la música. Está tan adaptada al pesar y la tristeza como a la alegría, aunque se practique poco en los tiempos modernos. Observamos que todos los países tocaban música el día de la batalla. Tiene aquí un efecto de lo más extraordinario: puede excitarnos a la furia, lo que ahora se cuida especialmente. También la han usado todos los países para mover a la devoción. Asimismo es capaz de provocar esta sensación y de elevar y caldear la mente hasta un grado sorprendente. Siempre que afecta a cualquiera de las pasiones nos resulta agradable, pues tal es la conexión entre los sonidos y los sentimientos, y cuandoquiera que ésta se ejecuta, se la escucha con una sensación agradable. Los legisladores de la antigüedad creyeron que hasta las personalidades humanas podían ser afectadas por la música y ordenaron por eso que se fomentara en todas esas situaciones. En cambio, los modernos se dedican sólo a la armonía. [Sin embargo], los efectos más poderosos pueden producirse con la música más simple, pues la sublimidad, como en poesía, no es incompatible con la simplicidad.

Como antes, también en música hay una belleza imitativa cuando se hace con arte y habilidad. Así puede imitar una batalla, una asamblea reunida, el canto de los pájaros, etc. Aunque la música puede derivar parte de su belleza de esta imitación, sin embargo la mayor parte procede de su expresión.

Pintura y escultura. La pintura, como arte, también complace en cierto grado: admiramos la habilidad y el ingenio del pintor. Pero deriva la mayor parte de su belleza de la representación en las actitudes y portos de las pasiones y disposiciones de los hombres. Siempre se ha subrayado la gran afinidad existente entre la pintura y la poesía: la poesía habla y la pintura hace; lo que resulta particularmente subrayable en la historia de la pintura. Shaftesbury escribió un folleto bellísimo sobre la representación en pintura del juicio de Hércules⁴⁰. Puso de relieve los diversos modos en que puede hacerse. En esto, el pintor tiene más dificultades que el poeta, porque tiene que limitarse a un instante dado, cuya elección muestra no poco juicio. Lord Shaftesbury ha indicado algunos de los momentos que pueden adoptarse: por ejemplo, cuando el Placer le señala [a Hércules] un camino florido y le demuestra que la verdadera felicidad sólo se encuentra en él. La Virtud debe entonces permanecer callada y su porte ha de dar testimonio de un cierto desdén y desprecio. También Hércules tiene que aparecer en silencio; su cuerpo debe girarse parcialmente hacia la Virtud, y su aspecto ha de tener alguna expresión concorde con lo que le está diciendo el Placer, aunque se vuelva hacia la Virtud. O también podría ser el momento en el que la Virtud está en pleno discurso. Entonces hay que pintar a Hércules conmoviéndose con lo que dice. El bastón, la piel de león, etc., tienen que estar dispuestos adecuadamente. Lord Shaftesbury ha probado su buenísimo gusto en este folleto. Determinadas actitudes expresan determinadas pasiones, como también lo hacen algunos gestos del rostro. Esto, la expresión, es lo que más hay que estudiar tanto en pintura como en música. Sin ella no cabe

⁴⁰ A. A. C. Shaftesbury, *Historical Draught or Tablature of the Judgement of Hercules* (1713), que fue incluido en la edición de 1714 de las *Characteristics*.

efecto alguno sobre el corazón humano. Un rostro sin expresión puede estar bien para una estatua, pero nunca para una pintura. Por eso se rechazan los retratos a menos que expresen alguna pasión.

En jardinería, arquitectura, etc., nos agrada su descubrimiento. Nos comunican una idea de la opulencia de su propietario que es recibida con una sensación agradable. En arquitectura nos complace el ajuste de las partes con el todo y su utilidad a la hora de construir moradas cómodas. Las arquitecturas gótica y griega son muy diferentes. La primera nos comunica una idea de peligro por lo pequeño de sus columnas, la altura del techo, su peso y las amplias ventanas con pequeños intersticios entre ellas. Lo que produce el horror que suscita la previsión o el miedo del peligro. La griega, por el contrario, nos inspira la idea de seguridad. El bello afilamiento de las columnas, la pequeñez y liviandad del techo, etc., todo eso conspira para proporcionarnos una idea de tranquilidad y fuerza. Aunque quizá una arquitectura sea tan sólida como la otra, sin embargo su vista suscita naturalmente esas sensaciones. Por su parte, la arquitectura china es ligera y airosa. Lo que nace de un clima en el que no hay huracanes que pudieran reducirlas a ruinas. Se ha trasplantado ese estilo a Europa, pero sólo en lugares salvos y seguros.

Poesía. Cabe observar que la belleza de un poema surge de los mismos principios [que] ya se han explicado en música y en pintura. Un componente necesario de la poesía es la armonía del sonido en los versos [y] el ritmo de los poemas. Habitualmente, juzgamos los mejores a aquellos poetas que lo han hecho así [esto es, que han conseguido la armonía de los sonidos], y se admiran más los fragmentos de sus poemas que más lo consiguen. Así, Virgilio y Dryden son notables por la armonía de sus versos. De la misma forma que en música hay una armonía de los sonidos, también existe en poesía una cierta configuración de vocales y consonantes que resulta agradable, así como de ritmos y medidas. Aparece otra belleza cuando el sonido es como un eco del sentido, como los dáctilos son signos de rapidez, etc. Eso sucede por la capacidad de algunos sonidos para producir en nuestra mente determinados sentimientos. Otra belleza distinta es la de la figura. Se supone que el poeta tiene algún tipo de inspiración y que, en consecuencia, mantiene un estilo que le es peculiar. Esa [la belleza de la figura] procede también de la analogía, de la semejanza de las cosas abstractas con las que son objeto de los sentidos.

La descripción constituye también otra belleza. Las batallas de Homero son casos de este tipo de belleza, pues uno piensa que en esas descripciones está sucediendo la batalla misma. Aquí, el arte consiste en escoger las cosas más notables situándolas bajo una luz apropiada. Con lo que podemos ver que todas las reglas de los críticos hacen referencia a algo excelente o que indica excelencia. La poesía debe también mantener una unidad. Un objeto grandioso o una historia larga nos afecta mucho más que toda una colección de pequeñas historias que no presentan afinidad unas con otras. La conservación de los caracteres es también útil a la poesía, igual que lo era para la pintura: no puede decirse o hacerse nada que no esté contenido en el carácter de la persona. En las representaciones dramáticas, la belleza de la acción descansa en la expresión. Se introduce como signo o expresión de las pasiones, y —cuando se alcan-

za— nos afecta y causa en nosotros la misma pasión; mientras que, si el actor resulta frío, es como echar a los espectadores un jarro de agua fría. Pero, como ya se ha observado, hay muchas cosas más en las que cabe observar el buen gusto tanto como en las bellas artes. Voy a hacer ahora algunos apuntes sobre el cuarto apartado de nuestra gran clasificación.

Elocuencia⁴¹. Es, sin duda, la más noble de todas las bellas artes, porque unifica la belleza de todas ellas. Une la armonía del sonido, la belleza de la acción y la hermosura de la composición con la buena educación. Ciertamente, es muchísimo más noble que cualquiera de las otras. De la misma manera en que la pintura dibuja para el ojo, la elocuencia lo hace para el oído. Convoca asimismo todas nuestras capacidades morales, etc. Nada eleva a un hombre sobre los demás tanto como la elocuencia. Hay dos cosas que colocan a un hombre por encima de los demás: el poder y la virtud. Y no hay poder tan grande como la elocuencia. Podría poner como caso que lo prueba el ejemplo de Demóstenes o Cicerón. Todo el mundo sabe qué efecto tenía su elocuencia sobre sus oyentes. En determinadas situaciones, la voz de un orador puede reclutar flotas o ejércitos, o disolverlos; puede calmar la sedición o encender al populacho; puede incluso hacer temblar el trono de los reyes. Con razón Filipo de Macedonia temía más a Demóstenes que a todos los demás poderes de Grecia. Sin elocuencia jamás se hubieran hecho las leyes, y los hombres nunca hubieran entrado en sociedad. Es muy bueno el consejo y el estímulo que Crasso dio a dos jóvenes que estudiaban retórica⁴².

En todas las épocas ha habido menos oradores que poetas. Del mismo modo que la poesía exige más genio y más elevación de la mente que la escultura, la pintura o la música, la oratoria requiere habilidades mayores incluso que la poesía. Ha de producirse una conjunción muy grande de cosas diferentes para convertir a alguien en orador: buenas capacidades, mucha técnica y un estudio infatigable. Todas esas cosas y aún más han de confluir en la formación de un buen orador. Había dos cualidades en los gobiernos de Grecia y Roma que aumentaban en gran medida el poder de un hombre: la elocuencia y la habilidad guerrera. Pero había que unir las, y muchas cosas dependían de su conjunción. Un general elocuente podía enardecer a sus tropas. Mientras que la sola habilidad militar no llegaba a tener consecuencias tan grandes como las de la elocuencia. La última incrementaba el poder de una persona mucho más que la primera, y la elocuencia resultaba más necesaria a un general que la habilidad militar a un orador.

Pero, por grande que fuera el progreso de la elocuencia en Grecia y Roma, la configuración política de [Gran] Bretaña parece más adecuada para su esplendor. Su liberalidad es la auténtica nodriza de la libertad, y, cuando muere la libertad, la elocuencia expira con ella. En Gran Bretaña, si alguien no tiene el poder de dar una arenga en la casa de los lores o en la de los comunes, lo tiene al menos para hacerlo en los

⁴¹ En hoja aparte, Reid anota: Véase Cicerón, *De oratore*.

⁴² L. Licinius Crassus, maestro de Cicerón, es el personaje principal del diálogo *De oratore* en el que da consejo a dos jóvenes, que son también personajes del diálogo.

tribunales civiles o eclesiásticos del reino. Nuestra lengua se adapta mejor a la elocuencia que ninguna de las otras dos [que el griego o el latín]. Pero la lengua es sólo un instrumento en las manos del orador. Un buen grupo de oradores basta para pulir una lengua. No es la bondad de la lengua la que crea un buen orador, sino un buen orador el que crea una buena lengua. Sólo cabe elocuencia en los gobiernos libres; no hay elocuencia en los grandes estados del Este: el miedo al tirano paraliza todas las facultades del alma. Por eso, les recomendaría, caballeros, que cuiden de no dejarla tal como la han encontrado sino que continúen su mejora. Deberían recordar que no hay poder tan grande sobre la tierra y que nada convierte más a alguien en un hombre con clase que la elocuencia. El Gobierno de Gran Bretaña le resulta tan favorable como lo fueron el de Grecia y Roma. Quizás nuestra lengua le resulta incluso más adecuada; y, si una persona realmente dotada le dedica el esmero y atención que resultan necesarios para habilidad tan grande, llegará sin duda a convertirse en un orador.