

DAVID HUME Y EL JUICIO ESTÉTICO

Juan Martín Prada
Universidad de Cádiz, España
juanmartinprada@2-red.net

RESUMEN / ABSTRACT

En este trabajo se analiza el intento de Hume de compatibilizar el reconocimiento de la diversidad en los juicios estéticos con la existencia de principios del gusto universales. La exégesis de su propuesta de una norma del gusto se desarrollará analizando su relación con las aportaciones anteriores de Locke, Shaftesbury, Addison y Hutcheson, fundamentalmente. Asimismo, se valorará su impacto en la estética posterior, sobre todo en la *Crítica del juicio* de Kant.

PALABRAS CLAVE: Hume, gusto, juicio estético, belleza, Locke, Addison, Kant,

DAVID HUME AND THE AESTHETIC JUDGEMENT

This article addresses Hume's attempt to conciliate the acknowledgement of diversity in aesthetic judgements with the existence of universal principles of taste. The exegesis of his proposal of a standard of taste will be developed reviewing the previous contributions principally made by Locke, Shaftesbury, Addison and Hutcheson. Additionally, its impact on the later aesthetics will be evaluated, specially on Kant's Critique of Judgement.

KEYWORDS: Hume, taste, aesthetic judgement, beauty, Locke, Addison, Kant,

1. Introducción

R Fue en la primavera de 1756 cuando David Hume finalizó su texto *Of the standard of taste*. Un ensayo que acabaría siendo publicado como parte integrante del libro *Four Dissertations*, editado en Londres por Andrew Millar en 1757. En este escrito, Hume intentó compatibilizar la presupuesta existencia de principios del gusto universales con la compleja diversidad de opiniones existente *de facto* sobre las obras de arte. Se trataba pues de elaborar una norma del gusto y del sentimiento que él quería pudiese ser calificada como “verdadera”.

Las reflexiones y diatribas sobre el gusto estético estaban alcanzando a mediados del siglo XVIII en Inglaterra, Escocia e Irlanda un momento álgido, como lo demuestra el hecho de que entre 1756 y 1759 hicieran su aparición, junto a éste de Hume, otros dos de los más importantes textos sobre esta cuestión: *Essay on taste* de Alexander Gerard (ensayo ganador en 1756 de una medalla de oro de The Edinburgh Society y publicado en 1759), y el discurso introductorio titulado *On taste* que añadirá Burke

a la edición de 1759 de su conocida *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of The Sublime and Beautiful* (publicada por primera vez en Londres en 1757) y que, de hecho, algunos consideran como una específica respuesta al texto de Hume¹. Textos que revisaban muchas de las consideraciones expuestas años atrás sobre la problemática del gusto, sobre todo por Shaftesbury en su *Advice to an author* (1710) o por Francis Hutcheson en su *An Inquiry Into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue*, cuyo primer volumen vio la luz en 1725. Precisamente, este texto de Hutcheson es el más claro antecedente del intento de Hume, al tratar de hacer compatibles los fundamentos que permitirían afirmar la existencia de un sentido “interno” de la belleza con la diversidad de gustos que empezaba a hacerse cada vez más obvia en las artes aplicadas del momento, el mobiliario, la arquitectura y la jardinería, sobre todo, y que denotaban una creciente fascinación por las formas exóticas del arte egipcio, japonés, chino o indostánico.

En el continente, la primera mitad de siglo XVIII había sido muy fructífera en cuanto a las reflexiones sobre el gusto. Entre éstas destacarían los escritos del español Benito Jerónimo Feijóo titulados *Razón del gusto* y *El no sé qué* (incluidos en su *Teatro crítico universal* publicado en 1734), el poema de Voltaire titulado *Le Temple du goût* (1733), traducido muy pronto al inglés, publicándose en Londres en 1734, así como otros muchísimos ensayos, entre los que podríamos también recordar el texto titulado *Essai sur le Beau*, de Yves-Marie André, publicado en 1741, o las exquisitas *Réflexions sur le Goût* de Madame de Lambert (publicado póstumamente, ya en 1747). Indudablemente, en la teorización francesa sobre el gusto fue también fundamental la entrada “Goût” en la *Encyclopédie* (volumen VII), escrita por Voltaire, y que vio la luz en 1757. Un artículo que, sin embargo, había sido originalmente encargado a Montesquieu, quien murió antes de terminarlo. El texto de Voltaire, no obstante, vendrá acompañado del fragmento del escrito que Montesquieu no pudo concluir y que fue encontrado entre los papeles de su escritorio (*Essai sur le goût dans les choses de la nature & de l’art*²) así como del texto de D’Alembert titulado *Réflexions sur l’usage et sur l’abus de la Philosophie dans les matières de goût*³, una conferencia que éste había leído en la Academia francesa el día 14 de marzo de 1757.

En Inglaterra, la teorización francesa sobre el gusto se dará a conocer muy pronto y, de hecho, la publicación de *Essay on taste* de Alexander Gerard, publicada por Millar en Londres en 1759, irá ya acompañada de la traducción de los tres textos que integraron la entrada “Goût” de *L’Encyclopédie*.

Por entonces, Hume llevaba ya mucho tiempo interesado en la cuestión del gusto. Ernest Campbell (1980) incluso considera probable que cuando The Select Society de

¹ Cfr. el ensayo introductorio de James T. Boulton (1993) a la edición de *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of The Sublime and Beautiful University*, Notre Dame, Indiana, Notre Dame Press.

² *Encyclopédie*, Vol VII, (1757), pp. 762-767.

³ *Ibid.*, pp. 767-770.

Edimburgo propuso un premio al mejor ensayo sobre el gusto, y que ganó el texto de Gerard, Hume participara como juez en este certamen⁴, siendo por entonces ya uno de los miembros líderes de la Society y parte de su comité III “For Belles Lettres & Criticism”⁵.

Como se hacía ya patente en las numerosísimas observaciones que sobre cuestiones estéticas encontramos en los textos anteriores de Hume (sobre todo en *An enquiry concerning the principles of morals*, de 1751) sus mayores influencias en cuestiones estéticas provienen fundamentalmente de las lecturas de Shaftesbury, Joseph Addison y Francis Hutcheson. La presencia de la filosofía francesa es también muy determinante en sus consideraciones sobre el gusto, siendo sobre todo palpable en *Of The Standard of taste* el influjo de Jean-Baptiste Dubos y, en menor medida, de Bernard Le Bovier de Fontenelle. Y haríamos mal en olvidar que fue en Francia donde Hume compuso su *Treatise of Human Nature*, país en el que permaneció tres años hasta su regreso a Londres en 1737. Ciertamente, salta a la vista que la cultura y el pensamiento francés inundan el pensamiento de Hume en este periodo. Es más, él consideraba a los franceses mucho más avanzados que a los ingleses en cuestiones de gusto, como muy perspicazmente nos recordará Kant en una de las páginas de su *Crítica del Juicio*⁶.

Pero entremos ya al análisis de cómo va a tratar Hume de fundamentar su norma del gusto. Para ello, en primer lugar, deberíamos señalar que, si bien para él la belleza y la deformidad no serían cualidades de los objetos, sino que pertenecerían enteramente al sentimiento, existirían determinadas cualidades en los objetos que por naturaleza serían apropiadas para producir estos sentimientos particulares. Es decir, que algunos objetos, a causa de la estructura de la propia mente, estarían por naturaleza concebidos para proporcionarnos placer o desagrado. De ahí que *Of the standard of Taste* parta del reconocimiento de un sustrato común a toda la humanidad en lo referente a la belleza, y sobre el que Hume creía poder afirmar que “los principios del gusto vendrían a ser casi, si no completamente, los mismos en todos los hombres”⁷. Esta hipótesis de que ha de haber algunos principios en lo relativo a lo bello que sean comunes a toda la humanidad, esto es, que la universalidad del gusto estaría enraizada en la universalidad de la estructura causal de las percepciones de los sentidos humanos, era ya un rasgo típico de la estética británica del momento. Y cuando Hume afirma que “en medio de toda la variedad y capricho del gusto (...) algunas formas o cualidades particulares, debido a la estructura original de nuestra configuración interna, están calculadas para agradar y otras para desagradar”⁸, no estaría sino volviendo a lo ya planteado por Addison muchos años antes, cuando éste, en *The pleasures of imagination* (1712) había escrito lo siguiente: “mediante la experiencia encontramos que hay ciertas

⁴ Es la suposición que defiende Ernest Campbell Mossner en su obra *The Life of David Hume* (1980), p. 283.

⁵ Cfr. Perinetti (2012), p. 285.

⁶ Kant (1961), p. 171.

⁷ Hume (1757), p. 228.

⁸ *Ibíd.*, p. 214.

modificaciones de la materia que la mente sin examen alguno previo las pronuncia a primera vista bellas o deformes”⁹. Un posicionamiento idéntico al que defenderá Hume lo encontramos presente también en el texto de Hutcheson *An inquiry concerning the origin of our idea of beauty* (1725): “la presencia de algunos objetos nos agrada necesariamente, y la presencia de otros nos desagrade también necesariamente (...) Por la misma constitución de nuestra naturaleza, uno es hecho ocasión de deleite y el otro de desagrado”¹⁰. Hutcheson partía aquí de la idea de Shaftesbury de un “*common sense*”, de un sentido de la belleza natural, existente en todos los hombres, y en el que se apoyaba para afirmar que “encontramos un acuerdo de los hombres en sus gustos por las formas tan completo como en sus sentidos externos”¹¹. Más adelante, Burke, en su *Inquiry*, también tomará como eje central de sus propuestas el supuesto de que “es probable que la norma en lo concerniente a la razón y al gusto sea la misma en todas las criaturas humanas”¹². Una defensa de la universalidad del gusto que, basándose en ese “sentido común” supuesto por Shaftesbury, será el más claro antecedente del “*sensus communis aestheticus*” defendido décadas después por Kant, y sobre el que éste fundamentará, como es bien sabido, su exigencia de una validez universal de los juicios de gusto “puros” o de lo bello.

Así pues, a lo largo del texto *Of the standard of taste*, Hume tratará de explicar cómo es posible resolver los desacuerdos en lo concerniente a los juicios de gusto, y cómo formular una solución para éstos, reconciliando así las valoraciones a menudo discordantes en lo referente a las obras de arte. Incidirá nuevamente en la búsqueda de una norma, de una regla con la que pudieran ser reconciliados los diversos sentimientos de los individuos, o que permitiese, al menos, confirmar como válido un sentimiento y condenar otro. Su propósito era, en definitiva, establecer un criterio que legitimase la posibilidad de juicios estéticos de validez universal.

No obstante, no podemos pasar por alto que el texto de Hume será también una meditada teorización de la figura del especialista (el crítico), que aquí se ensalzará como garante y fundamento último, como veremos, de esa norma del gusto tan ansiada. Pero a pesar de aceptar como punto de partida el carácter universal de los principios del gusto, Hume no dejará de recordarnos, como veremos, que son pocos los hombres cualificados “para dar un juicio sobre una obra de arte, o establecer su propio sentimiento como la norma de la belleza”¹³.

⁹ Addison (1837), p. 11.

¹⁰ Hutcheson (1992) p. 4.

¹¹ *Ibid.*, p. 7.

¹² Burke (1824) p. 1.

¹³ Hume (1757), p. 228.

2. El relativismo del gusto y la búsqueda de las reglas de la belleza

El contexto en el que Hume tratará de formular su norma del gusto era indudablemente complejo. Muchos seguidores de Locke, partiendo del rechazo de éste de la doctrina de las ideas innatas, negaban también que nuestros gustos pudieran surgir de algún sentido o capacidad natural de percepción. Se iba generalizando así, sobre todo en la Inglaterra de principios del siglo XVIII, la aceptación de que el gusto por la belleza y el orden solo podría provenir del interés, de la costumbre o de la educación. Pronto, sin embargo, emergieron voces contrarias. Entre ellas, la de Francis Hutcheson, uno de los que más firmemente se opusieron a este relativismo respecto a las cuestiones del gusto, defendiendo que era posible conciliar la negación de Locke de la doctrina de las ideas innatas con la afirmación de un sentido interno, natural, de lo bello¹⁴. En su opinión, ese sentido no tenía nada que ver con una idea innata, sino que, al igual que los sentidos externos, se trataría de una capacidad de percepción o determinación de la mente “para recibir necesariamente ciertas ideas a partir de la presencia de objetos”¹⁵.

No obstante, y a pesar de los esfuerzos de Hutcheson, el subjetivismo señalado por la vieja fórmula “*de gustibus non est disputandum*” continuaba ganando adeptos cada vez con más fuerza. No podía evitar pues Hume reconocer el poder que ya a mediados del siglo tenía esa “*species of philosophy*” que “repudiaba toda esperanza de éxito en la búsqueda de una norma del gusto”¹⁶. De ahí que *Of the Standard of Taste* fuese concebido, precisamente, como una respuesta a esa situación, fruto de un intento de superación de ese relativismo cada vez más extendido, pero ante el que Hume se mostró siempre firme, convencido él también de la existencia de una especie de “sentido común” (*common sense*) estético.

La estrategia por la que optó Hume evitaba cautelosamente el incuestionable relativismo en lo referente al gusto físico o del paladar (*sensitive taste*) y sobre el que Locke había rechazado específicamente cualquier tipo de universalidad¹⁷, centrándose solo en el “*mental taste*”, es decir, el gusto aplicable a las obras de arte. Frente al relativismo de nuestro gusto culinario, el juicio acerca de las obras de arte y, por tanto, nuestra preferencia de unas frente a otras, no podría carecer de un fundamento objetivo. Y para defender su posicionamiento, Hume propuso algunos ejemplos, comparando entre sí la obra de algunos literatos: “De cualquiera que afirmase que existe una igualdad de ingenio y elegancia entre Ogilby y Milton, o entre Bunyan y Addison, se pensaría que defiende una extravagancia no menor que si hubiese sostenido que la madriguera de un topo es tan alta como el pico de Tenerife, o un charco tan extenso como el océano”¹⁸. Con estas comparaciones intentaba negar el principio de la igualdad natural de gustos;

¹⁴ Hutcheson (1992), p. 72.

¹⁵ *Ibíd.*

¹⁶ Hume (1757), p. 208.

¹⁷ Locke (1825), p. 176.

¹⁸ Hume (1757), p. 210.

no sería para él admisible decir que John Bunyan sería mejor que Joseph Addison, o que la literatura de Ogilby pudiera ser considerada de mayor calidad que la de su admirado Milton. Así pues, si no todos los juicios de gusto en relación con las obras de arte eran igualmente válidos, habría que inferir de ello la existencia de ciertas reglas del arte en las que podríamos basarnos para enjuiciar y valorar diferentes obras y artistas.

Pero antes de continuar, parece pertinente hacer aquí algunas puntualizaciones sin las que quizá no podríamos comprender en profundidad lo defendido por el filósofo escocés. En primer lugar, hay que tener en cuenta que, desde un enfoque empirista, todas las reglas generales del arte se encontrarían solo en la experiencia, es decir, en la observación de los sentimientos comunes de la naturaleza humana en relación con determinadas formas o cualidades. Por tanto, las reglas generales de la belleza solo podrían derivarse del estudio de lo que nos agrada o desagrade cuando esos estímulos se presentan “aislados (*singly*) y en un alto grado”¹⁹. En principio, para Hume (al igual que para Hutcheson) decir que un objeto es bello sería simplemente señalar su tendencia a causar en nosotros una determinada respuesta de agrado. Por tanto, y en contra de la tradición clasicista, las reglas de composición, es decir, las reglas del arte, de lo bello, solo podrían extraerse de la experiencia, de la observación de lo que nos agrada o desagrade. No podríamos pues pensar, en ningún caso, que esas reglas pudieran estar fijadas por razonamientos *a priori*, ni que pudieran considerarse como conclusiones abstractas del entendimiento a partir de la comparación de tendencias o relaciones de ideas fijas e inmutables. Hume rechazaba así la búsqueda de los “primeros principios” del arte, aquellos supuestamente atemporales y por lo general vinculados a la perfección, y que seguían siendo por entonces los transmitidos en las instituciones académicas. Para él, la expresión no podía ser reducida a una cierta forma de verdad, o a alguna forma de “verdad geométrica” o “exactitud”²⁰, dado que, siguiendo esos esquemas, “se produciría una obra que, por experiencia universal, se ha visto que es de lo más insípida y desagradable”²¹. Así pues, el filósofo escocés caracterizará al gusto como algo espontáneo, ajeno a todo tipo de argumentos o reglas previas a la propia experiencia singular del objeto. Continuaba por tanto avanzando en la vía abierta por Hutcheson, para quien el placer que sentimos ante lo bello no surgiría de un conocimiento de los principios, proporciones, causas o de la utilidad del objeto, aunque ese conocimiento pudiera sobreañadir un placer racional²² (consideración esta última que Hume también aceptará, aunque con ciertos matices).

Sin embargo, no debemos identificar esa espontaneidad del juicio de gusto con que éste sea mero fruto de las primeras impresiones que nos proporciona una obra. A este respecto, en su texto *An Enquiry Concerning the Principles Of Morals* (1751), Hume ya había afirmado que en muchos órdenes de la belleza, y particularmente en

¹⁹ *Ibíd.*, p. 218.

²⁰ *Ibíd.*, p. 211.

²¹ *Ibíd.*, p. 211.

²² Hutcheson (1992), p. 18.

los referidos a las artes más refinadas, “es un requisito emplear mucho razonamiento para sentir el adecuado sentimiento, y un falso deleite podría frecuentemente ser corregido por argumentos y reflexión”²³. Por tanto, y al igual que en lo concerniente a la belleza moral, el juicio de gusto demandaría la asistencia de nuestras facultades intelectuales. No sería el gusto esencialmente un efecto de determinados estímulos sobre un espectador pasivo, puesto que los placeres surgirían también de la comprensión activa y del razonamiento de los espectadores. Por ello, y como veremos más adelante, para Hume (como también lo será para Burke), la mejora de nuestro gusto dependería también, en gran medida, de la de nuestro entendimiento.

3. La no coincidencia en los juicios de gusto y sus causas

Recordemos nuevamente que, en opinión de Hume, los principios del gusto son universales y que serían “casi, si no completamente, los mismos en todos los hombres”²⁴. Pero si las reglas generales del arte pueden ser encontradas en la observación de los sentimientos comunes de la naturaleza humana, nos vemos abocados aquí a plantearnos una serie de preguntas: ¿cómo es que en muchas ocasiones no hay coincidencia en los juicios de gusto?; ¿cómo se explicaría que no haya uniformidad de sentimientos en relación con las mismas formas?; ¿cómo es posible la diferencia de juicios de gusto cuando varias personas contemplan una misma obra de arte si, en teoría, los principios de la belleza son universales, si son los mismos en todas las personas?; ¿en qué podemos basarnos para afirmar que el juicio de gusto de un hombre es preferible al de otro si los principios de lo bello serían universales?. Pues bien, las respuestas a estos interrogantes las podemos encontrar en la siguiente afirmación: “las emociones más refinadas de la mente son de una naturaleza muy tierna y delicada, requieren de la concurrencia de muchas circunstancias favorables para hacerlas actuar con facilidad y exactitud, de modo que el menor estorbo exterior las perturbaría”²⁵. Por tanto, nos advierte Hume, para poder valorar la belleza de un objeto tendríamos que escoger con cuidado el tiempo y el lugar apropiados y poner la imaginación (*fancy*) “en una situación y disposición adecuadas”²⁶. Así pues, una perfecta serenidad mental y una atención apropiada al objeto serían condiciones esenciales para que nuestra experiencia no sea engañosa y podamos juzgar adecuadamente la belleza. Si, por el contrario, no nos hallamos en ese estado de serenidad, ni ponemos la suficiente atención al objeto que contemplamos, nuestro juicio será erróneo. De igual modo “un hombre con fiebre no insistiría en que su paladar es capaz de decidir acerca de los sabores; tampoco uno afectado de ictericia pretendería dar un veredicto con respecto a los colores”²⁷. Y en su

²³ Hume (1983), p. 15.

²⁴ Hume (1757), p. 228.

²⁵ *Ibíd.*, p. 212.

²⁶ *Ibíd.*, p. 213.

²⁷ *Ibíd.*, p. 215.

opinión es muy frecuente que ocurran incidentes y situaciones particulares que viertan luz falsa sobre los objetos, impidiéndonos una percepción adecuada, al debilitarse con ellos la acción de los principios generales de los que dependería nuestro verdadero sentimiento de la belleza.

Salta a la vista que estos problemas en relación con el gusto son prácticamente los mismos que señaló Locke como causas de la no correcta diferenciación de las ideas: “No examinaré aquí hasta qué punto la imperfección en diferenciar unas ideas de otras yace en el embotamiento o en defectos de los órganos sensoriales, bien a la falta de penetración, ejercicio o atención en el entendimiento, bien a la prisa y precipitación natural en algunos entendimientos”²⁸. Es decir, Hume estaría identificando como causas de un juicio de gusto erróneo los mismos problemas que para Locke dificultarían el poder discernir adecuadamente unas ideas de otras. Y lo haría siguiendo aquí de forma muy literal al filósofo inglés. Llama sin duda la atención cómo incluso el ejemplo del hombre con fiebre antes mencionado aparecía también en ese mismo apartado del *Essay Concerning Human Understanding* de Locke: “aunque suceda que un hombre con fiebre, perciba en el azúcar un sabor amargo mientras que en otra circunstancia cualquiera sentiría un sabor dulce”²⁹.

4. La falta de delicadeza de imaginación

Para Hume, otra de las causas de que muchas personas no consigan el sentimiento apropiado de la belleza sería lo que él denomina la falta de “delicadeza de imaginación”³⁰, noción a la que le había dedicado en 1742 un texto titulado *Of the Delicacy of Taste and Passion*.

Ya he señalado antes que Hume admitía que hay ciertas cualidades en los objetos que por naturaleza son apropiadas para producir los sentimientos de la belleza y la deformidad, siguiendo casi al pie de la letra lo afirmado por Addison en 1712. Sin embargo, y puesto que esas cualidades pueden encontrarse en pequeño grado y pueden estar mezcladas y confundidas entre sí, el gusto podría no llegar a verse afectado por esas cualidades tan pequeñas o no ser capaz siquiera de distinguirlas. De ahí la importancia de la delicadeza del gusto, que consistiría en que los órganos de los sentidos “sean tan sutiles que no permitan que nada se les escape y, al mismo tiempo, tan exactos que perciban cada uno de los ingredientes en la composición”³¹.

Hay que tener muy en cuenta que la noción de belleza de Hume es de tipo relacional, y de ahí la importancia de que los espectadores sean capaces de apreciar todos los elementos que componen una obra y de las relaciones establecidas entre sí. Por

²⁸ Locke (1825), p. 105.

²⁹ *Ibíd.*, p. 106.

³⁰ Hume (1757), p. 216.

³¹ *Ibíd.*, p. 218.

tanto, solo en el caso de que exista en el sujeto esa “delicadeza”, y que el observador se halle en un estado de perfecta serenidad mental y dedique la atención apropiada al objeto que contempla, serían aplicables las reglas generales de la belleza. Por el contrario, cuando un crítico carece de delicadeza de gusto, no haría sino juzgar sin distinción, atendiendo solo a las cualidades más manifiestas y palpables del objeto y, por tanto, escapándosele los rasgos más sutiles que la obra de arte contiene.

Pero detengámonos por un instante en este interesante concepto de la “delicadeza del gusto”, y que, por cierto, tanto debe al término “*fine taste*”³² empleado por Addison. Ser poseedor de delicadeza de gusto, de ese “talento”, como lo denomina Hume, supondría poseer órganos sensoriales sutiles y exactos, con los que sentirnos afectados sensiblemente, de manera adecuada, por cada una de las partes que integran la obra de arte. Pero esa delicadeza no sería solo condición del goce y satisfacción resultado de la experiencia de los rasgos magistrales de las obras de arte, sino también causa de “una desazón equivalente al percibir los descuidos y faltas cometidas por el artista”³³. Es decir, que la delicadeza del gusto nos sensibilizaría ante todos los elementos constitutivos de las obras y, por tanto, no solo ante sus rasgos excelentes, sino también ante los errores, descuidos o incoherencias en las obras que personas carentes de esa delicadeza de gusto no serían capaces de apreciar.

5. La dimensión estética en el camino hacia la perfección del ser humano

Es preciso hacer hincapié que en el texto *Of the Delicacy of Taste and Passion*, Hume se muestra convencido de que cultivar el goce de las artes liberales nos permite formarnos nociones más exactas de la vida. El cultivo del goce de las artes liberales y, por tanto, el fomento de nuestra delicadeza de gusto, nos ayudaría a ir poco a poco perdiendo lo que él denomina “delicadeza de pasión”, ésa que nos hace “extremadamente sensibles a todos los accidentes de la vida”³⁴ y que tan incómoda nos resulta en ocasiones. La delicadeza del gusto reduciría pues nuestra sensibilidad ante aquellas cosas que nos afectan negativamente pero que no son realmente importantes. Por tanto, adquiriendo delicadeza de gusto “muchas cosas que complacen o afligen a otros nos parecerán demasiado frívolas para merecer nuestra atención”³⁵. Un gusto cultivado para las bellas artes mejoraría pues nuestra sensibilidad para todas las pasiones delicadas y agradables, al mismo tiempo que dejaría la mente “incapaz de emociones más rudas y turbulentas”³⁶. Una noción la de “delicadeza del gusto” que resulta de vital importancia para entender la relevancia que Hume da a la dimensión estética en el camino hacia la perfección del

³² Cfr. Addison, *The Spectator* (No. 409), 19 de junio, 1712.

³³ Hume (1987), p. 92.

³⁴ *Ibíd.*

³⁵ *Ibíd.*, p. 93.

³⁶ *Ibíd.*, p. 92.

hombre, anticipando muchas de las consideraciones en las que sobre todo la estética alemana, y particularmente Friedrich Schiller, insistirá años más tarde. En efecto, para Hume, la perfección del hombre y la perfección del sentido o del sentimiento se encontraban estrechamente vinculadas.

La conexión originaria entre la delicadeza de gusto y la delicadeza de pasión no es sin embargo aclarada por Hume, aunque se muestra convencido de que “nada es tan apropiado para curarnos de esta delicadeza de pasión como el cultivo de ese gusto más elevado y refinado que nos hace capaces de juzgar los caracteres de los hombres, las composiciones del genio y las producciones de las artes más nobles”³⁷. Un gusto refinado equivaldría, por tanto, a un buen sentido. Nada pues mejoraría tanto el temperamento “como el estudio de las bellezas, de la poesía, la elocuencia, la música o la pintura”³⁸. De modo que las “suaves y delicadas emociones” (*soft and tender*) excitadas por las artes serían capaces de apartar de nuestra mente del “apresuramiento de los negocios y el interés personal”³⁹, al fomentar la reflexión y al predisponernos a un estado de tranquilidad, suscitadora de “una agradable melancolía que, de todas las disposiciones de la mente, es la más apropiada para el amor y la amistad”⁴⁰.

6. ¿Cómo desarrollar la delicadeza de nuestro gusto?

Pero si un gusto delicado resulta algo de tantísima importancia para el perfeccionamiento del ser humano, parece imperativo que nos preguntemos aquí ¿cómo podemos desarrollar la delicadeza de nuestro gusto? Y la respuesta que podemos encontrar en Hume no deja lugar a dudas: “nada tiende más a incrementar y mejorar este talento que la práctica en un arte particular y el frecuente examen o contemplación de una clase particular de belleza”⁴¹, apostillando a continuación que “la misma habilidad y destreza que da la práctica para la ejecución de cualquier obra, se adquiere también por los mismos medios para juzgarla”⁴².

Que la práctica de un arte particular fuese uno de los medios para desarrollar la delicadeza de nuestro gusto es algo que estaba siendo defendido de forma especialmente intensa por los académicos franceses, y cuya influencia se aprecia muy claramente en Hume. Bastaría recordar, por ejemplo, lo propuesto por el Conde Caylus en su conferencia ante la Academia titulada *De l'Amateur* de 1748, donde éste afirmó que para poder entender el arte “es casi indispensable copiar todo tipo de obras, dibujar y pintar (...) y practicar todas las técnicas del arte bello”. Años más tarde, en 1758,

³⁷ Ibid., pp. 92-93.

³⁸ Ibid., p. 93.

³⁹ Ibid., p. 93.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Hume (1757), p. 221.

⁴² Ibid., p. 222.

y tratando precisamente de defender al artista como el único crítico adecuado de las obras de arte, Charles-Nicolas Cochin asegurará en una disertación ante la Academia, que solo los artistas podrían ser “los verdaderos jueces”, con lo que solo el practicante experimentado, el conocedor del oficio, podría llegar a tener una opinión autorizada. De todo ello que no pueda resultarnos extraño que Diderot acabara convirtiéndose en un auténtico experto en relación con los aspectos técnicos y procedimentales de las artes plásticas, fundamentando muchos de sus juicios críticos en consideraciones que parecen emerger de la mente de un auténtico pintor.

En todo caso, e independientemente de que la práctica de un arte en particular sea o no requisito obligado para un correcto juzgar las obras, otro punto señalado por Hume resulta incuestionable: la frecuente contemplación y estudio de una clase particular de belleza es práctica obligatoria para la mejora de nuestra delicadeza de gusto. Afirmación, por cierto, que veremos años más tarde reformulada bellamente por Voltaire, para quien el conocimiento de las artes hace que “nuestros oídos poco a poco aprendan a escuchar y nuestros ojos a ver”⁴³.

No obstante, Hume también señaló una segunda vía para el desarrollo de nuestro gusto, y que tendría que ver con la relación que él observó entre razón, entendimiento y gusto: “La misma excelencia de las facultades que contribuye a mejorar la razón (...) sería esencial para las operaciones del verdadero gusto”⁴⁴ afirmando a continuación que es raro “encontrarse con un hombre que teniendo un gusto preciso no tenga también un sólido entendimiento”⁴⁵. Así pues, un gusto refinado equivaldría, en alguna medida, a buen sentido. Una correlación entre gusto y entendimiento que será fundamental en la estética posterior, y que veremos presente en muchos de los filósofos prerrománticos, y nuevamente de forma especialmente clara en Schiller, para quien “un gusto cultivado irá unido, casi sin excepción, a un entendimiento claro”⁴⁶.

Para la defensa de esta relación entre gusto y entendimiento, Hume se apoyaba en la suposición de que para juzgar correctamente una obra genial, “hay tantos puntos de vista a tener en cuenta, tantas circunstancias que comparar, y tanta necesidad de conocer la naturaleza humana, que ningún hombre que no posea el juicio más sólido hará nunca una crítica tolerable de tales obras”⁴⁷. Por ello, mejorando las facultades que contribuyen a la actividad de razonar podríamos mejorar nuestro gusto. Pero aquí nos vemos forzados a volver a la cuestión, antes aludida, de hasta qué punto el juicio de gusto no dependería solo de la experiencia inmediata del objeto y de la sensibilidad o delicadeza de nuestros sentidos, al ser también modificable mediante otras instancias. A este respecto, no hay que olvidar que Locke en *An Essay Concerning Human Understanding* ya había afirmado la posibilidad de que el ser humano podría, en la

⁴³ *Encyclopédie*, Vol VII, (1757), p. 761.

⁴⁴ Hume (1757), p. 227.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Schiller (1990), p. 183.

⁴⁷ Hume (1987), p. 93.

mayor parte de los casos, cambiar el agrado o desagrado que le producen ciertas cosas o acciones⁴⁸, dado que el gusto de la mente sería susceptible de cambios, ya fuese mediante una consideración adecuada del objeto, la práctica o la costumbre. Por otra parte, la intervención del entendimiento resultaría para Hume necesaria para evitar errores en el juicio estético, mejorando éste en la medida en que lo hacen las capacidades de la razón. Una conexión entre entendimiento y gusto que veremos luego especialmente presente en Burke, convencido también él de que en el gusto intervendrían no solo los sentidos y la imaginación, sino también el entendimiento, dado que sería esta facultad la que nos permitiría descubrir las faltas y errores de los que pudiera adolecer una obra de arte. Es más, en opinión del pensador irlandés, para que pudiéramos hablar de “buen” gusto, el entendimiento tendría que actuar con el fin de evitar que nuestro juicio fuese víctima de los efectos de las primeras impresiones. Sin la participación del entendimiento el juicio sería débil y precipitado. Con lo que, basándose en lo ya afirmado por Hume, el fortalecimiento de la facultad del entendimiento en lo referido a las obras de arte vendría dado para Burke “por el ejercicio adecuado y bien dirigido”⁴⁹.

7. Los principios generales de la belleza

Visto todo lo anterior, parece pertinente que abordemos ya de forma más extensa la cuestión de los principios generales de la belleza. Para Hume, como ya se ha señalado, las reglas generales de la belleza se derivarían de la observación de lo que nos agrada o desagrade, convencido de que la naturaleza habría puesto una relación específica entre formas y sentimientos⁵⁰, y que deberíamos descubrir investigando la acción sobre nosotros de cada belleza en particular. Sin embargo, Hume reconocía que éste podría no ser el mejor camino para la elucidación de estos principios. En efecto, eran muchas sus dudas acerca de que esta investigación pudiera ser considerada como la vía más adecuada para alcanzarlos. De hecho, en *Of the standard of taste* parece limitarse a aceptar la imposibilidad, señalada antes por Addison, de identificar la causa eficiente del agrado o desagrado que nos producen las formas de los objetos. Recordemos que, en opinión de Addison, no podríamos “bosquejar o señalar las diversas causas necesarias y eficientes de que dimana nuestro placer o disgusto”⁵¹, siendo imposible descubrir las causas de las relaciones entre las cualidades formales del objeto y el placer o disgusto que nos producen. Es decir, que para Addison la alegría o variedad de los colores, así como la simetría y proporción de las partes de un objeto suscitarían en nosotros el placer que es propio de la experiencia de algo bello, pero en ningún caso sería posible averiguar la causa eficiente de ese placer. No podríamos llegar a saber pues qué es lo que, en última instancia, explicaría la correspondencia entre esas cualidades y el placer

⁴⁸ Locke (1825), p. 184.

⁴⁹ Burke (1824), p. 19.

⁵⁰ Hume (1757), p. 213.

⁵¹ Addison (1837), p. 147.

que nos suscita⁵². Hume incluso va a ir más allá de la limitación señalada por Addison, renunciando también a identificar las propiedades de los objetos que causan en nosotros el sentimiento de la belleza. Una renuncia que, sin embargo, no será compartida por muchos de sus seguidores, y de hecho Burke tratará pronto de enmendarla, volviendo a especificar, como había hecho Addison, un conjunto de cualidades suscitadoras en nosotros del sentimiento propio de la experiencia de lo bello⁵³. Por contra, aunque existiesen principios de aprobación generales, el gusto dependería para Hume de tantos incidentes y situaciones, de tantas variables, que no sería efectivo un análisis centrado en las propiedades específicas de los objetos.

Así las cosas, Hume optó finalmente por afirmar que las reglas generales del arte deberían derivarse de una segunda vía, que tendría que ver con el análisis de modelos ya establecidos en la historia y que habrían conseguido perdurar en el tiempo. Esta vía de carácter histórico consistiría en constatar “la duradera admiración que rodea a esas obras que han sobrevivido a todos los caprichos de la moda, a todos los errores de la ignorancia y de la envidia”⁵⁴. Las bases que fundamentarían el juicio de gusto correcto no podrían radicar en el mero análisis de cualidades formales específicas, sino en algo mucho más complejo: en situar a la historia como filtro del valor y calidad de las obras de arte, poniendo, entre varios ejemplos, el caso de Homero, quien “complació en Atenas y en Roma hace dos mil años, y es todavía hoy admirado en París y Londres”⁵⁵.

Hume nos recuerda que este criterio histórico, que él considera idóneo para enjuiciar las obras de arte, tendría sin embargo escasa aplicabilidad en el ámbito de la ciencia, pues allí las teorías y sistemas son continuamente desacreditadas y sustituidas por otras nuevas, algo que, por el contrario, no sucedería en las bellezas propias de la elocuencia y la poesía: “La filosofía abstracta de Cicerón ha perdido su crédito, pero la vehemencia de su oratoria es todavía objeto de nuestra admiración”⁵⁶.

En resumidas cuentas, esta segunda vía para alcanzar las reglas generales del arte se basaría en apelar a los modelos y principios establecidos a lo largo del tiempo por el consentimiento y la experiencia común de las naciones y las épocas. Pues aunque una nación civilizada pudiera estar equivocada en su preferencia por un autor épico o trágico, “nunca se ha visto que yerre durante largo tiempo”⁵⁷ cediendo así, finalmente, ante la fuerza del “verdadero genio”⁵⁸. Y es precisamente desde este enfoque histórico

⁵² *Ibíd.*, p. 144.

⁵³ Recordemos que las propiedades de los objetos bellos señaladas por Burke eran la lisura, la pequeñez, la variación gradual, la delicadeza y los colores limpios y suaves.

⁵⁴ Hume (1757), p. 213.

⁵⁵ *Ibíd.*

⁵⁶ *Ibíd.*, p. 231.

⁵⁷ *Ibíd.*, 232.

⁵⁸ *Ibíd.*

desde el que nuestro filósofo se atreverá a afirmar que “la dificultad de encontrar la norma del gusto, incluso en casos particulares, no es tan grande como parece”⁵⁹.

Formalizaciones diversas de este criterio histórico serán frecuentes en los escritos de la segunda mitad del siglo XVIII, perviviendo aún claramente en Kant⁶⁰, quien, siempre atento lector de Hume, se posicionará en su *Kritik der Urteilskraft* en apoyo de este criterio para la elaboración de los juicios de gusto. No obstante, en el contexto de la filosofía kantiana, podría parecer que la aceptación de este criterio basado en la consideración de las obras de los antiguos como modelos (y que a todas luces podría ser considerado como una especie de apropiación *a priori* de las fuentes del gusto) entraría en contradicción con la autonomía del gusto en cada sujeto y que Kant defendió siempre a ultranza. Sin embargo, para el filósofo de Königsberg era precisamente el juicio de gusto por no ser determinable por conceptos o preceptos, “el que más necesita de ejemplos de lo que más persistentemente ha merecido el aplauso en el progreso de la cultura”⁶¹. Para él, este criterio no implicaría pues convertirnos en meros imitadores de los antiguos, sino solo reconocer que “no hay uso alguno de nuestras fuerzas, por libre que sea, ni siquiera de la razón, (...) que no incurriera en tanteos deficientes si todo sujeto tuviera que comenzar siempre partiendo enteramente de la tosca disposición de su natural, en vez de arrancar de los ya efectuados por otros que le precedieron”⁶². Sin embargo, hay que aclarar que Hume no propuso el empleo de este criterio de tipo histórico de la misma manera que lo hará Kant. En el caso del pensador escocés, este criterio no se orienta a que los ejemplos de los antiguos sirvan de guía para que encontremos en nosotros mismos los principios del gusto, como propondrá el filósofo prusiano, sino que lo que sugirió es extraer principios artísticos generalmente admitidos, tomándolos de aquellos que, como Homero, Terencio o Virgilio, mantendrían “un imperio universal e indiscutido sobre las mentes de los hombres”⁶³.

Podría dar la falsa impresión de que Hume habría intentado con ello una nueva reducción de los principios del gusto a una serie de reglas, como algunos años antes había hecho Baumgarten en sus *Meditationes Philosophicae de Nonnullis ad Poema Pertinentibus* (1735). En efecto, hay quienes han interpretado que lo que propuso Hume con todo ello era una limitación de esos principios a una serie de reglas generales que, contrastadas su validez históricamente y de cara a la práctica artística, se presentarían como principios poéticos preestablecidos. Sin embargo, incurriríamos en un grave error si interpretamos que la propuesta de Hume cae en la simple prescripción de reglas generales de lo bello a la manera de lo propuesto por Baumgarten. Por el contrario, Hume evitó siempre señalar cuáles podrían ser esos principios, apenas señalando la

⁵⁹ Ibid., p. 230.

⁶⁰ Kant, en *Prolegómenos a toda metafísica futura que haya de poder presentarse como ciencia* (1783) escribió lo siguiente: “Lo confieso de buen grado: la advertencia de David Hume fue lo que hace muchos años interrumpió mi sueño dogmático”, p. 29.

⁶¹ Kant (1961), p. 132.

⁶² Ibid.

⁶³ Hume (1757), p. 231.

simplicidad (en contra del excesivo refinamiento) como una de las cualidades esenciales de la buena literatura. En realidad, en el contexto de su pensamiento estético debemos entender ese criterio histórico como una estrategia orientada, sobre todo, a elaborar una teoría de la comparación, que se consolidaría como medio para no caer en errores, para un correcto juzgar las obras de arte: “Solo por comparación fijamos los epítetos de alabanza o rechazo y aprendemos cómo asignar su debido grado a cada uno”⁶⁴. Por tanto, el criterio histórico en Hume no se orientaría a marcar pautas para la creación que debieran ser seguidas por los artistas, o que solo sirviesen como elementos cuya adecuada presencia en las obras pudiera plantearse como base de los juicios de gusto. Así, este criterio basado en los modelos clásicos encuentra en Hume su aplicación fundamental en el campo de la recepción, como base de un juicio que debe actuar por contraste: “una gran inferioridad de belleza molesta a una persona versada en la mayor excelencia de esa clase y es por esa razón que se la considerará deforme”⁶⁵. Las grandes obras del pasado son empleadas por Hume como campo de experiencias de lo bello, cuyos efectos en nosotros, comparados con los experimentados en otras obras, servirían de principal criterio de evaluación: “Alguien acostumbrado a ver, examinar y sopesar las diversas obras admiradas en las diferentes épocas y naciones, no puede sino evaluar los méritos de una obra que se le presenta, y asignarle su lugar correspondiente entre las producciones del genio”⁶⁶.

8. Fuentes de discrepancia en los juicios de gusto

Como ya he señalado, aunque en opinión de Hume los principios del gusto serían prácticamente universales, no todos los juicios de gusto serían igualmente válidos. Es más, una obra podría ser un fracaso aunque gustara a mucha gente, de modo que un espectáculo impactante (*shocking*) podría satisfacer el gusto vulgar pero no el refinado⁶⁷. Por tanto, se encontraría ya presente aquí la cautela (que tan importante será en Kant) ante todo lo que pudiera resultar meramente agradable, atrayente o productor de admiración para aquel que carece de un gusto refinado. Son los peligros de esas bellezas que Hume denomina “llamativas” (*florid*) y “superficiales” (*superficial*), y que solo consiguen complacernos en las primeras impresiones, pero que, al contemplarlas con más calma, dejan pronto de agradarnos, al darnos cuenta de sus carencias y defectos. Por eso, el juicio de una obra debería estar precedido de un análisis atento y reflexivo, y bajo distintos puntos de vista, percibiendo cuidadosamente la relación entre las partes que la integran, distinguiendo los verdaderos caracteres de su estilo, siendo incluso un requisito necesario el que esa misma obra fuese analizada detenidamente (*perused*)

⁶⁴ Ibíd.

⁶⁵ Ibíd., 223.

⁶⁶ Ibíd., 224.

⁶⁷ Cfr. Hume, “Of Tragedy”, en *Four dissertations* (1757).

por nosotros “más de una vez”⁶⁸. Hume denunciaba así los peligros de la agitación o premura que suele acompañar al primer examen de una obra y que, en su opinión, conducían a confundir “el genuino sentimiento (*sentiment*) de la belleza”⁶⁹.

Asimismo, en *Of the standard of taste* se halla presente también la exigencia de que el juicio estético debe estar liberado de cualquier idea preconcebida que sitúe al crítico en la parcialidad, anticipando, en cierta manera, el “desinterés” kantiano, y como muy explícitamente queda expresado en la siguiente afirmación: “para capacitar a un crítico de la manera más plena para llevar a cabo esta tarea, debe preservar su mente libre de todo prejuicio y no permitir que nada entre en su consideración más que el objeto sometido a examen”⁷⁰. Por tanto, para que una obra de arte produzca su debido efecto, ésta debería ser examinada atentamente, no hallándose el crítico bajo la influencia de prejuicios, de elementos externos a lo que conforma la obra, pues si fuese así todos sus sentimientos “naturales” estarían pervertidos.

Pero donde Hume hace una aportación más original es en la consideración de otras dos fuentes de discrepancia acerca de las valoraciones de gusto, hasta entonces apenas consideradas, una psicológica y otra histórico-geográfica. Dos causas de variedad en los gustos que servirían para marcar una diferencia en los grados de nuestra aprobación o rechazo de determinadas obras, aunque no podrían ser en ningún caso, insiste Hume, suficientes para que tuviéramos que considerar al gusto estético como algo relativo. La primera de estas dos fuentes se apoyaría en la suposición de que cada uno elegimos a nuestro autor favorito de la misma manera como elegimos a nuestros amigos, es decir, por similitud de temperamento y de carácter⁷¹ y en la que la edad jugaría también un papel clave: “A los veinte años Ovidio puede ser el autor favorito, Horacio a los cuarenta, y quizá Tácito a los cincuenta”⁷². Una afirmación que partiría de la suposición de que, a medida que vamos abandonando la juventud, iríamos prefiriendo las “reflexiones sabias y filosóficas respecto a la conducta en la vida y a la moderación de las pasiones”⁷³.

Como segunda fuente de discrepancia acerca de las valoraciones de gusto se hallarían los hábitos y opiniones particulares de cada época y país. De modo que cuando leemos una obra nos agradarían más las escenas y personajes que nos recuerdan los que podemos encontrar en nuestra propia época y país. Y si bien un individuo culto y dotado de alta capacidad reflexiva podría aceptar estas peculiaridades y usos, esta aceptación sería mucho más difícil, en opinión de Hume, con un auditorio popular

⁶⁸ Hume (1757), p. 222.

⁶⁹ *Ibíd.*

⁷⁰ *Ibíd.*, p. 224.

⁷¹ *Ibíd.*, p. 233.

⁷² *Ibíd.*

⁷³ *Ibíd.*, p. 233.

(*common*) que “nunca puede desviarse tanto de sus ideas y sentimientos usuales como para que le agraden escenas que en nada se le parecen”⁷⁴.

No obstante, no hay que pasar por alto que Hutcheson ya había escrito en 1725 sobre la compatibilidad entre la diversidad de gustos acerca de las formas de las artes en los diferentes países y culturas y la uniformidad de nuestro sentido de la belleza. Su propuesta, manifestada en *An Inquiry Into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue* consistía en hacer depender este sentido del principio de la unidad en la variedad, creyendo que con ello se hacía posible conciliar la diversidad de gustos observable en los diversos países con el reconocimiento de la existencia de un sentido natural y, por tanto, universal, de lo bello. Para Hutcheson, aunque en los países asiáticos no se siguiesen las proporciones griegas o romanas, habría en ellos también una proporción mantenida, una uniformidad de las diversas partes entre sí y respecto del todo.

Sin embargo, la problemática señalada por Hume en relación con la condición geográfica del gusto estético acabó por convertirse en el escollo más difícilmente salvable en su intento de defender la universalidad de los principios de la belleza. Una problemática que, con el tiempo, poco a poco, irá derivando inexorablemente hacia una teoría del relativismo estético que culminará con Herder, ya en los albores del nuevo siglo. Recordemos que en su obra *Kalligone*, éste afirmará que “en cada pueblo se observa un rumbo que le es propio en la unión de lo agradable”⁷⁵. Palabras que anunciarán el inicio del irreversible proceso de liquidación de la noción de validez universal en relación con los principios del gusto defendida por Hume, y que veremos constatarse ya plenamente en los escritos etnográficos de mediados del siglo XIX.

Otra fuente de discrepancia en los juicios estéticos señalada por Hume fue la vinculada a la separación temporal entre el presente del espectador y la época en la que fue realizada la obra objeto de su experiencia. Con ello intentó justificar que la comedia, por ejemplo, no solo no fuese transferible de una nación a otra, sino que tampoco lo fuera de una época a otra; diferentes costumbres o hábitos dificultarían que pudiéramos conmovernos hoy con determinadas acciones o rasgos de una obra solo apreciables adecuadamente en la época concreta en la que ésta fue realizada. Una fuente de discrepancia en los juicios estéticos en la que Hume quería ver una posible solución para la vieja controversia de los antiguos y los modernos, la conocida *Querelle*. Ésta, catalizada a finales del siglo XVII con la publicación en 1688 de la obra *Parallèle des anciens et des modernes* de Charles Perrault, había pasado muy pronto a Inglaterra. Su importancia hizo que Hume se viese obligado a considerarla en su ensayo sobre la norma del gusto. Diatribas cuyas causas él no veía en una serie de planteamientos estéticos contrapuestos, sino en que se hubiese pasado por alto, precisamente, esa dimensión temporal que él consideraba como una de las fuentes principales de divergencia en los juicios estéticos.

⁷⁴ Ibid., p. 235.

⁷⁵ Herder (1953), vol. 2. pp. 592-593.

9. La figura del crítico y la norma del gusto

Hay que insistir en que, para Hume, todas las fuentes de discrepancia acerca de las valoraciones de gusto señaladas anteriormente no implicarían en absoluto un relativismo en cuanto a qué es la belleza, pero sí que debieran ser tenidas en cuenta como reguladoras de los grados de aprobación o rechazo que podría suscitar una obra en sus lectores o espectadores. Asimismo, y aunque él defendía que los principios generales del gusto son uniformes en la naturaleza humana, la mayor parte de los seres humanos nos hallaríamos sometidos a prejuicios, defectos o desviaciones de nuestras facultades, adoleciendo en ocasiones de la suficiente delicadeza de gusto como para ser capaces de apreciar los elementos más sutiles de las obras de arte. Situaciones o condiciones que podrían hacernos pensar, equivocadamente, en la inexistencia de tales principios generales del gusto. De todo ello, y considerando Hume que la mayor parte de los seres humanos nos hallaríamos siempre bajo una u otra de estas imperfecciones, afirmó que “se considera un personaje raro al verdadero juez en bellas artes, incluso hasta en las épocas más refinadas”⁷⁶. Por tanto, solo podríamos considerar como tales aquellos críticos que posean “un juicio sólido, unido a un sentimiento delicado, mejorado por la práctica, perfeccionado por la comparación y libre de todo prejuicio, y el veredicto unánime de tales jueces, dondequiera que se les encuentren, es la verdadera norma del gusto y de la belleza”⁷⁷. Es decir, la verdadera norma del gusto y de la belleza sería solo derivable del veredicto o coincidencia plena de los juicios de aquellos que cumpliesen estos requisitos. Esta original propuesta de Hume suponía, pues, un drástico cambio en la fundamentación de los juicios estéticos, que ya no ponía su acento en la reglamentación de las artes, es decir, en el ámbito de su producción, en la búsqueda de principios a seguir por parte del artista y considerados como principios *a priori* del gusto, sino en la experiencia de las obras, en el campo de su recepción por parte de una serie de expertos.

Insistamos de nuevo en que en la exigencia de Hume de que el verdadero juez de las bellas artes (figura que, por otra parte, guardaría muchas resonancias con el “virtuoso” de Shaftesbury) debe estar libre de todo prejuicio a la hora de emitir su veredicto, se hallaría un claro antecedente de la exigencia kantiana de una percepción “desinteresada” y que, como sabemos, el filósofo prusiano consideraba como requisito necesario de los juicios sobre lo bello.

No obstante, Kant consideró necesario ir mucho más lejos que Hume negando tajantemente una exigencia planteada por éste, y que era la de atender, en el juicio de una obra, a los fines o propósitos para los que ésta ha sido concebida (algo que sería del todo incompatible con el planteamiento kantiano). Para Hume, en efecto, “[t]oda obra de arte tiene también un cierto fin o propósito para el que está calculada y ha de ser así considerada más o menos perfecta, según se adecúe a alcanzar este fin. El objeto

⁷⁶ Hume (1757), p. 228.

⁷⁷ *Ibíd.*, 229.

de la elocuencia es persuadir, el de la historia instruir, el de la poesía complacer por medio de las pasiones y de la imaginación”⁷⁸. Finalidades que, en su opinión, debieran ser consideradas siempre al examinar una determinada obra, y que permitirían juzgar hasta qué punto los medios empleados se adaptan a sus respectivos propósitos.

Es difícilmente discutible que el pensamiento estético de Hume encontró en Kant su más importante interlocutor. Y, de hecho, sería muy difícil entender el rechazo kantiano de un principio objetivo del gusto sin tener en cuenta lo anticipado por Hume. No obstante, si bien el influjo de éste en la *Crítica del Juicio* es notable, tampoco hay que olvidar que Kant consideraba que el empirismo no había sido capaz de fundamentar filosóficamente la cuestión del gusto. Hemos de recordar que, al igual que para Kant no era aceptable el posicionamiento racionalista para el que el juicio de lo bello descansaría sobre conceptos determinados (confundiéndose por ello el juicio de gusto con el juicio sobre lo bueno o lo perfecto), tampoco sería para él suficiente juzgar solo conforme a motivos empíricos, es decir, que no pudieran darse más que *a posteriori* por medio de los sentidos. Desde la perspectiva kantiana, el empirismo de la crítica del gusto supondría que el objeto de nuestra satisfacción no se distinguiría de lo agradable. Si el racionalismo fundaría la satisfacción estética en conceptos (no distinguiendo lo bello de lo bueno y de lo perfecto), en opinión de Kant el empirismo la fundaría en la sensación, resolviéndola equivocadamente en lo agradable. Racionalistas y empiristas, pues, habrían negado el valor independiente de la belleza, a cuya defensa Kant dedicará todos sus esfuerzos. En efecto, en la *Crítica del juicio* trató de reconocer en la belleza un fundamento independiente y firme referido al juicio, una finalidad autónoma que revelaría la “legislación” estética como una legislación transcendental *a priori*. Sin embargo, en nuestra opinión, esta crítica no parece del todo aplicable a Hume. Pues frente a lo planteado por otros filósofos empiristas, en el pensamiento de Hume la belleza no quedaba totalmente reducida al ámbito de lo agradable. En *Of the standard of taste* (como también sucede en la *Inquiry* de Burke) el entendimiento participa activamente, como ya se ha comentado, en el juicio de gusto. Es más, Hume explícitamente negó que hubiese una necesaria conexión entre sentir agrado ante una obra de arte (es decir, que nos “guste”) y juzgarla como buena⁷⁹, lo que *de facto* se situaría muy cerca de la diferenciación kantiana entre juicios de gusto empíricos o de la sensación, y los juicios de gusto “auténticos” es decir, los centrados en lo bello.

En definitiva, *Of the standard of taste* debe ser recordado como un punto de inflexión en la teorización del juicio de gusto, apuntando a una dirección completamente diferente de la frecuentada hasta entonces, conformando el primer y más brillante paso hacia la conformación de una embrionaria estética de la recepción (*Rezeptionsästhetik*). Las consideraciones allí expuestas sobre el gusto y su fundamentación constituirán, en su conjunto, un referente esencial en toda la estética posterior, siendo mucha, como hemos visto, la influencia ejercida por Hume en las posteriores teorizaciones sobre el

⁷⁸ Ibid., p. 227.

⁷⁹ Cfr. Carroll (1984), p. 187.

juicio de gusto, y especialmente palpable en Kant. Por otro lado, su exigencia de un juicio sólido y un sentimiento delicado, mejorado por la práctica, perfeccionado por la comparación y libre de todo prejuicio, al no presuponer ningún concepto previo de qué cualidades serían propias de lo bello, seguirá siendo, incluso en la actualidad, condición pertinente (y siempre deseable) de todo juicio estético.

Referencias bibliográficas

- Addison, J. (1837), *The pleasures of imagination* (1ª ed. 1712), H. Blair (ed.). Amberes: Duverger.
- _____ (1837), *The works of Joseph Addison*, Vol. 2. Londres: Harper & Brothers.
- André, Y. M. (1759), *Essai sur le Beau*. Ámsterdam: J. H. Schneider.
- Baumgarten, A. G. (1735), *Meditationes Philosophicae de Nonnullis ad Poema Pertinentibus*. Halle: Grunert.
- Bouhours, D. (2009), *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène* (1ª ed. 1671). Whitefish, Montana: Kessinger Publishing.
- Boulton, J. T. (1993), "Introduction", en Burke, E., *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of The Sublime and Beautiful*. Notre Dame, Indiana: Notre Dame Press.
- Burke, E. (1824), *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of The Sublime and Beautiful*. Londres: N. Hailes et al.
- Campbell, E. (1980), *The Life of David Hume, 2nd edition*. Oxford: Clarendon Press.
- Carroll, N. (1984), "Hume's Standard of Taste". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 43: 181-94.
- D'Alembert (1757), "Réflexions sur l'usage et sur l'abus de la Philosophie dans les matières de goût", *Encyclopédie*, Vol VII, pp. 767-770.
- De Lambert, M. (1766), "Réflexions sur le Goût", *Oeuvres de Madame La Marquise de Lambert*. Ámsterdam: La Compagnie.
- Feijóo, B. J. (1734), *Teatro crítico universal o Discursos varios en todo género de materias, para desengaño de errores comunes*. Madrid: Andrés Ortega.
- Gerard, A. (1759), *Essay on taste*. Londres: A. Millar.
- Goethe J. W. (1795), "Architektur", en Goethe, J. W., *Weimarer Ausgabe, Goethes Werke*. Weimar: Böhlau (1887-1919), tomo 47, p. 67.
- Herder, J. G. (1953), "Kalligone. Von Kunstrichterei, Geschmack und Genie" (1ª ed. 1800), en *Werke in zwei Bänden*, Vol. 2. Munich: Carl Hanser Verlag.
- Hume, D. (1757), "Of Tragedy", *Four dissertations*. Londres: A. Millar.
- _____ (1757), "Of the standard of taste", *Four dissertations*. Londres: A. Millar.
- _____ (1983), *Enquiry concerning the principles of morals* (1ª ed. 1751). Indianápolis-Cambridge: Hackett Publishing Company.

- _____ (1987), "Of the Delicacy of Taste and Passion", *Essays, Moral, Political, and literary* (1ª ed. 1742). Indianápolis, Indiana: Liberty Fund.
- _____ (1748), *Philosophical Essays Concerning Human Understanding*. Londres: A. Millar.
- Hutcheson, F. (1992), *Una investigación sobre el origen de nuestra idea de belleza* (1725). Madrid: Tecnos.
- Kant, I. (1961), *Crítica del juicio*. Buenos Aires: Losada.
- _____ (1999), *Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik, die als Wissenschaft wird auftreten können* (1783) (edición bilingüe). Madrid: Istmo.
- Locke, J. (1825), *An Essay Concerning Human Understanding* (1690), Volumen 6. Nueva York: Samuel Marks.
- Montesquieu (1757), "Essai sur le goût dans les choses de la nature & de l'art" *Encyclopédie*, Vol VII, p. 762-767, París.
- Perinetti, D. (2012), "Between Knowledge and sentiment, Burke and Hume on Taste", en Vermeir y Deckard (eds.), *The Science of Sensibility, Reading Burke's Philosophical Enquiry*, International Archives of the History of Ideas 206. Dordrecht-New York: Springer.
- Perrault, CH. (1688), *Parallèle des anciens et des modernes*. París: Jean Baptiste Coignard.
- Schiller, F. (1990), *Kallias; Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795). Madrid: Anthropos.
- Shaftesbury (2001), "Advice to an Author", *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times* (1ª ed. 1711). Indianapolis, Indiana: Liberty Fund.
- Voltaire (1733), *Le Temple du goût*. Ámsterdam: Jacques Desbordes.
- _____ (1757), "Goût", *Encyclopédie o Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (volumen VII), p. 761.