

Ópera y drama en Adam Smith

Opera and drama in Adam Smith

Jorge López Lloret

Universidad de Sevilla

<https://orcid.org/0000-0002-6738-5895>

lopezlloret@us.es

Cómo citar este artículo/Citation: López Lloret, Jorge (2025). Ópera y drama en Adam Smith. *Arbor*, 201 (813): 2854
<https://doi.org/10.3989/arbor.2025.813.2854>

Recibido: 13 de febrero 2024. Aceptado: 5 febrero 2025. Publicado: 09 septiembre 2025

RESUMEN: La siguiente investigación pretende revisar la imagen pública de Adam Smith, marcada por la apropiación de su obra por los economistas. Parte de la hipótesis de que dicha apropiación es parcial, al identificar a Smith solo con *La riqueza de las naciones* debido a la necesidad de los economistas de justificarse con métodos como los de la física newtoniana, basados en la observación, la experimentación y la cuantificación. Frente a esto, propone una interpretación de su obra más enraizada en la cultura ilustrada y más sensible a sus otros escritos y discursos, especialmente la *Historia de la astronomía* y las *Lecciones sobre retórica*. El método seguido es hermenéutico, basado en el análisis intra e intertextual, en primer lugar, del corpus de Smith; en segundo lugar, del de autores cuyo conocimiento por parte de Smith resulta evidente por la similitud textual y por su presencia en su propia biblioteca personal; y, finalmente, de la literatura especializada. El artículo sostiene que para Smith fue metodológicamente relevante el conocimiento de algunas formas artísticas de la época, como la ópera de Lully y el teatro de Racine, de donde sacó dos nociones epistemológicas y constructivas fundamentales: la de la naturaleza como teatro de la ópera y la de la construcción de la ciencia como drama, pues la imaginación implicada es la misma. Defiende que para Smith tuvo más importancia la dimensión cultural y retórica del ser humano que la científica y que eso conduce a la reconsideración humanista de su teoría económica. Es algo relevante no solo como una nueva interpretación de su proyecto intelectual, sino como apoyo histórico a la definición de una economía hecha, no sufrida, por el ser humano, en la que los aspectos deliberativos pesen más que las leyes deterministas del mercado.

Palabras clave: Adam Smith; economía; poética; ciencia; arte

ABSTRACT: The following research seeks to review the public image of Adam Smith, marked by the appropriation of his work by economists. It is based on the hypothesis that this appropriation has been partial, identifying Smith only with *The Wealth of Nations* due to the need to justify themselves with methods similar to those of Newtonian physics, based on observation, experimentation and quantification. Faced with this, it proposes an interpretation of his work that is more rooted in Enlightenment culture and more sensitive to his other writings and speeches, especially the *History of Astronomy* and *Lectures on Rhetoric*. The method followed is hermeneutical, based on intra- and intertextual analysis of Smith's corpus, first; that of authors whose knowledge on his part is evident, both by textual similarity and by their presence in Smith's personal library, second; and of specialised literature, third. With this it has been shown that for Smith the knowledge of certain artistic forms of the time, such as Lully's opera and Racine's theatre, was methodologically relevant, and from which he derived two fundamental epistemological and constructive notions: that nature is an opera house and that the construction of science is like that of a drama, since the imagination involved is the same. The conclusion is that for Smith the cultural and rhetorical dimension of the human being was more important than the scientific, and that this leads to the humanist reconsideration of his economic theory. This is relevant not only as a new interpretation of his intellectual project but as historical support for the definition of an economy made by, not suffered by, human beings, in which the deliberative aspects outweigh the deterministic laws of the market.

Keywords: Adam Smith; economics; poetics; science; art

1. INTRODUCCIÓN

Para la mayoría de la gente Adam Smith fue un economista. Para menos, aunque todavía mucha, fue el autor de *La riqueza de las naciones* (1776), obra que un grupo más reducido, pero relativamente nutrido, habrá leído. No serán tantos los lectores de *La teoría de los sentimientos morales* (1759) y menos los que sepan de su historia de la astronomía y su estudio sobre las artes imitativas. En cuanto al material de sus clases, sobre todo sus lecciones sobre retórica, lo conoce un contado número de especialistas. Pero Smith no fue un economista, sino un ilustrado interesado por el ser humano en general que produjo una obra compleja y rica en matices que desborda el marco de lo que hoy denominamos «economía». Sin partir de esto, es difícil no tener una visión amputada del significado de su pensamiento. En lo que sigue, nos centraremos en algunos de esos matices insospechados, aunque relevantes.

A Smith le interesaron las artes escénicas, como mostró Dugald Stewart. Refiriéndose a su estancia en Francia entre 1764 y 1766, Stewart reveló que «los principios de la composición dramática habían atraído más especialmente su atención; y la historia del teatro, antiguo y moderno, le había suministrado algunas de las informaciones más destacables sobre las que se fundó su teoría de las artes imitativas» (1794/1998, p. 264). Además, indicó que Smith prefería el drama francés al inglés, algo que este ya expresó por escrito en una carta a la *Edinburgh Review* de 1756 (Smith, 1998, p. 214). Los analistas de *La teoría de los sentimientos morales* han realizado su base escenográfica (Marshall, 1986, pp. 167-192; Griswold, 1999, pp. 63-70; López Lloret, 2019, pp. 80-86), que se manifiesta en que en esta obra recurre a más ilustraciones procedentes del teatro que de la vida real, especialmente del teatro de Jean Racine, cuya *Fedra* consideraba «la mejor de las tragedias escritas en cualquier idioma» (Smith, 1759/1997, p. 246).¹ Partiendo de esto, analizaremos la presencia de las artes escénicas en el pensamiento de Smith sobre la metodología de la construcción y exposición de las teorías filosóficas, incluidas las suyas (Smith usó las palabras «filosofía» y «ciencia» como intercambiables).

En su juventud (entre 1748 y 1751), Smith escribió *Los principios que presiden y dirigen las investigaciones filosóficas, ilustrados por la historia de la astronomía* (a partir de aquí, *Astronomía*), publicados póstumamente en 1795. Es un estudio de la evolución de las teorías astronómicas, desde la época mítica hasta Isaac Newton, en el que no le interesó su valor de verdad, sino las carencias emocionales a las que respondían y las estrategias de la imaginación humana para construirlas. En su introducción, comparó la naturaleza con un «teatro de la ópera», sirviéndole su conocimiento de la ópera francesa del siglo XVII como modelo para comprender mejor el estado emocional y la situación imaginativa propios del tiempo mítico. Este será el tema del segundo apartado de este artículo.

Por otra parte, en esa misma época Smith empezó a impartir en Edimburgo una serie de lecciones sobre retórica (a partir de aquí, *Retórica*) que continuó desarrollando en Glasgow hasta 1763. Analizó todas las formas de comunicación humana que admitían la posibilidad de la excelencia estética, incluyendo los textos filosóficos y las obras dramáticas declamadas. Tanto para la filosofía como para el teatro, la excelencia consistía en la construcción, a la vez unificada y diversa, de su objeto, el cual era obra de la imaginación constructiva y tenía como efecto la tranquilidad emocional, meta tanto de la filosofía como del drama. En este sentido, Newton y Racine estaban en el mismo plano, como desarrollaremos en el tercer apartado de este artículo.

El hecho de que Smith ilustrase la evolución de la filosofía, desde el mito hasta el sistema newtoniano, con la experiencia de la ópera y del drama, es decir, que la filosofía tuviera su estética y el drama su lógica, compartiendo una misma imaginación y emocionalidad humanas, tiene implicaciones relevantes para nuestra interpretación de su pensamiento y para la reubicación cultural de la teoría económica. Smith no perteneció a la sociedad dividida que se desarrolló desde finales del siglo XVIII, sino a una cultura en la que la belleza de la ciencia y la lógica del arte colaboraban en el esfuerzo por conquistar una vida personal y social más armónica y plena. Solo por esto le interesó la economía y, en parte por esto, deberíamos esforzarnos por reconstruir toda la complejidad de su pensamiento. A ello dedicaremos la conclusión de este artículo.

¹ Smith poseía dos ediciones de las obras de Racine (Mizuta, 2000, p. 210).

2. LA ÓPERA Y EL MITO

Astronomía se articula en cuatro secciones. En las tres primeras, Smith analizó los condicionantes imaginativos y emocionales que dieron lugar al nacimiento de la filosofía, dedicando bastante espacio al pensamiento mítico; en la cuarta, desarrolló la historia de la astronomía, desde los primeros modelos geométricos griegos hasta el sistema de Newton. En la segunda parte, titulada «del asombro, o de los efectos de la novedad», trató sobre la intranquilidad temerosa que sufre el ser humano cuando los fenómenos naturales se le presentan desunidos y sin orden aparente, tal y como se le muestran antes de que les imponga una narrativa mítica o un sistema filosófico. En este contexto, hizo la siguiente comparación:

«¿A quién asombran los mecanismos de un teatro de la ópera [*opera-house*] después de haber podido ver lo que sucede detrás del escenario? Pero en las maravillas de la naturaleza rara vez podemos descubrir de modo tan transparente dicha cadena de conexión. En verdad, solo en muy pocas hemos sido admitidos detrás del escenario como para que nuestro asombro finalice» (Smith, 1795/1998a, p. 54; 1795/1982a, pp. 42-43).²

Es importante que la imagen usada por Smith no fuera el «teatro» del mundo, sino el «teatro de la ópera». Puede parecer un matiz insignificante, pero no lo es. Para empezar, la «ópera del mundo» remite a una fuente directa de Smith en la que los analistas no suelen incidir, a saber: *Conversaciones sobre la pluralidad de los mundos* (1686), donde Bernard Le Bovier de Fontenelle escribió:

«[...] la naturaleza es un escenario como el de la ópera [*l'Opéra*]. Desde vuestro asiento no veis el teatro como es en realidad; las decoraciones y los mecanismos se han dispuesto para producir un efecto agradable, ocultándose a vuestra vista las ruedas y contrapesos que producen los movimientos [...] en las máquinas que la Naturaleza nos muestra las cuerdas están perfectamente ocultas» (Fontenelle, 1686/1998, pp. 62-63).

En la biblioteca de Smith solo consta el volumen tercero de las *Oeuvres* de Fontenelle de 1752 (Mizuta, 2000, p. 94), que no contiene las *Conversaciones sobre la pluralidad de los mundos*, aunque, dado que el argumento de *Astronomía* culminaba con los modelos astronómicos de Descartes y Newton, lo más probable es que Smith conociera esta obra del último defensor de la astronomía cartesiana.³ A nosotros, por la gran similitud textual, nos parece evidente que Smith aprovechó este uso epistemológico de la imagen de la ópera, según el cual es infrecuente que se pueda ir más allá del «escenario operístico» de la naturaleza. Los analistas de la obra de Smith apenas han explorado sus conexiones con Fontenelle, pues a los economistas, dominadores del campo interpretativo, les ha interesado más conectarlo con Newton. Nosotros creemos que Smith aprovechó más la ópera que el sistema newtoniano y que eso tiene consecuencias interesantes. El vínculo de Smith con Fontenelle puede rastrearse a partir de la ópera concreta que menciona:

«Supongamos que [los sabios] ven el vuelo de Faetón, al que elevan los vientos, que no pueden descubrir el artificio y que ignoran como está dispuesta la parte interior del escenario» (Fontenelle, 1686/1998, p. 63).

Fontenelle se refería a la ópera *Phaéton* (1683), de Jean-Baptiste Lully y Philippe Quinault. Fue estrenada en Versalles, donde destacaron el vestuario de Jean Berain y las decoraciones de Carlo Vigarani. Para el posterior estreno en París, Berain creó efectos escénicos que fueron muy populares, especialmente la caída de Faetón, fulminado por Júpiter cuando intentaba conducir el carro del Sol (de La Gorce, 2002, pp. 261-265; de La Gorce,

2 Siempre que presentemos parte del texto original inglés, proporcionaremos primero la fecha de la edición española y después la de la edición inglesa.

3 Las *Conversaciones* de Fontenelle se hallaban en el volumen segundo. Smith citó en otras ocasiones a Fontenelle; por ejemplo, en *La teoría de los sentimientos morales* citó sus elogios a los miembros de la Academia de Ciencias (Smith, 1997, p. 247). Estos elogios se hallaban en el volumen quinto de las *Oeuvres* de Fontenelle, que no consta en el catálogo de Mizuta. Por ello, es altamente probable que Smith poseyera otros volúmenes, aparte del tercero.

1986, pp. 84-86; Norman, 2001, pp. 259-280). Fontenelle, presente en la representación parisina, se refería en su cita al final del acto tercero, donde los vientos, según anotaciones de Quinault, surgiendo de una nube «elevan a Faetón y lo conducen al palacio del Sol» (Quinault, 2016, p. 594). Smith conocía este libreto, pues poseía la edición de 1739 de las obras dramáticas de Quinault (Mizuta, 2000, p. 209), donde acompañaba al texto un grabado a página completa de Faetón cayendo y Júpiter blandiendo su rayo; es decir, podía situar textual y visualmente el ejemplo de Fontenelle.

Phaéton fue la última tragedia lírica de Lully y Quinault con temática mitológica, pues en 1684 abrieron, con *Amadis*, un ciclo basado en novelas modernas. Smith, a quien le interesaban tanto la música como la ópera, se refirió a los efectos escénicos de *Amadis* en *De la naturaleza de la imitación que tiene lugar en las llamadas artes imitativas* (a partir de ahora *Imitación*), obra tardía que acompañó a *Astronomía* en los póstumos *Ensayos filosóficos* (Smith, 1795/1998b, p. 198). Con ejemplos como este, argumentó que la música pura era imitativamente inefectiva y que su impacto representacional se debía al acompañamiento del texto, el escenario y la acción (Jones, 1992, pp. 71-76), de los que en ocasiones se había abusado, produciendo efectos espectaculares que, sin embargo, llegaban a resultar ridículos: «pueden sorprender inicialmente, pero después disgustan y resultan trucos evidentemente tan sencillos y fáciles que sólo son aptos para el entretenimiento de los niños y sus niñeras en un espectáculo de marionetas» (Smith, 1795/1998b, pp. 198-199).

La intención de *Astronomía* era acabar con los residuos de un pensamiento mítico que no quería ir más allá de la escena y prefería mirar el mundo como un espectáculo sorprendente, es decir, desde la misma situación emocional e imaginativa con la que los espectadores franceses del siglo XVII asistían a la ópera. Aunque en la época mítica se experimentaba el espectáculo de los dioses como algo real y, desde el punto de vista histórico, legítimo, en el mundo moderno, el de Newton, era un anacronismo inaceptable. En los montajes operísticos modernos el mito solo era un entretenimiento que aconsejaba la suspensión provisional de la incredulidad, pero el papel de lo maravilloso y del asombro era análogo (Daston y Park, 1998, pp. 316-328). Quede claro que Smith consideró natural que en la época del mito se pensara así; quede claro, igualmente, que su rechazo no fue ético ni social, pues admiraba determinadas cualidades temperamentales y sociales de los «primitivos» (Smith, 1759/1997, pp. 365-372; Montes Lira, 2017, p. 106). Su planteamiento en *Astronomía* era epistemológico y afectaba a la metodología moderna.

Smith analizó el pensamiento mítico en la sección III de *Astronomía*. Fue un análisis, en clave «operística», de la manera en la que una misma imaginación humana, impulsada por las pasiones, se enfrentaba al «teatro de la naturaleza» (Smith, 1795/1998a, p. 59). El planteamiento de Smith no era evolutivo, es decir, la imaginación era una parte de la mente humana que siempre funcionaba igual, a saber, alterándose ante los fenómenos desconectados y aquietándose ante los fenómenos conectados entre sí (Cremaschi, 2017, pp. 17-19). Lo que cambiaba históricamente era la cantidad de fenómenos que lograba conectar, cada vez más y subordinados a menos principios. Esto se relaciona de una manera estructuralmente clara con *Sobre el origen de las fábulas* (1684) de Fontenelle (incluido en el tomo de sus obras que Smith poseía). Según el francés, las fábulas mitológicas surgieron en el pasado porque la experiencia acumulada era escasa y no se habían desarrollado ni contrastado argumentos racionales ante los fenómenos, que por eso resultaban maravillosos y producían asombro (Fontenelle, 1684/2016, p. 110). Solo podíamos explicar los eventos con lo que conocíamos, proyectando sobre ellos nuestras motivaciones humanas, basadas en la combinación de voluntad y fuerza. Puso como ejemplo recurrente el rayo de Júpiter: «para dar cuenta de los truenos y los rayos, con facilidad imaginamos a un dios con figura humana que lanza flechas de fuego» (Fontenelle, 1684/2016, p. 111); o también: «los hombres vieron muchas cosas que no podían hacer: lanzar rayos, mover los vientos, agitar las olas marinas. Esto estaba más allá de su poder, de modo que imaginaron seres poderosos capaces de producir tales grandes efectos» (Fontenelle, 1684/2016, p. 111). Estos temas fueron los preferidos de la ópera francesa durante la colaboración de Quinault con Lully (de La Gorce, 2021, pp. 227-228), alcanzando su culminación con el final de *Phaéton*, donde Júpiter mataba al protagonista con su rayo. Aunque el público parisino sabía que tras la escena estaban las máquinas de Berain, hacía como que lo ignoraba, para disfrutar así *provisionalmente* de la escenificación del poder del dios. En el caso del humano primitivo, no era provisional, sino una situación antropológica que la filosofía acabó clausurando.

De ahí partió Smith en su análisis de la época mítica en *Astronomía*. Para empezar, afirmó que el asombro primigenio ante la realidad se debía a que «en la naturaleza parecen proliferar los hechos solitarios e incoherentes

con todo lo que les precede» (Smith, 1795/1998a, p. 57). La naturaleza de por sí no presentaba nada sistemático ni ordenado, sino solo desconexión y desorden, lo que producía asombro y terror y, en el caso de eventos más agradables, gratitud (Trincado Aznar, 2019, p. 27). La siguiente es una lista de los fenómenos que, según él, producían a los primitivos asombro y terror: «cometas, eclipses, truenos, relámpagos y otros meteoros (*meteors*), por su magnitud, naturalmente lo intimidan, y los contempla con una reverencia cercana al temor» (Smith, 1795/1998a, p. 59; 1795/1982a, p. 48). Se trata de algunos de los efectos que Smith identificó como preferidos en las óperas francesas, de modo que los primitivos respondían a estas maravillas naturales como los modernos al espectáculo operístico, es decir, con unas pasiones que activaban el trabajo proyectivo de la imaginación, que dotaba a los fenómenos de cualidades antropomórficas:

«Como tales apariencias lo aterrizan, está por ello dispuesto a creer sobre ellas cualquier cosa que las vuelva aún más los objetos de su pánico. La noción que más puede acrecentar esta pasión es que proceden de unas causas inteligentes, aunque invisibles, de cuya venganza y descontento son signos o consecuencias» (Smith, 1795/1998a, p. 59; 1795/1982a, p. 48).

Poco después resaltó la invisibilidad y la naturaleza deliberada de estas proyecciones:

«Para él, entonces, cualquier objeto de la naturaleza que, por su belleza o grandiosidad, su utilidad o perjuicio, sea lo suficientemente considerable como para llamar la atención [...] supuestamente actúa dirigido por un poder invisible y deliberado» (Smith, 1795/1998a, p. 60; 1795/1982a, p. 49).

Smith puso ejemplos adicionales, muchos de ellos procedentes de Fontenelle: el movimiento del mar, dependiente de Neptuno; las cosechas de grano, de Ceres; las de los viñedos, de Baco; la frondosidad de un árbol, de su dríada particular; y el caudal de una fuente, dependiente de su náyade. Esto se prolongaba, en el mundo moderno, en la creencia popular en demonios, brujas, genios o hadas, para Smith «una superstición vulgar que adscribe todos los acontecimientos irregulares de la naturaleza al favor o desfavor de seres inteligentes, aunque invisibles» (Smith, 1795/1998a, p. 60). Dicha creencia no se limitaba, pues, al paganismo primitivo, sino que aparecía en obras modernas que (como *Saducismus Triumphatus*, del cartesiano Joseph Glanvill) aceptaban la existencia de agentes invisibles, como demonios y brujas. La variante moderna era completamente criticable (Cremaschi, 2018, pp. 239-241). Esto dio lugar a la primera aparición cronológica de la «mano invisible». La citaremos por extenso:

«El fuego quema, el agua refresca, los cuerpos pesados caen y las sustancias livianas se elevan, por necesidad de su propia naturaleza; nunca se pensó que la mano invisible de Júpiter [*the invisible hand of Jupiter*] intervenía en tales asuntos. Pero truenos y relámpagos, tormentas y el brillo del sol, hechos más irregulares, eran asignados a su agrado o ira. El ser humano, el único poder deliberado que conocían, nunca actúa si no es para interrumpir o alterar el curso que los hechos naturales adoptarían si fueran dejados a sí mismos. Naturalmente supusieron que estos otros seres inteligentes, imaginados, pero no conocidos, actuaban de la misma forma [...]. Y así, en los primeros tiempos del mundo, la superstición más rastrera y pusilánime ocupó el lugar de la filosofía» (Smith, 1795/1998a, pp. 60-61 y 1795/1982a, p. 49).

Era la misma explicación que proporcionó Fontenelle, aunque con una visión más negativa de la epistemología del mundo pre-ilustrado, pues para Smith el recurso a la mano invisible de un dios era producto de la superstición, algo que el ser humano superó desarrollando teorías filosóficas sobre el mundo, aunque el dispositivo mental superado se mantuvo en el ámbito estético, especialmente la ópera. Es importante resaltar que Smith dio su permiso poco antes de morir para publicar *Astronomía* (Ross, 1995, pp. 404-406), pues eso muestra que al final de su vida, habiendo revisado varias veces *La teoría de los sentimientos morales* y *La riqueza de las naciones*, pensaba que recurrir a una mano invisible como explicación era filosóficamente inaceptable. Esto aconseja que nos tomemos las escasas apariciones de la mano invisible en su obra como un recurso no explicativo de naturaleza retórica y, según Emma Rothschild, humorística (Rothschild, 2001, pp. 116-118).⁴

4 El debate en torno a la «mano invisible» data de lejos y hasta hoy ha sido sumamente complejo. Obviamente, aquí no podemos profundizar en él, solo presentar un esquema de las diferentes opciones hermenéuticas (con mención de algunos de sus defensores): la mano invisible como

Con su peculiar versión de la naturaleza como teatro de la ópera, Smith asumía en parte el escepticismo de René Descartes y de David Hume (Talmor, 1980, pp. 114-121), según el cual nuestras ideas sobre la realidad no se correspondían con dicha realidad, existiendo un ámbito de invisibilidad insalvable con nuestro conocimiento falible del mundo.⁵ No obstante, eso que no podemos ver, correspondiente a la tramoya en el teatro de la ópera, debía imaginarse con hipótesis mecanicistas no antropomórficas, a diferencia del humano primitivo, quien, como el espectador moderno de la ópera, se quedó pasmado ante la escena y solo pudo proyectar voluntades humanas magnificadas. Al primitivo esto le causaba miedo o placer y al moderno espectador de la ópera solo placer, pero el dispositivo era similar: la imaginación y las pasiones colaboraban en la creación de un mundo brillante e intenso, aunque desordenado y disperso.

Cuando Fontenelle publicó sus *Conversaciones sobre la pluralidad de los mundos* (1686), el drama lírico francés de Lully y Quinault estaba en su apogeo, en gran medida gracias a las máquinas escénicas de Berain. Aunque el resultado fue dramáticamente más unificado y coherente que los modelos previos de Pierre Perrin o de la ópera italiana, tanto el público noble de Versalles como, sobre todo, el público burgués de París deseaban una puesta en escena que destacara por sus vestidos, decorados y triquiñuelas mecánicas, para las que servían de excusa la mitología clásica y la magia de la novela moderna (Naudeix, 2021, pp. 279-281). Estas óperas constaban de un prólogo y cinco actos, entre los cuales era de rigor el cambio de decorados y la representación de ballets, con lo que la unidad resultante se resentía (Norman, 2021, pp. 275-278). Esto no le importaba al espectador, quien solo buscaba experimentar la maravilla audiovisual. El público deseaba ver a Faetón por los cielos y el magnífico destello del rayo de Júpiter, causando miedo en los personajes y placer en el auditorio. Tal era la relevancia emocional de estos episodios, que fue casi imposible construir una trama dramática unificada, como también lo fue para el humano primigenio integrar al rayo de Júpiter en una estructura explicativa coherente. A causa de esto Smith, adoptando un registro procedente del cartesianismo, pensó que la imagen de la ópera, válida como recurso para comprender la mentalidad primitiva, no lo era para definir el trabajo del filósofo, quien buscaba «encadenar» el mayor número de fenómenos bajo el menor número de principios (Smith, 2021, pp. 532-536). Por eso buscó otro modelo, hallándolo en las tragedias de Racine.

3. EL DRAMA Y LA CIENCIA

Al comienzo de *Los meteoros* (1637), Descartes afirmó que admiramos más lo que miramos hacia arriba que lo que miramos hacia abajo, como sucede con las nubes, de las que dijo:

«[...] a causa de que es necesario elevar nuestros ojos hacia el cielo para contemplarlas, las imaginamos tan sublimes que incluso los poetas y los pintores componen con ellas el trono de Dios, hacen que utilice sus propias manos para abrir y cerrar las puertas de los vientos, para derramar el rocío sobre las flores y para lanzar el rayo contra los altos picos rocosos» (Descartes, 1637/1981, p. 179).

Este comienzo fue bastante operístico. Las nubes, después de todo, eran un recurso importante de los escenógrafos, diseñándose máquinas sofisticadas para moverlas con los dioses por la escena, como muestra el tratado de escenografía de Nicola Sabbatini, publicado en 1638, un año después de *Los meteoros* de Descartes (Sabbatini, 1638/2009, pp. 318-357). Su terminología, además, anticipaba la de Smith, pues *la mano* de Dios que blandía el rayo se *ocultaba* entre las nubes. Sin embargo, Descartes dejó claro que su programa científico pasaba por acabar con la creencia de que tras los meteoros había voluntades personales. Con esto, además, se esfumaría la admiración que suscitaban:

«Todo esto hace surgir en mi la esperanza de que si logro explicar en este tratado la naturaleza de modo tal que ya no exista motivo alguno para admirarnos ante nada de lo que en el cielo se ve o de lo que del

mano de Dios (Oslington, 2014, pp. 61-74); la mano invisible como autoorganización de la naturaleza (Fiori, 2021, pp. 87-108); La mano invisible como mecanismo del mercado (Bishop, 1995, pp. 165-180); la mano invisible como algo epistemológicamente inútil e inexistente (Samuels, 2014, pp. 59-82); y la mano invisible como recurso meramente retórico y decorativo (Kennedy, 2017, pp. 79-116).

⁵ Al igual que el de la mano invisible, el tema del realismo o el escepticismo de Smith ha producido un amplio debate (que tampoco podemos analizar aquí) que aún no ha llegado a un consenso definitivo. Básicamente, ha oscilado entre el escepticismo (Griswold, 1999, pp. 164-171), el realismo (Trincado Aznar, 2019, pp. 88-89) y una vía media, a veces definida como escepticismo o realismo moderados (Hanley, 2010, pp. 198-212).

cielo descende, fácilmente se podrá estimar que, de igual modo, es posible encontrar las causas de todo lo que provoca una mayor admiración sobre la Tierra» (Descartes, 1637/1981, pp. 179 y 275).



El proyecto cartesiano buscaba, en principio, visualizar las máquinas que subyacían a la escena natural. Su discípulo Fontenelle creía que Descartes había tenido éxito al explicar «todo lo que del cielo descende», como una suerte de Berain que mostrara los mecanismos que hacían que Faetón cayera al final de la ópera, los cuales no eran la mano de Dios, sino el impacto de las partículas en los torbellinos. En esto, Fontenelle fue más cartesiano que Descartes, quien, al final de su vida, se hizo retratar por Jan Baptist Weenix portando un libro con las palabras «mundus est fabula», recordando su tratamiento de la génesis del mundo, en su *Tratado de la luz*, como una suerte de fábula (Cavaillé, 1991, pp. 57-58). En esta obra, Descartes afirmó que la relación entre nuestra representación de la realidad natural y la realidad en sí misma no era imitativa, sino como la que se daba entre las palabras convencionales del lenguaje y el objeto al que se refieren (Descartes, 1664/1989, pp. 45-51). Esto es, no se parecían en nada, por lo que seguramente nunca podríamos ir más allá del escenario de nuestras representaciones. Ahora bien, ¿qué entendía Descartes por «fábula»? Lo usual es interpretar «fábula» como sinónima de «teatro» (Cavaillé, 1991, p. 11), interpretación que nos parece incorrecta porque el concepto de «fábula» en la poética aristotélica (que Descartes conocía desde que fue estudiante en La Fleche) no tenía connotaciones teatrales, sino constructivas. Para Aristóteles, una fábula era una historia con un comienzo, una parte media y un final, ordenada y construida para que nada le faltara ni sobrara y el espectador pudiera comprender lo que se representaba como una totalidad (Aristóteles, 2010, pp. 152-155). Era un modelo de integridad constructiva (Fuhrmann, 2011, pp. 66-70), algo que Descartes comenzó a aplicar en su *Compendio de música* y en sus *Reglas para la dirección del espíritu*. Esta noción de fábula permitió a Descartes, como propuso James Griffith, hacer un uso imaginativo del método (Griffith, 2018, pp. 47-85).

Dejamos aquí a Descartes, quien, junto con Aristóteles, nos ha servido como introducción al análisis del drama desarrollado por Smith, buen conocedor de la obra de ambos. La noción de la fábula como una trama ordenada y completa de acontecimientos, permitió a Smith equiparar el teatro de Racine con la física de Newton, al menos en lo que se refiere a las dimensiones de la mente humana que permiten conseguir «que el teatro de la naturaleza [*theatre of nature*] sea un espectáculo más coherente» (Smith, 1795/1998a, p. 59; 1795/1982a, p. 48). Esta imagen ya no procedía del teatro de la ópera, sino del teatro declamado.

Smith dedicó una parte importante de sus *Lecciones sobre retórica* (a partir de ahora *Retórica*) a las reglas teatrales y otra parte al discurso filosófico. Trató sobre el teatro en la lección XXI (Smith, 2021, pp. 441-480); recogida por sus alumnos el 14 de enero de 1763, puede remitirse en parte a 1748, de modo que fue contemporánea de *Astronomía*, lo que hace extraño que no se hayan indagado las conexiones entre ambos proyectos.⁶ El interés de Smith por las reglas dramáticas es similar al que lo condujo a la historia de la astronomía, a saber, no tanto dictaminar si estas reglas son verídicas o correctas, cuanto identificar lo que muestran de las necesidades y el comportamiento de la mente humana. En este marco, estudió las unidades dramáticas de acción, espacio y tiempo, sobre todo en el caso de la tragedia—de nuevo, Fontenelle trató sobre esto en sus *Reflexiones sobre la poética* (1742), incluidas en el tomo poseído por Smith (Fontenelle, 1742/2016, pp. 584-587, 608-609). Tratando primero la «unidad de interés» Smith afirmó que era necesario que «cada parte de la narración tienda a un único fin, cualquiera que sea [...] tienen regularmente un comienzo, una parte media y un final, un punto hacia el que todo tiende y en el que todo confluye, alcanzando el cual el relato se da por concluido» (Smith, 2021, pp. 452-453). Con respecto a las otras dos unidades (de espacio y de tiempo), Smith las trató como especificaciones de la unidad de interés, definiéndolas como estrategias para «el arreglo de las circunstancias», las cuales permitían comprender mejor cómo procedía la imaginación del público. Trató primero la de tiempo, considerándola necesaria solo en el drama, no en la poesía épica (Smith, 2021, p. 455). Después de criticar a William Shakespeare por no respetarla y alabar a Racine por atenerse a ella, y después de, apartándose de la poética que se había elaborado en Francia desde René Rapin hasta Charles Batteux (Rapin, 1684/1970, pp. 25-26; Batteux, 1755, pp. 178-188),⁷ negar que la unidad de tiempo sirviera para sostener el principio de verosimilitud, dio cuenta a su manera de la necesidad de respetar esta unidad:

6 Los apuntes de alumnos de las *Lecciones sobre retórica* de Smith están fechados entre 1762 y 1763. No obstante, no fueron descubiertos por John Maule Lothian hasta 1958 y no fueron publicados, por el mismo Lothian, hasta 1963.

7 Smith poseía una edición de 1764 de los *Principes de la littérature* de Charles Batteux (Mizuta, 2000, p. 21).

«[...] el mal efecto de la transgresión de la unidad de tiempo no se debe a la suspensión del engaño, sino a la inquietud que sentimos al ignorar lo que sucedió durante un tiempo tan largo. Cuando hemos de suponer que la escena que tenemos ante nosotros es tres o cuatro años posterior a la última que vimos, nos intranquiliza desconocer lo que ha sucedido durante dicho intervalo, dentro del cual deben haber ocurrido muchas cosas importantes, de las cuales no sabemos nada» (Smith, 2021, pp. 458-459).

En una tragedia, afirmaba Smith, la acción podría durar más o menos y presentar más o menos incidentes, pero todo debe vincularse en una secuencia temporal en la que no falte ningún elemento informativo. Esto solo sucederá si la representación que vemos transcurre en el tiempo durante el que la vemos, pues de lo contrario no podemos estar seguros de que contamos con todos los datos necesarios para comprender y dominar la evolución de la trama. Aunque la historia sea ficticia, no deja de ser por ello un conjunto de eventos encadenados cuya conexión completa deseamos controlar. Adoptó esta misma justificación con respecto a la unidad de espacio, considerando absolutamente necesario que «se suponga que toda la acción transcurre en el mismo lugar» (Smith, 2021, pp. 465-466). Después de criticar nuevamente a Shakespeare por sus continuas e «inquietantes» rupturas de esta unidad espacial, afirmó que lo mejor era «fijar la acción, si es posible, en un solo lugar, como han hecho Racine y Sófocles, o, si no se pudiera, reducir dicha distancia todo lo posible, limitando la acción a una casa y sus alrededores» (Smith, 2021, pp. 466).

La ruptura de la unidad de espacio implica la de la unidad de tiempo, pues cualquier salto espacial notable implica el desconocimiento del tiempo necesario para unir los lugares. La explicación proporcionada por Smith es la misma que para la unidad de tiempo: si no se respeta, nunca estaremos seguros de controlar todos los datos pertinentes del argumento. En suma, el drama, sobre todo la tragedia, es un arreglo de eventos sucesivos y coexistentes con respecto a los que el espectador desea poseer la mayor información posible, de manera que no le falte ningún elemento clave para su comprensión. Por lo tanto, el espectador del drama no busca lo maravilloso y espectacular, aunque disperso, sino el dominio de los antecedentes y consecuentes que conforman un evento complejo. Tal evento es ficticio, pero el público del drama busca el conocimiento, a diferencia del de la ópera, que ansía el espectáculo y la admiración. Precisamente por esto, el drama debía recurrir a una mayor sobriedad de recursos formales que la ópera, lo que condujo a Smith a proponer un peculiar principio de simpatía positiva, según el cual lo que un autor debía procurar era, recurriendo a un principio de perspicuidad, manifestar «su sentimiento de una manera ordenada, clara, llana e inteligente, describiendo honrada y diestramente la pasión o afección de que está poseído para poder comunicársela al oyente por *simpatía*» (Smith, 2021, p. 147).

Las tres unidades eran, pues, un recurso epistémico, procedente de la *Poética* de Aristóteles, que Smith conocía bien (Aristóteles, 2010, p. 157). Diez días después de este análisis del drama, Smith dedicó la lección sobre retórica XXIV al discurso filosófico (Smith, 2021, pp. 521-537). Diez días después, es decir, las conexiones entre ambas lecciones debían ser intensas y sólidas. En la XXIV distinguió dos modelos de exposición filosófica: el primero, que conectó con Aristóteles y las *Geórgicas* de Virgilio, consistía en unir cada fenómeno con un principio explicativo propio, no válido para (ni conectado con) otros fenómenos. Así, el fenómeno *a* se explica con el principio A, el fenómeno *b* con el B, el *c* con el C, de manera que A, B y C no tienen conexiones entre sí ni, por tanto, *a*, *b* y *c*. El segundo modelo—el preferido por Smith y cuya culminación ubicó en el arco que fue desde Descartes hasta Newton—consistía en proponer el menor número posible de principios que diera cuenta del mayor número posible de eventos. Así, los fenómenos a_{1-1} , a_{1-2} y a_{1-3} podrían explicarse con el principio A_1 ; a_{2-1} , a_{2-2} y a_{2-3} con A_2 y, a su vez, A_1 y A_2 con el principio más fundamental A, de manera que todos los principios explicativos se unirían en A y, con ello, también todos los eventos, desde a_{1-1} hasta a_{2-3} , quedarían unidos entre sí. Esta cadena conectiva, según Smith, «nos proporciona un placer muy superior al que sentimos ante el otro método, el deslavazado, donde cada cosa se explica por sí misma y sin ninguna conexión con las demás» (Smith, 2021, pp. 534-535, cursiva nuestra). Por lo tanto, *Astronomía* y *Retórica* deben considerarse complementarias, pues una forma de exposición filosófica como la presentada en *Retórica* acompaña y define a una forma de estructurar la realidad y ver el mundo como la descrita en *Astronomía*. En esta obra, Smith definió a la filosofía de la siguiente manera:

«La filosofía es la ciencia de los principios conectivos de la naturaleza. Tras la máxima experiencia que la observación habitual pueda acumular, en la naturaleza parecen proliferar los hechos solitarios e incoherentes con todo lo que los precede, y que por ende perturban el movimiento cómodo del

pensamiento; que hacen que sus ideas se sucedan en saltos y corcovos irregulares, por así decirlo; y que tiende de esta manera a introducir las confusiones y desórdenes ya mencionados. La filosofía, al exponer las cadenas invisibles que conectan todos estos objetos dislocados, pretende traer el orden a este caos de apariencias discordes y chirriantes, apaciguar el tumulto de la imaginación y restaurar en ella, cuando revisa los grandes cambios del universo, el tono de tranquilidad y compostura que le es a un tiempo más grato de por sí y más conforme a su naturaleza» (Smith, 1795/1998a, p. 57).

La naturaleza a la que hay que conformarse, según Smith, no era la de la realidad no humana, sino la de la imaginación constructiva humana, que necesitaba ver el mundo, en la filosofía y en el drama, como una estructura completa y compleja sin fallas en su trama. Como dijo explícitamente, de lo que se trataba era de «transformar el teatro del mundo [*the theatre of nature*] en un espectáculo más coherente» (Smith, 1795/1998a, p. 57; 1795/1982a, p. 46). Esta estructura no la proporcionaba la naturaleza, sino que la construía la imaginación humana aplicando la metodología (de origen cartesiano, según la lección de retórica XXIV) de análisis y enumeración (multiplicación de eventos), por una parte, y síntesis (reducción de principios), por otra.

Con estos elementos, Smith construyó una historia de la astronomía que comenzó con el mito y acabó con Newton, es decir, comenzó con el asombro ante lo maravilloso y acabó con el asentimiento ante el sistema o, si se quiere, comenzó con un estado mental y emocional que en el mundo moderno se experimenta en la ópera y acabó con la experiencia racional e imaginativa con la que se vive el drama (Daston y Park, 1998, p. 326). Usando una terminología que no procede de Smith, podría decirse que la filosofía evolucionó desde lo homogéneo y desestructurado, propio tanto del mito como de la ópera, hacia lo heterogéneo y estructurado (López Lloret, 2021, pp. 111-116), propio del sistema newtoniano y el drama. Smith concedió tanta importancia a este esquema que, recurriendo a una comparación con la historia de las máquinas, lo presentó varias veces: al final de la tercera lección sobre retórica (Smith, 2021, p. 111), al final de *Consideraciones sobre la formación original de los lenguajes* (Smith, 1761/2018, pp. 92-93) y en la sección IV de *Astronomía* (Smith, 1795/1998a, p. 75). Según el mismo, el humano primigenio precisaba de un sinfín de deidades que conformaban un conjunto disperso de voluntades enfrentadas, pero al habitante de la Ilustración le bastaba con la fuerza de la gravedad. Smith prefería lo último, no solo porque le resultaba más creíble y epistemológicamente rentable, sino también, como veremos en la conclusión, un teatro de la naturaleza más bello y placentero.

4. CONCLUSIONES

En una cita anterior de *Retórica*, vimos que para Smith el sistema de Descartes y Newton proporcionaba «un placer muy superior» al de Aristóteles, lo cual se conecta con algunas afirmaciones de *Astronomía* que actualmente pueden resultar sorprendentes, tras una separación bicentenaria de las artes y las ciencias. Resaltaremos dos: según la primera, la filosofía era «una de las artes [*arts*] que se dirigen a la imaginación»; la segunda iba más allá y decía que la filosofía era «la más sublime de todas las artes agradables [*agreeable arts*]» (Smith, 1795/1998a, p. 57; 1795/1982a, p. 46). Smith acotó esto como «el ámbito de nuestra investigación», de modo que *Astronomía* trataba sobre las artes agradables que proporcionan «placeres superiores», aquellos que Joseph Addison denominó «placeres de la imaginación» (Addison, 1712/1991, p. 132), entre los que estaba el drama.

Es preciso reiterar que Smith permitió, antes de morir y después de haber revisado cinco ediciones de *La riqueza de las naciones*, que se publicasen las palabras citadas en el párrafo anterior, pues esto sirve para minimizar su dependencia de la física newtoniana y para argumentar, con ello, el alejamiento de su teoría económica de cualquier planteamiento determinista. Smith admiraba a Newton y trató sobre él en *Astronomía* y en *Retórica*; además, en alguna ocasión recurrió a metáforas astronómicas, por lo cual se lo ha querido vincular con el método de Newton, especialmente en *La riqueza de las naciones* (Bianchi y Labory, 2022, pp. 90-98; Diemer y Guillemin, 2011, pp. 5-26; Aspromourgos, 2009, pp. 83-89; Hetherington, 1983, pp. 497-505). Esta vinculación ha respondido más a la necesidad de la teoría económica posterior de constituirse como ciencia exacta y predictiva, como indicó, ya hace tiempo, Donald (actualmente Deirdre) N. McCloskey (1983, pp. 484-486); no obstante, aunque carece de sentido negar que la teoría económica trabaje con estándares matemáticos y con cierto nivel de predicción, podemos afirmar que esa no fue la visión de Smith, metodológicamente más dependiente de la

retórica (Redman, 1997, p. 255).⁸

Tras lo argumentado en este artículo, nos parece correcto afirmar que Smith siguió el método de Newton, pero no su física matemática. Tal y como lo dejó expuesto en la lección sobre retórica XXIV, el de Smith fue un Newton retórico y estético que convergía con Racine. Nuestro autor pensaba que la imaginación constructiva que operaba en la tragedia *Fedra* de Racine y en los *Principios matemáticos de filosofía natural* era la misma y procedía de manera similar. De hecho, en la ordenación argumental de *Astronomía* y en la diacronía docente de *Retórica*, no usó a Newton como modelo para Racine, sino a Racine (en la lección sobre retórica XXI) como modelo para Newton (en la lección sobre retórica XXIV). Si en la sección II de *Astronomía* afirmó que la naturaleza era como un escenario de la ópera cuya maquinaria, por lo general, desconocíamos, al final de la obra caracterizó al sistema de Newton como un último esfuerzo por desvelar dicha maquinaria, el cual, sin embargo, seguía siendo provisional, cuestión de «como si», «como si [as if] ellas fueran realmente las cadenas reales que la naturaleza utiliza para vincular sus diversas operaciones» (Smith, 1795/1998a, p. 112; 1795/1982a, p. 105).

El sistema de Newton también era una invención de la imaginación, emocionalmente preferible. Para Smith, Newton no nos condujo más allá del escenario de la naturaleza, pues nadie podría hacerlo, aunque era preferible porque unía más fenómenos bajo menos principios que los demás sistemas, resultando, por ello, más placentero. Nuestro autor asumió, pues, el escepticismo del *Tratado de la luz* (1664) de Descartes, según el cual lo que experimentamos del mundo y lo que el mundo es en realidad no tienen posiblemente nada que ver. Ante esto, lo único que podíamos hacer era construir el drama que observamos en el escenario natural de la manera más integral, conectada y coherente posible. Nuestro mundo era una fábula y Newton fue el Racine de la filosofía.

¿Fue Smith el Racine de la teoría económica? Su caso es un ejemplo de la apropiación parcial y la interpretación sesgada de una obra compleja en función de los intereses de quienes se proclaman herederos de su legado. Smith fue un profesor de filosofía moral de la Ilustración que deseaba comprender al ser humano y favorecer su bienestar, para lo cual la teoría económica era un instrumento, quizás no el más importante (él valoraba más *La teoría de los sentimientos morales*). Sin embargo, la necesidad positivista de definir la economía como una ciencia matemáticamente argumentable y generadora de predicciones ha amputado y desarticulado su producción escrita y hablada, haciendo que ciertas partes se constituyan como el todo. Aislado *La riqueza de las naciones*, esto ha hecho que popularmente se reconozca a nuestro autor, sin más, como el primer economista que identificó las leyes anómicas del mercado (Marçal, 2017, pp. 24-25), una suerte de simplificación que no tiene en cuenta la importancia decisiva de los agentes económicos, como mostró Giovanni Arrighi en su estudio de la divergencia de los modelos económicos chino y europeo en el siglo XVIII (Arrighi, 2007, pp. 31-40). Para hacer justicia a la riqueza de matices de la obra de Smith, en la que las fuentes francesas tienen, al menos, tanta importancia como las británicas, habría que definirlo como algo más para más gente, un proyecto interdisciplinar en el que actualmente se esfuerza un breve puñado de expertos en su obra. Resultan sintomáticas las siguientes palabras del economista Russ Roberts, refiriéndose a *La teoría de los sentimientos morales*:

«Yo pasé sin leerla la mayor parte de mi carrera profesional, lo que resulta un tanto embarazoso de confesar para un economista. Se supone que debería haber leído las dos obras más importantes del fundador de mi disciplina académica, pero hasta hace poco no sabía mucho sobre *La teoría de los sentimientos morales*. De hecho, durante la mayor parte de mi carrera no escuché a nadie mencionar el otro libro de Adam Smith» (Roberts, 2015, pp. 10-11).

Podríamos preguntarnos, inversamente, cuántos profesores de ética que hayan leído *La teoría de los sentimientos morales* han leído *La riqueza de las naciones*. Roberts mostró que la lectura de *La teoría de los sentimientos morales* era necesaria para interpretar correctamente *La riqueza de las naciones*, concluyendo que «es seguramente más importante entender lo que Smith quiere decirnos en *La teoría de los sentimientos morales* que lo que expone en *La riqueza de las naciones*» (Roberts, 2015, p. 23), pero podríamos afirmar inversamente

8 Al igual que la mano invisible y el escepticismo o realismo de Smith, su vinculación con Newton ha generado un intenso debate, que ha oscilado entre la asimilación literal de la física newtoniana (Diemer y Guillemin, 2011), el uso meramente metafórico de imágenes astronómicas (Kennedy, 2015, pp. 67-79) y una utilización más matizada del método de Newton, entendido como aproximación creciente, pero nunca definitiva, hacia la verdad (Montes Lira, 2009, pp. 137-158). Para otros autores, sin embargo, la retórica, la comunicación y el lenguaje tienen una mayor importancia genealógica que la física en la construcción del método de Smith (Otteson, 2002, pp. 65-86; McKenna, 2006, pp. 133-137; Keppler, 2013, pp. 34-65).

que también *La riqueza de las naciones* es necesaria para comprender *La teoría de los sentimientos morales* (Keppler, 2013, pp. 21-64). En general, seguiremos proporcionando interpretaciones sesgadas si nos quedamos solo con la interacción entre estas dos grandes obras y no incorporamos el conjunto constituido por *Astronomía*, *Retórica*, *Imitación*, *Consideraciones sobre la formación original de los lenguajes* y otros ensayos que hemos dejado de lado (como el análisis que hizo Smith de nuestros sentidos externos y sus clases de jurisprudencia). Este corpus intelectual desvela la metodología sincrética y compleja que Smith siguió al construir sus grandes obras, una manera de proceder previa a la progresiva separación de las artes y las ciencias desde finales del siglo XVIII (Cremaschi, 2022, pp. 99-105). Su interés por la retórica, la astronomía y las artes, especialmente la ópera y el teatro, no fue una afición secundaria y privada, definiendo los elementos esenciales de la constitución y desarrollo de su pensamiento.

La obra de Smith, incluida *La riqueza de las naciones*, pertenece al esfuerzo por superar el antropomorfismo que los ilustrados consideraban superstición y fanatismo, al menos en la época posterior a Descartes y Newton. En su caso, partía de un escepticismo epistemológico, más o menos matizado, que conjugaba el constructivismo racionalista cartesiano con el experimentalismo empirista baconiano. Según Smith, el asombro humano ante la realidad natural como una representación operística o como un juego caprichoso de voluntades divinas, tenía que ser neutralizado con el esfuerzo continuado por definir el escenario natural como una realidad más consistente y menos episódica, aunque también más prosaica y menos maravillosa. Era el modelo de la filosofía natural de Newton, pero también, como hemos visto, del drama de Racine, pues ambos mostraban el mismo modo de proceder constructivo de la misma facultad de imaginar (Carrión, 2010, pp. 194-208). En el caso de la teoría económica, puesto que carece de los recursos experimentales y del potencial predictivo de la física, y puesto que su objeto es el drama humano del enriquecimiento y el empobrecimiento, pero también del esfuerzo colectivo por lograr el bienestar común, Smith muestra que los límites, que hoy damos por sentados, entre los modelos del arte y de la ciencia, no serían tan nítidos como nos gustaría creer.

La propuesta interpretativa de un Smith tan retórico y estético como físico, solo nos resulta extraña porque seguimos insertos en el horizonte de presupuestos disciplinares que hemos ido tejiendo desde finales del siglo XVIII (en concreto, desde la carta que Thomas Pownall envió a Smith en 1776) hasta la segunda mitad del siglo XX. A un contemporáneo de Smith, habitante de un mundo neoclásico que desconocía la bifurcación cultural moderna entre las ciencias y las artes, esto no le resultaría tan extraño. Tampoco tendría que resultar inasumible a cualquiera que conozca las propuestas que Arjo Klamer y McCloskey comenzaron a introducir en los años ochenta del siglo pasado sobre la naturaleza retórica, ética y estética, más bien que física y matemática, de la economía (Klamer, 1987, p. 164; McCloskey, 1985, pp. 28-30). Ambos autores admiraron a Smith y, como Roberts tiempo después, dieron especial importancia a *La teoría de los sentimientos morales*, iniciando un programa de integración hermenéutica que solo podría culminarse incorporando también sus obras consideradas menores. No se trata solo de la interpretación del pensamiento de Smith, también es un empeño por volver a humanizar e intensificar culturalmente a la teoría económica, con la esperanza de que influya sobre su práctica, que no es algo que nos pase, sino algo que hacemos.

DECLARACIÓN DE CONFLICTO DE INTERESES

El autor de este artículo declara no tener conflictos de intereses financieros, profesionales o personales que pudieran haber influido de manera inapropiada en este trabajo.

DECLARACIÓN DE CONTRIBUCIÓN DE AUTORÍA

Jorge López Lloret declara que es autor único de este artículo en todas las fases de conceptualización, análisis formal, investigación, metodología, administración de proyecto, redacción – borrador original, redacción – revisión y edición.

REFERENCIAS

- Addison, Joseph (1991). *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*. Madrid: Visor.
- Aristóteles (2010). *Poética*. Madrid: Gredos.
- Arrighi, Giovanni (2007). *Adam Smith en Pekín. Orígenes y fundamentos del siglo XXI*. Madrid: Akal.
- Aspromourgos, Tony (2009). *The Science of Wealth: Adam Smith and the framing of political economy*. Abingdon: Routledge.
- Batteux, Charles (1755). *Principes de la littérature*. Tome second. Göttingue: Elie Luzac.
- Bianchi, Patrizio y Labory, Sandrine (2022). Dynamic Gravitation and Structural Dynamics: From Smith to Modern Theory. *Structural Change and Economic Dynamics*, 60, pp. 90-98. <https://doi.org/10.1016/j.strueco.2021.11.009>.
- Bishop, John D. (1995). Adam Smith's Invisible Hand Argument. *Journal of Business Ethics* 14 (3), pp. 165-180. <https://doi.org/10.1007/bf00881431>.
- Carrión, Gonzalo (2010). Imaginación, metáfora y gnoseología en el pensamiento de Adam Smith. *Revista Empresa y Humanismo*, 13 (1/10), pp. 185-212. <https://doi.org/10.15581/015.13.4337>.
- Cavaillé, Jean-Pierre (1991). *Descartes, la fable du monde*. Paris: J. Vrin.
- Cremaschi, Sergio (2022). The argumentative structure of the *Wealth of Nations*. *Iberian Journal of the History of Economic Thought*, 9 (2), pp. 95-109. <https://doi.org/10.5209/ijhe.83973>.
- Cremaschi, Sergio (2018). Invisible beings. Adam Smith's lectures on natural theology. *The Adam Smith Review*, 10, pp. 230-253. <https://doi.org/10.4324/9781315142043>.
- Cremaschi, Sergio (2017). Adam Smith on Savages. *Revue de philosophie économique*, 18 (1), pp. 13-36. <https://doi.org/10.3917/rpec.181.0013>.
- Daston, Lorraine y Park, Katharine (1998). *Wonders and the Order of Nature, 1150-1750*. New York: Zone Books.
- De La Gorce, Jérôme (1986). *Berain. Dessinateur du Roi Soleil*. Paris: Herscher.
- De la Gorce, Jérôme (2002). *Jean-Baptiste Lully*. Paris: Fayard.
- De la Gorce, Jérôme (2021). La gestion de Lully et la création d'un répertoire. En Hervé Lacombe (dir.) *Histoire de l'opéra français. Du Roi-Soleil à la Révolution* (pp. 222-229). Paris: Fayard.
- Descartes, René (1637/1981). *Discurso del método, Dióptrica, Meteoros, Geometría*. Madrid: Alfaguara.
- Descartes, René (1664/1989). *El mundo. Tratado de la luz*. Barcelona: Anthropos.
- Diemer, Arnaud y Guillemain, Hervé (2011). Political Economy in the Mirror of Physics: Adam Smith and Isaac Newton. *Revue d'histoire des sciences*, 64 (1), pp. 5-26.
- Fiori, Stefano (2021). *Machines, Bodies and Invisible Hands. Metaphors of Order and Economic Theory in Adam Smith*. London: Palgrave Macmillan, 2021.
- Fontenelle, Bernard Le Bovier de (1686/1998). *Entretiens sur la pluralité des mondes*. Paris: Flammarion.
- Fontenelle, Bernard Le Bovier de (2016). *Digression sur les Anciens et les Modernes et autres textes philosophiques*. Paris: Classiques Garnier.
- Fuhrmann, Manfred (2011). *La teoría poética de la Antigüedad*. Madrid: Dykinson.
- Griffith, James (2018). *Fable, Method, and Imagination in Descartes*. London: Palgrave Macmillan.
- Griswold, Charles L. (1999). *Adam Smith and the Virtues of Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hanley, Ryan Patrick (2010). Scepticism and Naturalism in Adam Smith. *The Adam Smith Review*, 5, pp. 198-212. <https://doi.org/10.4324/9780203846186>.
- Hetherington, Norriss S. (1983). Isaac Newton's Influence on Adam Smith's Natural Laws in Economics. *Journal of the History of ideas*, 44 (3), pp. 497-505. <https://doi.org/10.2307/2709178>.
- Jones, Peter (1992). The Aesthetics of Adam Smith. En: P. Jones y A. S. Skinner (eds.), *Adam Smith Reviewed* (pp. 56-78). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Kennedy, Gavin (2017). *An Authentic Account of Adam Smith*. London: Palgrave Macmillan.
- Kennedy, Gavin (2015). Adam Smith's Use of the «Gravitation» Metaphor. *Economic Thought*, 4 (1), pp. 67-79.
- Keppler, Jan Horst (2013). *Adam Smith and the Economy of the Passions*. London: Routledge.
- Klamer, Arjo (1987). As if Economist and their Subjects were Rational. En: J. S. Nelson et alii (eds.), *The Rhetoric of the Human Sciences* (pp. 163-183). Madison: The University of Wisconsin Press.

- López Lloret, Jorge (2019). La metodología dramática en la obra de Adam Smith. *Agora. Papeles de Filosofía*, 38 (2), pp. 71-93. <https://doi.org/10.15304/ag.38.2.5467>.
- López Lloret, Jorge (2021). El proto-evolucionismo ilustrado de la teoría del lenguaje de Adam Smith. *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, 83, pp. 105-121. <https://doi.org/10.6018/daimon.368931>.
- Marçal, Katrine (2017). *¿Quién le hacía la cena a Adam Smith?* Barcelona: Debate.
- Marshall, David (1986). *The Figure of Theater*. New York: Columbia University Press.
- McCloskey, Donald N. (1983). The Rhetoric of Economics. *Journal of Economic Literature*, 21 (2), pp. 481-517.
- McCloskey, Donald N. (1985). *The Rhetoric of Economics*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- McKenna, Stephen J. (2006). *Adam Smith. The Rhetoric of Propriety*. Albany: State University of New York Press.
- Mizuta, Hiroshi (2000). *Adam Smith's Library. A Catalogue*. Oxford: Clarendon Press.
- Montes Lira, Leónidas (2017). *Adam Smith en contexto*. Madrid: Tecnos.
- Montes Lira, Leónidas (2009). La influencia de Newton en Adam Smith. *Anuario filosófico*, XLII (1), pp. 137-158. <https://doi.org/10.15581/009.42.29209>.
- Naudeix, Laura (2021). Dramaturgie de la tragédie en musique lullyste. En: H. Lacombe (dir.), *Histoire de l'opéra français. Du Roi-Soleil à la Révolution* (pp. 279-285). Paris: Fayard.
- Norman, Buford (2001). *Touched by the Graces. The Libretti of Philippe Quinault in the Context of French Classicism*. Birmingham, Alabama: Summa Publications.
- Norman, Buford (2021). Les librettistes et les livrets des opéras de Lully. En: H. Lacombe (dir.), *Histoire de l'opéra français. Du Roi-Soleil à la Révolution* (pp. 271-278). Paris: Fayard.
- Oslington, Paul (2014). Divine Action, Providence and Adam Smith's Invisible Hand. En: P. Oslington (ed.), *Adam Smith as Theologian* (pp. 61-74). New York: Routledge.
- Otteson, James R. (2002). Adam Smith's First Market: The Development of Language. *History of Philosophy Quarterly*, 19 (1), pp. 65-86.
- Quinault, Philippe (2016). *Livrets d'opéra*. Paris: Hermann Editions.
- Rapin, René (1684/1970). *Les réflexions sur la poétique*. Genève: Droz.
- Redman, Deborah A. (1997). *The Rise of Political Economy as a Science*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Roberts, Russ (2015). *Cómo Adam Smith puede cambiar tu vida*. Barcelona: Antoni Bosch Editor.
- Ross, Ian Simpson (1995). *The Life of Adam Smith*. Oxford: Clarendon Press.
- Rothschild, Emma (2001). *Economic Sentiments. Adam Smith, Condorcet, and the Enlightenment*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Sabbatini, Nicola (1638/2009). *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*. Roma: Edizioni Nuova Cultura.
- Samuels, Warren J. (2014). *Erasing the Invisible Hand. Essays on an Elusive and Misused Concept*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Smith, Adam (1795/1982a). The Principles Which Lead and Direct Philosophical Enquiries; Illustrated by The History of Astronomy. En: A. Smith (1795/1982), *Essays on Philosophical Subjects* (pp. 33-105). Indianapolis: Liberty Fund.
- Smith, Adam (1795/1982b). Of the Nature of That Imitation Which Takes Place in What Are Called the Imitative Arts. En: A. Smith (1795/1982), *Essays on Philosophical Subjects* (pp. 176-213). Indianapolis: Liberty Fund.
- Smith, Adam (1759/1997). *La teoría de los sentimientos morales*. Madrid: Alianza.
- Smith, Adam (1795/1998a). Los principios que presiden y dirigen las investigaciones filosóficas, ilustrados por la historia de la astronomía. En: A. Smith (1795/1998), *Ensayos filosóficos* (pp. 43-112). Madrid: Pirámide.
- Smith, Adam (1795/1998b). De la naturaleza de la imitación que tiene lugar en las llamadas artes imitativas. En: A. Smith (1795/1998), *Ensayos filosóficos* (pp. 173-211). Madrid: Pirámide.
- Smith, Adam (1761/2018). *Consideraciones sobre la formación original de los lenguajes*. Oviedo: KRK.
- Smith, Adam (2021). *Lecciones sobre retórica*. Oviedo: KRK.
- Stewart, Dugald (1794/1998). Relación de la vida y escritos de Adam Smith. En: A. Smith, *Ensayos filosóficos* (pp. 227-314). Madrid: Pirámide.
- Talmor, Ezra (1980). *Descartes and Hume*. Oxford: Pergamon Press.
- Trincado Aznar, Estrella (2019). *The Birth of Economic Rhetoric. Communication, Arts, and Economic Stimulus in David Hume and Adam Smith*. Cham: Springer International Publishing.