

LA METODOLOGÍA DRAMÁTICA EN LA OBRA DE ADAM SMITH

JORGE LÓPEZ LLORET
Universidad de Sevilla

<http://dx.doi.org/10.15304/ag.38.2.5467>

Resumen

El presente artículo proporciona un marco para una lectura unificada del pensamiento de Adam Smith. Se basa en la síntesis de dos líneas de investigación que aún no se han unido convincentemente: la que ha esclarecido la metodología newtoniana de la parte económica de su producción y la que ha recurrido al modelo dramático para interpretar su pensamiento ético. Como estrategia expositiva en él se subsume el modelo newtoniano bajo el modelo dramático y se identifica como referente para Smith el análisis de la fábula trágica desarrollado por Aristóteles en su *Poética*. Con ello se destaca la centralidad de la imaginación productiva en su propia obra, tanto en la construcción de sus objetos como en la organización didáctica de sus textos, concluyéndose que la creatividad estética fue para él la metodología básica que subyacía al rigor científico.

Palabras clave: Adam Smith, Aristóteles, Poética, Teatro, Ciencia, Ética, Economía.

Abstract

This article provides a framework for a unified reading of Adam Smith's thought. It is based on the synthesis of two lines of research that have been previously tried without, however, reaching a common result to date: the one that has clarified the Newtonian methodology of the economic part of his production and the one that has resorted to the dramatic model to interpret his ethical thought. As an expository strategy, the Newtonian model is subsumed under the dramatic model and the analysis of the tragic fable developed by Aristotle in his *Poetics* is identified as a reference for Smith. This emphasizes the centrality of the

Recibido: 17/09/2018. *Aceptado:* 24/01/2019.

productive imagination in his own work, both in the construction of his objects and in the didactic organization of his texts, concluding that aesthetic creativity was for him the basic methodology that underlay scientific rigor.

Keywords: Adam Smith, Aristotle, Poetics, Theatre, Science, Ethics, Economics.

1. Introducción

Aunque Adam Smith ha pasado a la historia como el autor de *La teoría de los sentimientos morales* (1759) y *La riqueza de las naciones* (1776), ambas obras formaban parte de un proyecto global al margen del cual no se pueden interpretar adecuadamente, aunque su identificación es difícil porque Smith, temeroso de publicar textos poco acabados, mandó quemar la mayor parte de sus manuscritos antes de morir (Griswold 1999, pp. 29-39; Ross 2004, pp. 40-59). Sin embargo, se dispone de cuatro grupos de materiales, aparte de sus dos magnas obras, para su reconstrucción: 1) los manuscritos que consideró publicables, impresos póstumamente en 1795 (Smith 1998; 1982c);¹ 2) los apuntes de alumnos que asistieron a sus clases de retórica en 1762-3 y de jurisprudencia en 1762-3 y 1763-4, que seguramente no habría autorizado (Smith 1985; Smith 1996 y 1995; 1982c); 3) varios escritos “menores”, entre los que resalta *Consideraciones sobre la formación original de los lenguajes* (Smith 2018; 1985, pp. 201-226); y 4) su correspondencia (Mossner et al. 1977). Estos materiales proporcionan un rompecabezas, pudiéndose ensayar ajustes diversos, como el que presentamos a continuación conjugando dos líneas de investigación que han generado aportaciones importantes.

La primera ha analizado la teoría y la metodología de la ciencia esbozadas por Smith en su *Historia de la astronomía*, especialmente su parte final; su exposición del sistema del mundo de Newton ha generado polémica en lo que se refiere a la posición epistemológica de Smith, oscilando los intérpretes entre el realismo, el escepticismo, el realismo crítico o el constructivismo social. Es un problema importante porque tiene consecuencias tanto para la valoración de *La riqueza de las naciones* como para el esclarecimiento epistemológico de la economía (Fiori 2012; Kim 2012; Montes Lira 2009; Schliesser 2005).

¹ Para facilitar la consulta y la lectura, siempre que haya traducción al castellano de los textos nos referiremos a esta. Cuando no la haya remitiremos a la edición inglesa, proponiendo una traducción propia. En cualquier caso, tras la referencia de la traducción proporcionaremos, para quien lo prefiera, la del original inglés.

La segunda ha estudiado la aportación del drama a *La teoría de los sentimientos morales*, pues Smith buscó en él modelos analíticamente valiosos para conocer mejor la mente humana (Smith 1998, p. 263; Smith 1982c, p. 305), algo coherente con el programa de Hume de aproximar el estudio del ser humano a la ciencia newtoniana (Hume 1988, p. 41). Dado que en este caso no se podían planificar experimentos, la historia y las artes ocupaban su lugar. Aceptando esto, Smith aplicó la metodología de la composición dramática a nuestra vida cotidiana (Smith 1998, p. 264; Smith 1982c, pp. 305-306), estructurándola según pautas escénicas (Frazer 2010, pp. 95-111; Griswold 1999, pp. 63-70; Marshall 1986, pp. 167-192).

Aunque estas dos líneas de investigación no han unificado aún la economía con la ética, han abierto importantes vías de conexión (Schliesser 2017, pp. 255-287 y 288-313), siendo la más importante para nosotros la utilización smithiana de la teoría del drama. Comenzaremos, pues, por presentar como hipótesis de trabajo que la *Poética* de Aristóteles fue al menos tan importante para Smith como los *Principios matemáticos de la filosofía natural* de Isaac Newton.² En primer lugar trataremos de mostrar que la metodología filosófica aceptada por él fue estéticamente constructiva, asentado lo cual expondremos la confluencia de *La teoría de los sentimientos morales* y *La riqueza de las naciones* dentro del marco de esta peculiar metodología filosófica, en la que convergieron la ciencia y el drama. Finalmente, acabaremos con unas conclusiones generales sobre lo que esto aportaría a la interpretación global del pensamiento de Smith.

Para concluir esta introducción, queremos alertar sobre nuestra terminología. La hipótesis básica podría parecer más arriesgada de lo que es si no se tiene en cuenta que la palabra “poética” en este artículo se remite a un contexto previo al Romanticismo. Usaremos el término en un sentido rigurosamente aristotélico, conectado con las reglas sintácticas para construir una trama dramática correcta. En ese sentido lo asumieron renacentistas como Escalígero, de cuya *Poética* (1561) Smith tenía una edición (Mizuta 2000, p. 224), y los grandes dramaturgos franceses, desde Racine hasta Voltaire, ambos admirados por nuestro autor. Tanto para Aristóteles como para sus seguidores renacentistas y neoclásicos, a los que Smith seguía, no se trataba de invención sino de construcción en el marco de una teoría de la

² Aristóteles fue uno de los autores más citados por Smith, quien poseía la edición de sus obras completas de 1629 de Guillelmo du Vallio, que incluía tanto la *Poética* como la *Retórica*. Además, poseía ediciones específicas solo de la *Poética* (una latina de 1731 y otra francesa de 1692) y la *Retórica* (una grecolatina de 1619 y otra francesa de 1718), lo que es bastante significativo (Mizuta 2000, pp. 14-16).

imitación que tenía un sentido epistemológico, pues nos ayudaba a estructurar la realidad.

2. El discurso científico como texto didáctico

A mediados del siglo XVIII, cuando Newton era el héroe científico por excelencia (Sheperd 1982; Wood 2010), Smith impartió sus *Lecciones sobre Retórica*, donde identificó dos tipos de textos didácticos, que conectó con Aristóteles y Newton. El método del primero consistía en analizar los fenómenos y asignar un principio explicativo a cada uno, mientras que el segundo partía de un principio demostrado y derivaba de él, mediante una sola cadena conectiva, el mayor número posible de fenómenos diferentes. Aunque consideraba este método más filosófico, “más ingenioso y por esa razón más atractivo” (Smith 1985, p. 146), hay que tener en cuenta algunos matices antes de fijar su relación con él.

Smith indicó que “Descartes fue en realidad el primero que intentó este método”; (Smith 1985, p. 146); puesto que también afirmó que, pese a su corrección metodológica, ninguna de las tesis cartesianas fue verdadera, no estaríamos ante un procedimiento para descubrir la estructura de la realidad. La superioridad de Descartes y Newton frente a Aristóteles residía, más bien, en la manera de estructurar sus exposiciones para adecuarse lo mejor posible a la forma en la que trabajaba la imaginación humana. Descartes y Newton, por una parte, y Aristóteles, por otra, ejemplificaban dos estilos expositivos, que fue el tema que le ocupó en estas lecciones.

En la *Historia de la astronomía* Smith trató con más detalle el sistema del mundo de Newton como coronación de un proceso que, iniciado con el terror del ser humano primitivo ante el desorden del mundo, llegó hasta él a través de los sistemas de Eudoxo y Aristóteles, Ptolomeo, Copérnico, Galileo, Kepler y Descartes (Smith 1998, pp. 59-61, 65-72, 82-88, 91-112; Smith 1982c, pp. 48-50, 55-62, 73-80, 82-89, 92-105). En esta construcción histórica cada autor superó al anterior y al final el sistema newtoniano se impuso por su valor predictivo, por la cantidad de apariencias que explicaba y por la unión de todo ello bajo el único principio conectivo de la gravitación universal (Smith 1998, pp. 105-112; Smith 1982c, pp. 98-105).³ Pese a todo, Smith acabó su exposición del sistema Newton con una coda

³ Smith usó sin mucha distinción los términos “appearance” y “phaenomenon”. Nuestro uso de uno u otro refleja directamente el smithiano. “Apariencia” tiene el interés de conectarse con la traducción castellana usual del famoso *σώζειν τὰ φαινόμενα* (Ferrater Mora

escéptica, dejando claro que se trataba de “meras invenciones de la imaginación con objeto de conectar los fenómenos de la naturaleza que en otras circunstancias resultan desunidos y discordes” (Smith 1998, p. 112; Smith 1982c, p. 105). Es decir, no construyó su historia a partir de un criterio de adecuación de las teorías (incluida la newtoniana) a la realidad, sino al estado emocional humano (Carrión 2010, pp. 196-199), pues lo que se buscaba no era tanto conocer más aquella cuanto paliar lo mejor posible la inquietud de la imaginación ante el desorden aparente de los fenómenos.⁴

Puesto que interpretamos la *Historia de la astronomía* a partir de las *Lecciones sobre Retórica*, dudamos de que Smith recurriera a Newton buscando una metodología ingenuamente referencial y reivindicamos, de nuevo, la relevancia de Descartes. Smith dirigió a Hume una carta en 1773 en la que describía su *Historia de la astronomía* como “una historia de los sistemas astronómicos que sucesivamente han estado de moda hasta el tiempo de Descartes” (Mossner et alii. 1977, 168). Que no citara a Newton en esta carta podría significar que pensaba que la historia de la astronomía fue una suma de errores hasta Descartes inclusive, pero que Newton mostró la verdad, o que Descartes introdujo algo a lo que Newton no añadió demasiado. Nos decantamos por lo segundo, pues para Smith Descartes había desarrollado más que nadie la exigencia de unir el mayor número de fenómenos “disonantes” bajo un número reducido de principios conectivos “claros y determinados”, introduciendo un orden temporal y espacial que satisfacía a la imaginación (Smith 1998, p. 103; Smith 1982c, p. 96).

Aunque es posible interpretar que la *Historia de la astronomía* describe un desvelamiento progresivo de la realidad, impide esa lectura el que Smith afirmara que nos relacionábamos con la naturaleza como con “un teatro de la ópera”, tras cuyo escenario “solo en muy pocas [ocasiones] hemos sido admitidos” (Smith 1998, p. 54; Smith 1982c, pp. 42-43). Creemos, pues, que tampoco trató aquí de las verdades de la ciencia sino de los criterios con los que organizar sus discursos. La sucesión de las teorías definió una pauta progresiva de corrección y elegancia formal, asumiendo un número creciente de fenómenos bajo un número decreciente de principios, que es como

1990, pp. 2920-2922) que Simplicio, en sus comentarios de la *Física* y *Acerca del cielo* de Aristóteles, identificó como una estrategia propia de la Astronomía. Según Vivenza se trata de una posición adoptada por el propio Smith, incluso en su lectura de Newton (Vivenza 1984, p. 13).

⁴ Hemos de advertir que el método newtoniano no nos interesa en sí mismo, sino que analizamos la recepción y uso que Smith hizo de él. Tampoco nos interesa si esta recepción fue correcta o incorrecta, tema suficientemente tratado por Montes (Montes 2009) y Schliesser (Schliesser 2005), sino los beneficios que le aportó a Smith el asumirlo así.

su maestro Hutcheson definió la fórmula de la belleza (Hutcheson 1992, pp. 24-25). Así, en el comienzo los humanos aterrorizados proyectaban un principio diferente sobre cada apariencia diferente, las cuales, por otra parte, eran pocas, dada su escasa experiencia histórica. Este fue el punto de partida de un desarrollo doble y coordinado, según el cual aumentaban los fenómenos observados y se reducía el número de principios que los conectaban, introduciendo Descartes la síntesis de la máxima diversidad con la máxima uniformidad. Newton proporcionó conceptos de mayor potencia factual y predictiva, pero lo hizo dentro del mismo paradigma estético. Por lo tanto, en la *Historia de la astronomía* seguía considerando a Descartes y a Newton como autores de textos didácticos que tenían que ser articulados según las exigencias de la imaginación. El criterio de excelencia considerado por Smith fue, pues, textual. Si esto nos suena excesivamente posmoderno e impropio de un autor de la segunda mitad del siglo XVIII se debe, quizá, a lo condicionados que estamos por dos siglos que han tratado de hacer de la economía una ciencia dura y deshumanizada. Es pura cronología que a Smith el lenguaje, su historia y su retórica (incluida la de la ciencia) le interesaron antes que la economía.

3. La relevancia de la *Poética* aristotélica

Según los editores de los *Ensayos filosóficos*, Smith pretendía conectar “las ciencias liberales” y las “artes elegantes” (Smith 1998, p. 43; Smith 1982c, p. 32), algo explícito en sus afirmaciones de que la filosofía era “una de las artes que se dirigen a la imaginación” y “la más sublime de todas las artes agradables” (Smith 1998, p. 57; Smith 1982c, pp. 45-46). Con esto estaba desarrollando la apelación a la imaginación de Joseph Addison, a quien había leído desde su adolescencia, y la fórmula de la belleza expuesta por su maestro Hutcheson (Addison 1991, pp. 130-136; Costelloe 2013, pp. 58-9). Además, a esta tradición estética británica le intrigó el que los deprimentes textos trágicos resultaran placenteros (Costelloe 2013, pp. 46-47, 55-58, 78-80 y 100-104; Siraki 2010), siendo importante en el surgimiento de esta paradoja la *Poética* de Aristóteles, quien combinó el terror y la compasión con una fórmula de la belleza como orden, disposición y magnitud que dio lugar a la formulación de la teoría de las tres unidades (Aristóteles 2010, p. 153; Green 1966, pp. 194-218; Halliwell, 1998, pp. 96-97; Kommerell 1990, pp. 168-200; Védier 1955, pp. 147-184). Aristóteles solo se refirió a la unidad de acción, según la cual la tragedia debía imitar “una acción completa y entera, de cierta magnitud” (Aristóteles 2010,

p. 154); aunque pensaba que esta unidad requería un marco temporal que la imaginación del espectador pudiera asumir, no formuló las unidades de tiempo y espacio, desarrolladas solo por los teóricos de los siglos XVI y XVII, admirados por Smith (Carlson 1984, p. 90).

En sus *Lecciones sobre Retórica* Smith defendió las unidades dramáticas de interés, tiempo y espacio. Consideraba que la primera, equivalente de la unidad de acción aristotélica, era la más importante, exigiendo que “cada parte de la acción” tendiera “a un único fin, cualquiera que sea” (Smith 1985, p. 120). Recurriendo, aunque sin citarla directamente, a la definición clásica de la belleza de Aristóteles (Vivenza 1984, p. 33), afirmó que esto daba lugar a la necesidad de que toda composición dramática poseyera “un comienzo, una parte media y una conclusión”, considerándolo un requisito “absolutamente necesario” (Smith 1985, p. 120). A partir de aquí defendió la necesidad de las unidades de tiempo y lugar, exigiendo que el tiempo y el espacio de la representación y de lo representado coincidieran (Smith 1985, pp. 121-124). Esto no tenía ningún sentido realista o ilusionista, remitiéndose solo a las necesidades formales de la imaginación, que, según Smith, se intranquilizaba ante los huecos en la trama porque consideraba que había momentos de la cadena temporal y lugares de la cadena espacial que se habían perdido y podrían ser importantes. Lo que generaba en ambos casos la ansiedad y el desasosiego de la imaginación era la experiencia de la desconexión formal, aunque se tratase de los datos ficticios de una representación dramática.

Smith comparó a los dramaturgos ingleses con los franceses en su carta a la *Edinburgh Review* de 1756. Los primeros los caracterizó por su “fuerza imaginativa tan vasta, gigantesca y sobrenatural, que pasma y confunde a su lector”; los segundos, por “un arreglo justo, una propiedad y decoro exactos, unidos a una estudiada y equilibrada elegancia” que daban cuerpo a la doctrina de las tres unidades (Smith 1998, pp. 214-215; Smith 1982c, pp. 243-244). Esta diferenciación de dos tipos de drama según sus efectos sobre la imaginación pertenecía al mismo horizonte conceptual que la *Historia de la astronomía*; los dramaturgos británicos se corresponden estructuralmente con la época incoherente y terrible del mito y los franceses con el establecimiento del modelo conectivo de Descartes y Newton. La diferencia más notable residía en la mutación del papel de la imaginación, que en la carta a la *Edinburgh Review* estaba más próxima a la retórica de la fantasía del tratado *Sobre lo sublime* de Pseudo-Longino, donde era una capacidad inventiva y desbordante que intranquilizaba (Fuhrmann 2010, p. 281; Longino 2002, p. 160), mientras que en la *Historia de la astronomía*

se vinculaba con el modelo constructivo expuesto por Hume en el *Tratado de la naturaleza humana* (Banwart 1994, pp. 38-40; Hume 1988, pp. 52-54), apareciendo como una potencia conectiva que tranquilizaba. Esta noción smithiana de la imaginación constructiva, visible en el drama clásico francés, dependía especialmente del análisis aristotélico de la estructura formal de la fábula trágica, según Fuhrman la parte más importante de la *Poética* (Aristóteles 2010, p. 61).

Desde un punto de vista formal, según Aristóteles la fábula trágica tenía que representar una acción única, completa y trabada cuyas partes debían cumplir un criterio de pertinencia: que su ausencia produjera una alteración del conjunto al que pertenecían (Aristóteles 2010, p. 157; Halliwell 1998, p. 146). Este criterio de pertinencia, que se refería solo a la sintaxis de la composición, era una exigencia de conectividad esencial, pues las partes que no cumplían una función conectiva tenían que descartarse y no debía faltar ninguna que sí la cumpliera, no permitiéndose redundancias ni lagunas. La trama de la fábula era la parte fundamental en la tragedia porque generaba su verosimilitud y la coherencia de sus contenidos, pensamientos y caracteres, de lo cual surgían los efectos. Este conjunto trabado debía tener las dimensiones que mejor se adaptaran a las posibilidades de la imaginación de los espectadores, evitando que se aburrieran ante lo insignificante o se perdieran ante lo desmesurado (Aristóteles 2010, p. 154). Aristóteles comparó este mundo implacable con la casualidad de los acontecimientos expuestos por la historia, una amalgama de episodios coexistentes al azar y carentes de la trabazón y dimensiones que el poeta trágico establecía. La poesía era más filosófica que la historia porque con su fuerza constructiva generaba una forma que esta, aferrada a unos hechos que no la tenían, no proporcionaba (Aristóteles 2010, pp. 158 y 239; Butcher 1951, pp. 302-333; Halliwell 1998, pp. 78-79).

Un punto de convergencia entre Smith y Aristóteles era la imaginación. Aunque el drama griego estaba pensado para el teatro, Aristóteles dijo de la fábula que debía “estar constituida de tal modo que, aun sin verlos, el que oiga el desarrollo de los hechos se horrorice y se compadezca por lo que acontece” (Aristóteles 2010, pp. 173 y 237). No podía pensar en el drama como algo solo leído, pero dejaba abierta la posibilidad de otras formas de experimentarlo (como la lectura) que no fueran su visualización directa. A mediados del siglo XVIII, sin embargo, el drama leído le comía terreno al representado (Burroughs 2018), de lo que se hizo eco el lector Smith en su escrito sobre las artes imitativas, donde situó al drama por encima de la ópera porque se dirigía más a la imaginación, no siendo “su impacto en un

gabinete [...] inferior al registrado en un escenario” (Smith 1998, p. 200; Smith 1982c, p. 202). No debía ser ajeno a esto el que Aristóteles dejase de lado en la *Poética* el análisis del espectáculo y la melopeya, considerados un simple aderezo ajeno al arte poético (Aristóteles 2010, pp. 146 y 151; Fuhrmann 2010, p. 61; Halliwell 1998, pp. 240, 337 y 343). En cualquier caso, Smith concedía más importancia al método constructivo de la trama que a la emoción en la experiencia del drama (algo más patente cuando el drama es solo leído), no porque fuera insensible a la segunda (Smith 1998, p. 263; Smith 1982c, p. 305), sino porque le interesaba realzar el papel constructivo de la imaginación.

La imaginación como capacidad constructiva fue la pieza clave de la *Historia de la astronomía*, produciéndose gracias a ella la convergencia entre la filosofía (astronomía) y la poesía (tragedia) que detectamos en Smith (Griswold 2006, p. 23). Este comenzó su historia agudizando el desorden del mundo en el que vivía el ser humano durante la época mítica, cuando su imaginación proyectaba sobre cada evento inconexo la “mano invisible de Júpiter” (Smith 1998, p. 61; Smith 1982c, p. 49), que era en realidad su propia mano magnificada, como iba a mostrar en breve Hume en su *Historia natural de la religión* (Hume 2010, pp. 18-19). Era algo basado en el miedo porque la imaginación se desasosegaba cuando no percibía nexos entre las apariencias. Esta exigencia conectiva era innata porque la naturaleza no proporcionaba dichos nexos y el ser humano tenía que implantarlos para tranquilizarse, procurando “encontrar algo para rellenar la brecha, algo que, como un puente, pueda unir esos objetos distantes de forma tal que el pasaje del pensamiento entre ellos sea suave” (Smith 1998, p. 53; Smith 1982c, p. 42), generando un proceso histórico en el que Smith detectó como principio teleológico la introducción imaginativa de la pertinencia en lo casual, subsumiendo el mayor número de fenómenos bajo el menor número de principios. Por eso definió a la filosofía como “la ciencia de los principios conectivos de la naturaleza”, la cual establecía “las cadenas invisibles que conectan todos estos objetos dislocados” y, superando la confusión y desorden naturales, traía “el orden a este caos de apariencias discordes y chirriantes”, apaciguaba “el tumulto en la imaginación” y restauraba en ella “el tono de tranquilidad y compostura que le es al tiempo más grato de por sí y más conforme a su naturaleza” (Smith 1998, p. 57; Smith 1982c, pp. 45-46). El ser humano acababa afirmando su creatividad en la historia porque, partiendo de una estructura degradada y carente de hermosura, instauraba al final tanto el orden como la belleza. Para reforzar esto, Smith recurrió con frecuencia a la iconografía teatral, afirmando que

la imaginación transformaba “el teatro del mundo en un espectáculo más coherente y por ello más magnífico” o que componía “la más hermosa y magnífica parte del gran teatro de la naturaleza” de manera que pudiéramos “seguir con comodidad y deleite todas las evoluciones y cambios que en ella ocurrían” (Smith 1998, pp. 57, 59, 71 y 72; Smith 1982c, pp. 46, 48 y 62).

Eso se logró a través del trabajo de la imaginación constructiva. La síntesis de esta interesante concepción de la historia de la filosofía se halla en una conocida comparación entre los sistemas filosóficos y las máquinas (Smith, 1998, p. 75; Smith 1982c, p. 76; Smith 2018, pp. 92-93; Smith 1985, pp. 223-224). Según Smith, las máquinas primitivas eran aparatos poco coordinados, pues, de manera análoga a lo que sucedía con la época mítica que abría la *Historia de la astronomía*, tenían el mismo número de principios motores que de mecanismos. Con el tiempo los artesanos aprendieron a usar un único principio motor que, actuando a través de una sintaxis cada vez más compleja y cuidada de mecanismos coordinados, podía generar cualquier efecto, lo que se correspondía con la estructura de la trama de un drama bien construido o con la sintaxis textual de Descartes y Newton. Esta comparación con las máquinas es muy pertinente porque Aristóteles, siguiendo a los sofistas, afrontó la construcción de la fábula como *techne*, es decir, algo confeccionado según unos procedimientos racionales y transmisibles, como los de las ciencias o las artesanías (Aristóteles 2010, p. 188; Fuhrmann 2010, pp. 137, 143-144; Halliwell 1998, pp. 44-47 y 50). No se trataba de una práctica sino de la regulación de cualquier práctica aceptable; tampoco era “técnica” en el sentido moderno, sino el equivalente del término latino “ars”, es decir, producción mediante reglas aplicables según un método racional (Aristóteles 1985, pp. 271-272; Garver 1994, pp. 22-23).

4. La construcción dramática del pensamiento de Smith

Creemos que en la obra de Smith el modelo newtoniano debería subordinarse al modelo dramático, el cual le proporcionó un marco con el que organizar *La teoría de los sentimientos morales* y *La riqueza de las naciones*, empeños imaginativos con los que se esforzó por articular el mayor número de fenómenos bajo el menor número de principios. Interpretarlos como artefactos creados por Smith para definir lo pertinente y lo redundante entre los datos con los que se enfrentaba nos parece la única opción compatible con las conclusiones, a la vez escépticas y constructivas, que sacó de la comparación con el drama. Smith (como Hume o Reid)

no hablaba metafóricamente cuando afirmaba que nos relacionábamos con la naturaleza como con una representación operística en la que no podíamos profundizar (Hume 2010, p. 17; Reid 2004, pp. 250-251; Smith 1998, p. 54; Smith 1982c, p. 42), sino que exponía la literalidad de su escepticismo (también frente a Newton) y la necesidad en que nos hallábamos de basarnos en la imaginación cuando construíamos nuestras teorías.

Se suele considerar que el concepto fundamental de *La teoría de los sentimientos morales* era la simpatía (Fricke 2016, pp. 181-183; Rasmussen 2017, pp. 90-94), algo que también podríamos relacionar con la *Poética* de Aristóteles, pues la lógica de la fábula expuesta por este pretendía que el espectador pudiera abarcar la representación para identificarse con el personaje (Aristóteles 2010, pp. 153-154, 169-170 y 187-188). El espectador era conducido por la tragedia y su respuesta emocional era el resultado de un cálculo cuidadoso puesto en práctica por el poeta (Aristóteles 2010, pp. 173 y 181-182; Halliwell 1998, pp. 100-101, 107, 132 y 135), algo que define en gran medida la propia ética de Smith, para quien en nuestra vida cotidiana construimos nuestras actuaciones y las de los demás para emitir juicios morales, de modo que la respuesta simpatética es el resultado de una planificación previa por parte de la imaginación. Por eso, consideramos más fundamental también aquí la sintaxis articulada por esta, pues para que un papel teatral y un comportamiento cotidiano fueran evaluables (o, en el otro ámbito, una teoría científica contrastable), previamente tenían que ser contruidos.

Esta base definía la manera en la que Smith organizó *La teoría de los sentimientos morales* y *La riqueza de las naciones* en los dos niveles de la construcción de sus objetos y la organización de sus textos.

a. *La construcción de los objetos.* En *La teoría de los sentimientos morales* Smith adoptó la aproximación teatral de una manera bastante literal, planteando, en primer lugar, que para valorar la corrección o incorrección de la conducta de otra persona había que afrontarla como un papel teatral que pudiéramos adoptar y, en segundo lugar, que para permitir a los demás (y a nosotros mismos) valorar nuestro comportamiento habíamos de proporcionar actuaciones que los demás pudieran asumir (Smith 1997, pp. 62-73 y 227-56; Smith 1982a, pp. 16-19 y 109-113; Raphael 2007, pp. 32-42). Se trataba de una gestión semiótica de la imagen cuyos significantes había que construir (imagen propia) y reconstruir (imagen ajena). Es decir, Smith afirmaba que desarrollábamos en ambos casos un proceso constructivo en el que determinábamos qué era pertinente y qué casual para el juicio moral.

Teníamos, pues, que construir una fábula coherente en el sentido aristotélico del concepto, gestionando la sintaxis de la presencia propia y ajena como si fuese un drama, lo cual era tarea de nuestra imaginación. Según Aristóteles, era lo que hacía el poeta dramático al estructurar la fábula (Aristóteles 2010, pp. 187-8; Fuhrmann 2010, p. 95; Halliwell 2002, pp. 95-97).

Smith adoptó aquí la imaginación como capacidad de ordenación. Aunque originado en Hume, su tratamiento fue, creemos, más sofisticado, lo que en parte se debió a su adopción del modelo dramatúrgico como más apropiado para desentrañar su naturaleza sintáctica, con independencia del ámbito temático al que se aplicase (Carrión 2008, pp. 49-61 y 71-88).⁵ Según dicho modelo, la imaginación operaba en tres fases, a saber, analítica, selectiva y sintética. En la primera segregaba los elementos componentes de un ámbito de apariencias, lo que requería bastante creatividad porque, como Smith dejó claro en *Consideraciones sobre la formación original de los lenguajes* (siguiendo a Rousseau), el mundo originalmente era un continuo homogéneo, siendo nuestra condición semiótica y no la naturaleza la que produjo las partes que lo fragmentaron, haciéndolo heterogéneo (Smith 2018, pp. 77-78; Smith 1985, pp. 217-218; Dascal 2006, p. 95; Rousseau 1989, pp. 141-142). En la segunda fase había que seleccionar las pertinencias para que el resultado del análisis fuera manejable por la imaginación (Smith 2018, pp. 48-49; Smith 1985, pp. 206-207). Finalmente, la fase de síntesis articulaba lo obtenido, construyendo una cadena conectiva completa, coherente y asumible de principios fundamentales (Smith 2018, pp. 92-93; Smith 1985, pp. 223-224). Más allá de la historia del lenguaje, esto exponía el desarrollo semiótico general del ser humano, pudiéndose aplicar a la manera en la que construía su presencia pública para ser comprendido y aceptado, “tanto a su conversación y conducta como a su escritura” (Smith 1985, p. 55).

Con independencia de lo que se considere un comportamiento meritorio y virtuoso o lo contrario, la construcción imaginativa y pertinente de los papeles sociales propios y ajenos era lo primero que nos definía como agentes morales, pues de lo contrario, pensaba Smith, todo sería casual y no podríamos emitir valoraciones, sobre todo en la compleja sociedad que

⁵ No podemos hacer justicia aquí al importante papel de la imaginación en la obra de Hume, pues lo que nos interesa es el desarrollo que hizo Smith de las ideas de su amigo. La diferencia fundamental estriba en que Hume partía de los datos sensoriales ya atomizados, trabajando la imaginación a partir de ellos, mientras que Smith partía de la experiencia sensorial como un continuo, lo que exigía un trabajo previo de análisis y selección de pertinencias.

había accedido a la forma económica comercial. Una de las características de esta sociedad era que en ella se producía y consumía mucho más que en las del pasado y que, por eso, cada sujeto gastaba más dinero que antes en el mundo de objetos vinculados con su imagen pública (Smith 1995, p. 240; Smith 1982b, p. 202). En esta sociedad la selva de datos entre los que la imaginación tenía que analizar, seleccionar y sintetizar era más compleja que nunca. La construcción dramática los hacía pertinentes como parte del atrezzo con el que el sujeto gestionaba su imagen para generar simpatía, siendo esta un resultado planificado en el que no importaba tanto “la satisfacción auténtica que todas estas cosas pueden proporcionar” cuanto “el orden, el movimiento regular y armonioso del sistema, la maquinaria o la economía a través de la cual se produce” (Smith 1997, p. 331; Smith 1982a, p. 183). Smith estaba bastante próximo a *La paradoja del comediante* de Diderot, para quien “los actores eran ejemplos de la complejidad humana” (Thomson 2007, p. 7), extendiendo sus planteamientos a nuestras actuaciones cotidianas, no para mentir o manipular, sino para resultar más explícitos y persuasivos (Diderot 1990, pp. 125-128; Siraki 2010, pp. 223-225). Dentro de aquella sociedad de la educación cortés, expuesta por Shaftesbury y, poco después, por Addison en *The Spectator*, había que establecer una fraternidad de espectadores en un mundo teatralizado, precisándose el control del lenguaje de los signos en la construcción de una performance convincente, definiendo como pertinentes el mayor número de datos disponibles bajo la imagen más unificada posible (Brewer 1997, pp. 103, 106-107 y 111).

Un argumento de *La teoría de los sentimientos morales* basó esta construcción dramática en una imagen gravitacional, algo relevante en la interpretación del newtonianismo de Smith (Bréban 2014, p. 372). Este se refería a un estado cotidiano de tranquilidad emocional del que por cualquier motivo podíamos alejarnos, pero al que a medio plazo siempre retornábamos como si fuera un centro de atracción. El modelo planetario convergía con el dramático, según el cual a ese estado promedio se llegaba gracias a la conciencia de estar siendo observados por congéneres que podían asumir nuestro papel solo hasta cierto punto. Smith puso el ejemplo de una persona que habiendo perdido una pierna pudiera, sin embargo, controlar los signos de su sufrimiento físico, pues simpatizamos muy poco con el dolor corporal de los demás (Smith 1997, pp. 273-274; Smith 1982a, pp. 147-148), lo que coincidía con la afirmación de Hume (proveniente de Horacio) de que en la tragedia se debería evitar la representación del dolor físico porque produce más rechazo que simpatía (Horacio 1981, p. 35;

Hume 2008, p. 243). La misma regla seguía el personaje de Smith cuando construía su imagen sufriente ante los demás, aprobando reflexivamente su propia conducta, volviéndose literalmente “el espectador imparcial de su propia situación”, lo que favorecía que retornase más rápidamente a su centro emocional cotidiano, es decir, a su “sosiego habitual” (Smith 1997, p. 276; Smith 1982a, p. 148).

La imagen gravitacional funcionaba en ese caso de una manera bastante clara. Sin negar, pues, la asunción por parte de Smith de elementos inspirados en Newton, podemos hacernos la siguiente pregunta sobre su significado: ¿insertó Smith el modelo dramatúrgico en el newtoniano o este en aquel? O, en términos más genéricos: ¿pensaba que la ética era una ciencia “dura” como la astronomía o, más bien, que la astronomía tenía algo de la “blandura” semiótica del modelo dramatúrgico? Nos decantamos por lo segundo, a saber, que la pauta que Smith utilizó para articular su análisis del exceso emocional y su retorno a la tranquilidad fue primero dramatúrgica, aplicando después la imagen gravitacional, algo que ya ensayó cuando comenzó la *Historia de la astronomía* con la intranquilidad de la imaginación, resultando plausible proponer que el modelo de Newton fue un referente para Smith una vez matizado por el modelo dramático, en el que la dinámica constructiva de la imaginación se presentaba con más pureza y claridad.

En *La riqueza de las naciones* Smith usó esa metáfora gravitacional en su exposición del comportamiento de los precios de mercado, que se alejan de y siempre retornan al precio natural, “en torno al cual gravitan constantemente los precios de todas las mercancías” (Smith 1994, p. 100; Smith 1981, p. 75). Ha sido un texto clave en la lectura newtoniana “dura” de Smith y su pretendido deseo de hacer de la economía una ciencia como la astronomía de Newton, aunque creemos que esa interpretación se podría suavizar. En esta obra hay muchas otras metáforas que no provienen de Newton.⁶ Ya nos hemos referido a la común comparación con las máquinas; otras imágenes procedían de la medicina, como la referida a las estrategias del cuerpo humano para superar la enfermedad o la inspirada en la circulación sanguínea, lo que conecta con el uso también frecuente de modelos que proceden de la hidráulica.⁷ Entre estas imágenes las hay también teatrales,

⁶ Brown (Brown 1994, p. 24) consideraba que su metáfora más emblemática era la del espectador imparcial, de origen teatral.

⁷ Por citar algunos ejemplos: metáforas basadas en la circulación sanguínea (Smith 1981, pp. 291 y 604-5), en la hidráulica (Smith 1981, pp. 304, 316, 511, 604), en la salud/enfermedad corporal (Smith 1981, pp. 466 y 674) y en la circulación por carretera (Smith 1981, p. 321).

especialmente la más importante, la de la división del trabajo, procedente de las láminas de la *Enciclopedia* y culminación de los teatros de máquinas que se iniciaron en el Renacimiento (Barthes 2000, pp. 123-148; Hilz 2008, pp. 7-15). Smith planificó su análisis de la fabricación de alfileres en términos escénicos porque, al estar todo el proceso agrupado “en un mismo taller y a la vista del espectador”, resultaba más fácilmente asimilable por la imaginación (Smith 1994, pp. 33-34; Smith 1981, pp. 13-14; Smith 1998, pp. 55-56; Smith 1982c, pp. 44-45; Viner 1965, pp. 105-109).

b. *La organización de los textos*. Esto también sirvió a Smith para organizar los materiales con los que componer una obra coherente, siendo estratégico para la construcción semiótica de sus magníficos textos didácticos. La definición de la imaginación como un principio que analizaba, seleccionaba y articulaba la mayor cantidad posible de fenómenos, subsumidos como pertinentes bajo el menor número posible de principios, que resume el tratamiento aristotélico de la fábula trágica, proporcionó a Smith un modelo a partir del cual articular la estructura textual de su obra (Endres 1991; Raphael 1985, pp. 4, 84 y 103-113).

Como dijimos, en esta época se disponía de muchos más datos que en cualquiera otra anterior entre los que seleccionar pertinencias. El tema de las dos grandes obras de Smith era su propia sociedad, caracterizada por un nivel de producción y consumo que carecía de precedentes y por unos comportamientos sociales complejos y ritualizados, propios de las ciudades comerciales modernas. Además, para un planteamiento histórico como el suyo, el conocimiento que se poseía de la cultura material e inmaterial de las sociedades del pasado también empezaba a ser alto, conformando una selva de datos que había que articular, para lo cual Smith, por lo polifacético de sus intereses intelectuales y su deseo de integrarlos en un único proyecto, estaba muy bien posicionado.

El eslabón fundamental con el que la didáctica textual de Smith asumió dicha complejidad fue el diálogo cara a cara, núcleo básico del drama. Ya lo hizo en *Consideraciones*, basando su teoría conjetural del desarrollo histórico en el encuentro de dos salvajes que comenzaron a comunicarse “para hacer inteligibles el uno al otro sus necesidades” y temores para auxiliarse mutuamente, instituyéndose el primer lenguaje, pintando Smith una escena con su cueva, su árbol, su fuente y un león acechante (Smith 2018, pp. 40 y 74-75; Smith 1985, pp. 203 y 216-217). Aunque a lo largo de la historia el lenguaje, el decorado y el atrezzo se fueron haciendo más complejos, el elemento básico de la trama que los unía seguía siendo, como mostró en

La teoría de los sentimientos morales, una relación cara a cara cada vez más ritual. Esta complejidad creciente de la teatralización de nuestras interacciones se vinculó con la economía porque facilitó el crecimiento y la distribución de la riqueza, recurriendo Smith aquí a la metáfora la mano invisible por primera vez en un sentido económico, después desarrollado en *La riqueza de las naciones* (Smith 1994, p. 554; Smith 1981, p. 456; Smith 1997, p. 333; Smith 1982a, p. 184; Schliesser 2017, pp. 238-252).

Con eso dicho eslabón organizativo textual se transfirió a *La riqueza de las naciones*, cuyo “*omphalos* u origen narrativo” fue, según Robert Mankin, la división del trabajo (Mankin 2010, p. 191), a cuya construcción como objeto escénico ya nos referimos antes. Smith pensaba que la división del trabajo dependía de nuestra “propensión a trocar, permutar y cambiar una cosa por otra”, la cual tenía como núcleo más profundo “las facultades de la razón y el lenguaje”, entendido este como diálogo (Smith 1994, p. 44; Smith 1981, p. 25), según lo acabamos de ver escenificado como obertura de *Consideraciones*. Con el lenguaje cara a cara construyó, diacrónica y sincrónicamente, a la sociedad humana y su mundo como una estructura semiótica de naturaleza dramática.

Este apartado cuarto no debe verse como un ensayo exhaustivo de aplicación del modelo dramaturgico a sus dos obras magnas y más conocidas, algo inviable en el espacio de que disponemos. Debe tomarse como lo que es, a saber, una ilustración de su viabilidad, para lo cual hemos recurrido a una de las metáforas smithianas que más ha llamado la atención de los analistas y que más consecuencias exegéticas ha tenido, la gravitacional.

5. Conclusiones

Aunque creemos que nuestra propuesta no se ha ensayado previamente, pensamos, como anticipábamos en la introducción, que sus riesgos hermenéuticos no son grandes. Smith desarrolló su análisis de las tres unidades dramáticas en la lección sobre retórica número 21, impartida el 14 de enero de 1763 (Smith 1985, pp. 117-127); por otra parte, el 24 de enero expuso sus reflexiones sobre los textos didácticos en la lección 24 (Smith 1985, pp. 142-147). Ambas lecciones formaban parte de un grupo temático que incluía la 22 y la 23, formando las cuatro un bloque diferenciado por la importancia en él de la experiencia estética, incluyéndose referencias a la música, la danza y la arquitectura. Esta extrema unidad cronológica y continuidad argumentativa, así como que surja y se explique a partir del

concepto fundamental de las lecciones, a saber, las necesidades y la manera de proceder de la imaginación humana, da peso a nuestra hipótesis.

Por otra parte, estas lecciones se cruzan cronológicamente con las dedicadas a la jurisprudencia. La primera fecha que aparecía en las *Lecciones sobre Retórica* es el 19 de noviembre de 1762; puesto que era la segunda lección, el curso comenzó seguramente el 15 de noviembre. El 24 de diciembre se data la primera de las *Lecciones sobre Jurisprudencia* (Smith 1995, p. 37), desarrollándose la sección sobre policía, que forma el núcleo genético de *La riqueza de las naciones*, entre el 28 de marzo y el 13 de abril de 1763 (Smith 1995, pp. 377-446), poco más de un mes después de la finalización de las *Lecciones sobre Retórica*. También hay, pues, una extrema continuidad cronológica que apoya la proximidad conceptual planteada. Puesto que ambos grupos de lecciones se remiten al comienzo de la carrera de Smith como conferenciante en Edimburgo (lo que los hace coincidir a lo largo de los años cincuenta con la elaboración de la *Historia de la astronomía* y con la redacción y publicación de *La teoría de los sentimientos morales*), y puesto que la parte final de las *Lecciones sobre Jurisprudencia* conduce directamente a *La riqueza de las naciones*, por su solidez e importancia nuestra hipótesis nos parece de nuevo defendible y llena de consecuencias.

Ante todo, este marco ayudó a Smith a afrontar su escepticismo. Puesto que creía que no tenemos acceso al trasfondo escénico del teatro de la naturaleza, propuso que lo mejor que podíamos hacer era construir ficciones y comprobar su capacidad para transformar el mayor número posible de apariencias casuales en datos pertinentes, según la fórmula de la belleza. La *Poética* aristotélica ayudaba en esto porque en el teatro del arte sí accedíamos tras la escena. Smith, como Aristóteles, concedió gran importancia a la imitación, aunque por razones diferentes. Según aquel, nos complacía “contemplar un objeto de una clase que representa tan bien a otro objeto de una clase muy diferente” porque podíamos “comprender en algún grado cómo se produce tan prodigioso efecto”, penetrando en el trasfondo escénico de la copia artística, lo que no podemos hacer con el original (Hill et al. 2015, pp. 27-30; Smith 1998, p. 182; Smith 1982c, p. 185). Por eso, la construcción dramática se podía proponer como un modelo sintáctico para la filosofía. La imaginación implicada y su necesidad constructiva eran las mismas. La validación de la filosofía (de la ciencia) difería de la de la poesía (el arte), pero estas peculiaridades pragmáticas no le decían a la primera cómo debía ordenar sus textos y construir sus objetos.

Para Smith, además, la realidad humana era algo construido por la imaginación siguiendo pautas de conexión dramáticas, pues las pertinencias se

seleccionaban a partir del principio genético general de las relaciones personales cara a cara, instaurado con el lenguaje. El concepto de imaginación que le permitió hacer esto se puede situar entre el de Hume, para quien era una capacidad de rememorar y conectar impresiones que se daban ya analizadas, y el de Kant, con su potencial productivo. A través de sus capacidades de análisis, selección y síntesis, que ya referimos, la imaginación construía la realidad humana entre los niveles del texto y del objeto. Una obra como *La riqueza de las naciones*, por ejemplo, sería para su autor un producto construido que se refiere a otro producto construido, las relaciones económicas. Si adoptamos el modelo de la *Poética* aristotélica, la diferencia entre ambos sería que el primero depura al segundo determinando analíticamente sus partes, seleccionando sus pertinentes y sintetizándolas bajo un principio conectivo, obteniéndose, según sus palabras, la “belleza de un arreglo sistemático de observaciones diferentes conectadas por unos pocos principios comunes” (Smith 1981, p. 768).

A Smith le interesaron sobre todo los aspectos constructivos de la ciencia, pues no creía que su objeto fuera algo que se impusiera en su desnuda realidad sino un producto manufacturado por la imaginación humana en la historia (Hühn 2017, pp. 1-15). Ni el texto científico ni el mundo que depuraba estaban distantes, en ese sentido, del texto poético. Para Aristóteles el drama era imitación selectiva (es decir, no era historia) y esta, además de ser placentera en sí misma para el ser humano, aumentaba su conocimiento al identificar relaciones que sin esto pasarían desapercibidas (Aristóteles 2010, pp. 135-136; Halliwell 1998, pp. 79-80). Con su teoría de la imaginación Smith pudo interpretarlo como un proceso de construcción textual de la realidad que nos permitía orientarnos en ella. En contra de lo que podría hacernos creer nuestra aceptación del dogma de que los textos científicos más “duros” (como los de la astronomía matemática) son los que mejor desentrañan la estructura de la realidad objetiva, con ellos el planteamiento de Smith era más radical, pues, como dijo, no podemos ir más allá de la escena ante el teatro de la naturaleza, lo que nos obliga a construir por nuestra cuenta su trasfondo, partiendo para ello de la identificación de lo que pudiera ser o no importante en el decorado presenciado. Smith no dudaba que, si era posible, se debía establecer una pragmática de legitimación basada en predicciones y experimentos, pero esta solo era pensable previa construcción del cuadro en cuyo interior era pertinente una predicción.

En el caso de disciplinas que, como la economía, aspiran al rigor científico sin llegar a ser, sin embargo, tan duras como la física, su necesidad constructiva se mantiene sobre el mismo argumento, aunque hay que añadir

como tema adicional la naturaleza construida de su objeto de estudio, pues la praxis económica resultaba, según Smith, de la semiótica del intercambio y de decisiones personales que tenían su origen en la libertad y el interés de sus agentes. La sociedad humana (en todas sus dimensiones, incluida la económica) era el resultado de un proceso de autoorganización (Mayr 1986, pp. 171-180; Sheehan et al. 2015, p. 265), por lo cual una disciplina como la economía requería la presencia de la imaginación constructiva en el doble nivel de sus objetos y sus textos, poseyendo sus posibles predicciones plazos de vigencia limitados porque el objeto se estaba redefiniendo constantemente a lo largo de la historia.

La conclusión a la que llegamos es que la economía era para Smith el conjunto de relaciones sociales que la capacidad constructiva de la imaginación humana hacía que fuera, no debiéndonos engañar sus conexiones innegables con Newton, pues estas no implicaban el tipo de ciencia que deseaban los firmes partidarios de una economía anónima, anómica, objetiva y dotada de leyes matemáticas. No fueron la naturaleza ni cualquier otra entidad superior las que hicieron que no fuera “la benevolencia del carnicero, el cervecero, o el panadero lo que nos procura nuestra cena, sino el cuidado que ponen ellos en su propio beneficio” (Smith 1994, p. 46; Smith 1981, pp. 26-27), sino los propios seres humanos a partir de sus interacciones lingüísticas cara a cara en su vida cotidiana. Para Smith la práctica económica no era en sí misma una actividad deshumanizada sino el efecto de nuestras decisiones, por lo cual podía escenificar tanto la crepuscular dureza del interés indiferente de los agentes económicos como la alegría auroral que se manifestaba cuando el ser humano ponía en práctica su potencia creadora, necesariamente colectiva, haciendo del comercio “un lazo de unión y amistad” (Smith 1994, p. 564; Smith 1981, p. 493).

Bibliografía

- Addison, J., *Los placeres de la imaginación*, Madrid, Visor, 1991.
Aristóteles, *Poética*, Madrid, Gredos, 2010.
Aristóteles, *Ética Nicomáquea. Ética Eudemia*, Madrid, Gredos, 1985.
Banwart, M., *Hume's Imagination*, New York, Peter Lang, 1994.
Barthes, R., *El grado cero de la escritura*, Madrid, Siglo XXI, 2000.
Bréban, L., “Smith on happiness: towards a gravitational theory”, *European Journal of History of Economic Thought* 21/3 (2014), 359-391.
Brewer, J., *The Pleasures of Imagination. English Culture in the Eighteenth Century*, London, Harper Collins, 1997.

- Brown, V., *Adam Smith's discourse*, London, Routledge, 1994.
- Burroughs, C., "The Stages of Closet Drama", en J. Swindells y D. F. Taylor (eds.), *The Oxford Handbook of the Georgian Theatre*, Oxford, Oxford University Press, 2018, pp. 442-456.
- Butcher, S. H., *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, New York, Dover, 1951.
- Carlson, M., *Theories of the Theatre*, Ithaca, Cornell University Press, 1984.
- Carrión, G., *Imaginación y economía. Fundamentos gnoseológicos y antropológicos en el pensamiento de Adam Smith*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2008.
- Carrión, G., "Imaginación, metáfora y gnoseología en el pensamiento de Adam Smith", *Revista Empresa y Humanismo* XIII, 1/10 (2010), 185-212.
- Costelloe, T. M., *The British Aesthetic Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.
- Dascal, M., "Adam Smith's Theory of Language", en K. Haakonssen (ed.), *The Cambridge Companion to Adam Smith*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, pp. 79-111.
- Diderot, D., *La paradoja del comediante y otros ensayos*, Madrid, Mondadori, 1990.
- Endres, A. M., "Adam Smith's Rhetoric of Economics: An Illustration Using 'Smithian' Compositional Rules", *Scottish Journal of Political Economy* 38 (1991), 76-95.
- Ferrater Mora, J., *Diccionario de Filosofía*, Volumen 4, Madrid, Alianza, 1990.
- Fiori, S., "Adam Smith on Method: Newtonianism, History, Institutions, and the 'Invisible Hand'", *Journal of the History of Economic Thought* 34/3 (2012), 411-35.
- Frazer, M. L., *The Enlightenment of Sympathy*, Oxford, Oxford University Press, 2010.
- Fricke, Ch., "Adam Smith: The Sympathetic Process and the Origin and Function of Conscience", en Ch. J. Berry, M. P. Paganelli y C. Smith (eds.), *The Oxford Handbook of Adam Smith*, Oxford, Oxford University Press, 2016, pp. 177-200.
- Fuhrmann, M., *La teoría poética de la Antigüedad*, Madrid, Dykinson, 2010.
- Garver, E., *Aristotle's Rhetoric*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994.
- Green, C. C., *The Neo-Classic Theory of Tragedy during the Eighteenth Century*, New York, Benjamin Blom, 1966.

- Griswold, Ch. L., "Imagination: Morals, Science, and Arts", en K. Haakonssen (ed.), *The Cambridge Companion to Adam Smith*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, pp. 22-56.
- Griswold, Ch. L., *Adam Smith and the Virtues of Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- Halliwell, S., *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton/New Jersey, Princeton University Press, 2002.
- Halliwell, S., *Aristotle's Poetics*, London, Duckworth, 1998.
- Hill, M. y W. Montag, *The other Adam Smith*, Stanford, Stanford University Press, 2015.
- Hilz, H., *Theatrum Machinarum*, Donauwörth, Deutsches Museum, 2008.
- Horacio, *Epístola a los Pisones*, Barcelona, Bosch, 1981.
- Hühn, M. P., "Adam Smith's Philosophy of Science: Economics as Moral Imagination", *Journal of Business Ethics* (2017), <https://doi.org/10.1007/s10551-017-3548-9>.
- Hume, D., *Historia natural de la religión*, Madrid, Tecnos, 2010.
- Hume, D., *Ensayos morales y literarios*, Madrid, Tecnos, 2008.
- Hume, D., *Tratado de la naturaleza humana*, Madrid, Tecnos, 1988.
- Hutcheson, F., *Una investigación sobre el origen de nuestra idea de belleza*, Madrid, Tecnos, 1992.
- Kim, K. "Adam Smith's 'History of Astronomy' and View of Science", *Cambridge Journal of Economics* 36 (2012), 799-820.
- Kommerell, M., *Lessing y Aristóteles. Investigación acerca de la tragedia*, Madrid, Visor, 1990.
- Longino, *Sobre lo sublime*, Madrid, Gredos, 2002.
- Mankin, R., "Pins and needles: Adam Smith and the sources of the *Encyclopédie*", *The Adam Smith Review* 4 (2010), 181-205.
- Marshall, D., *The Figure of Theater*, New York, Columbia University Press, 1986.
- Mayr, O., *Authority, Liberty and Automatic Machinery in Early Modern Europe*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1986.
- Mizuta, H., *Adam Smith's Library. A Catalogue*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- Montes Lira, L. "La Influencia de Newton en Adam Smith", *Anuario Filosófico* XLII/1 (2009), 137-58.
- Mossner, E. C. e I. S. Ross (eds.), *The Correspondence of Adam Smith*, Oxford, Clarendon Press, 1977.
- Raphael, D. D., *The Impartial Spectator*, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- Raphael, D. D., *Adam Smith*, Oxford, Oxford University Press, 1985.

- Rasmussen, D. C., *The Infidel and the Professor*, Princeton/New Jersey, Princeton University Press, 2017.
- Reid, T., *Investigación sobre la mente humana según los principios del sentido común*, Madrid, Trotta, 2004.
- Ross, I. S., “‘Great works upon the anvil’ in 1785. Adam Smith’s Projected Corpus of Philosophy”, *The Adam Smith Review* 1 (2004), 40-59.
- Rousseau, J.-J., *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres y otros escritos*, Madrid, Tecnos, 1989.
- Schliesser, E., *Adam Smith. Systematic Philosopher and Public Thinker*, Oxford, Oxford University Press, 2017.
- Schliesser, E., “Some Principles of Adam Smith’s Newtonian Methods in the Wealth of Nations”, *Research in the History of Economic Thought and Methodology* 23 (2005), 33-74.
- Sheehan, J. y D. Wahrman, *Invisible Hands. Self-Organization and the Eighteenth Century*, Chicago, University of Chicago Press, 2015.
- Siraki, A. T., “Adam Smith’s Solution to the Paradox of Tragedy”, *The Adam Smith Review* 5 (2010), 213-30.
- Smith, A., *Consideraciones sobre la formación original de los lenguajes*, Oviedo, KRK, 2018.
- Smith, A., *Ensayos filosóficos*, Madrid, Pirámide, 1998.
- Smith, A., *La teoría de los sentimientos morales*, Madrid, Alianza, 1997.
- Smith, A., *Lecciones de jurisprudencia*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1996.
- Smith, A., *Lecciones sobre Jurisprudencia*, Granada, Comares, 1995.
- Smith, A., *La riqueza de las naciones*, Madrid, Alianza, 1994.
- Smith, A., *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, Indianapolis, Liberty Fund, 1985.
- Smith, A., *The Theory of Moral Sentiments*, Indianapolis, Liberty Fund, 1982a.
- Smith, A., *Lectures on Jurisprudence*, Indianapolis, Liberty Fund, 1982b.
- Smith, A., *Essays on Philosophical Subjects*, Indianapolis, Liberty Fund, 1982c.
- Smith, A., *The Wealth of Nations*, Indianapolis, Liberty Fund, 1981.
- Thomson, P., “Acting and actors from Garrick to Kean”, en J. Moody y D. O’Quinn (eds.), *The Cambridge Companion to British Theatre 1730-1830*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 3-20.
- Védier, G., *Origine et Évolution de la Dramaturgie Néo-Classique*, Paris, PUF, 1955.
- Viner, J., “Guide to John Rae’s *Life of Adam Smith*”, en Rae, J., *Life of Adam Smith*. New York, Augustus M. Kelley, 1965.

Vivenza, G., *Adam Smith e la cultura classica*, Pisa, IPEM, 1984.

Wood, P., “Science in the Scottish Enlightenment”, en A. Broadie (ed.), *The Cambridge Companion to The Scottish Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 94-116.