

## **LA BELLEZA ESTÁ PIEL ADENTRO. ALGUNAS PARADOJAS EXISTENTES EN LAS APROXIMACIONES PSICOLÓGICAS Y FILOSÓ- FICAS AL FENÓMENO DEL ARTE**

Gisèle Marty

Departamento de Psicología. UIB

**RESUMEN:** La cuestión de lo que es el arte se planteó ya en el *Hippias* de Platón. Sin embargo, la pregunta actual se refiere no tanto a qué es el arte como a qué es una obra de arte. Las dificultades para responder, teniendo en cuenta el problema de las vanguardias, ha llevado a reivindicar el papel de una Psicología del arte.  
**ABSTRACT:** What Art is, was a question already posed by Plato in the *Hippias* dialogue. However, present-days focusing of the problem has more to do with what an object of art -a masterpiece- is. Difficulties to answer posed by the avant-garde may be solved by means of Psychology of Art.

Emilio Lledó ha prestado muchas veces atención a las artes, las literarias sobre todo. Recuerdo con tanto placer como admiración una lectura suya del *Quijote* en busca de las claves de Dulcinea reflejadas en otros personajes que dio en Palma. La conferencia se convirtió en un tratado magistral acerca de lo que es la elipsis, la metáfora y ese engaño sutil en que se convierte siempre una obra literaria. He creído adecuado para este homenaje que le brinda la revista *Taula* añadir algunas reflexiones mías sobre ese mundo tan fácil de abordar de forma intuitiva y tan difícil de precisar en términos técnicos como es el del arte y sus vertientes psicológicas.

### **El planteamiento del problema**

La Psicología del arte está mucho más relacionada con los procesos mentales de los sujetos que tienen experiencias estéticas que con los objetos materiales implicados en el arte. No obstante, los objetos materiales son en ocasiones la única evidencia que tenemos de una experiencia estética. Esto es particularmente cierto en los casos en que los sujetos han desaparecido, y todavía más si no contamos con ninguna otra información acerca de ellos que la obra en sí. Por ejemplo, todo lo que se pueda decir de los comienzos del arte en el Paleolítico, y salvo las posibilidades especulativas que relacionan esa eclosión artística con la aparición del lenguaje, procede de los objetos materiales disponibles.

La obra de arte entendida como objeto material puede servir para mostrarnos no sólo la importancia que puede adquirir la Psicología del arte, sino el alcance que las aproximaciones psicológicas ha tomado hoy incluso en terrenos que parecen más propios de la Estética o la Historia del arte. A condición de que, estando ante un objeto cualquiera, sepamos identificar que se trata de una obra de arte. Hay un aspecto relacionado con las obras materiales quisiera, pues, abordar: ¿qué es una obra de arte? ¿Y qué hace que lo sea?

Una buena forma de plantear ese problema, por lo que hace a la literatura, es la de comparar los dos párrafos que siguen:

*Para que tú me oigas  
mis palabras  
se adelgazan a veces  
como las huellas de las gaviotas en las playas.  
Collar, cascabel ebrio  
para tus manos suaves como las uvas.*

*Hoy, al contrario que en siglos pasados,  
las Baleares simbolizan la modernidad  
y un talante europeo y tolerante.  
Abierto a todo el mundo y capaz, al mismo tiempo,  
de defender sin vacilación su patrimonio y tradiciones.*

Esos párrafos corresponden, respectivamente, al quinto poema de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* de Pablo Neruda (1924), y a un trabajo del IBATUR (Instituto Balear de Promoción del Turismo) para la guía de teléfonos de Baleares. Pues bien, ¿por qué constituye el primer párrafo una obra relacionada de forma obvia con la facultad estética correspondiente a la poesía y el segundo, pese a haberlo reordenado aquí en forma de versos, no puede calificarse así?

Se trata de una pregunta que parece, en principio, poco pertinente. Es demasiado "simple", demasiado intuitiva y de sentido común, como decía antes. Se podría resolver sin más diciendo que el primer párrafo tiene belleza y el segundo no la tiene pero, ¿en qué consistiría entonces la belleza contenida en esas palabras de Neruda? Se puede hablar de estilos, de cánones y de la relación entre realidad y experiencia. Hace veinticinco siglos al menos que se habla de cosas así, pero sin que se puedan sacar demasiadas conclusiones definitivas al respecto. Casi lo único a que hemos llegado por esa vía es a la convicción de que existen dos posibilidades extremas acerca de lo que es la belleza. La primera sostiene que la belleza es un ente objetivo. Hay un sentido interior, un invariante común a todo lo bello, y los grandes sistemas filosóficos pretenden hallarlo. Pero también podríamos sostener lo contrario, que la belleza es un ente subjetivo y que no existe el arte, sino que todo lo más existen *obras de arte* singulares y sometidas a una especie de cadena en la que encontraríamos entrelazados sucesivamente: un país - un momento histórico - unos cánones- una experiencia personal de lo que es el arte.

### **El arte como elemento objetivo**

Pero si sólo existen obras de arte como objetos materiales, ¿cómo sabremos cuando estamos ante una de ellas? El problema de la identificación de una obra de arte aparece

de manera drámatica y convincente en una historia muy conocida: la de la recepción de los cuadros de los impresionistas en su momento, cuando los críticos profesionales dudaron, por lo general, entre indignarse y reirse ante lo que estaban viendo. Un siglo más tarde, tenemos a los impresionistas por genios de la pintura. Ante ese hecho, parecen existir dos posibles alternativas. O bien se entra en un relativismo absoluto, y se sostiene que una obra de arte es aquello que se tiene como tal dentro de un determinado grupo, o bien se defiende que existen unas ciertas claves en la experiencia estética que no permiten afirmar que una obra de arte pueda ser incorrectamente identificada como tal, pero terminará por imponer su condición. En el primer caso, el criterio que indica el carácter de "obra de arte" de un objeto material es completamente empírico: lo que está colgado en las paredes de un museo, por ejemplo. En el segundo caso podría parecer que estamos invocando de nuevo, como hizo Platón, la existencia de una entidad metafísica, "lo bello", trascendente a los sujetos de la experiencia artística.

Como es sabido, el *Hipias Mayor* incluye uno de los primeros momentos en la obra de Platón en que aparece el problema de la belleza. Hipias se jacta en un principio de haber compuesto bellos discursos acerca de las actividades bellas de los jóvenes, y recibe la siguiente respuesta de Sócrates:

*Recientemente, Hipias, alguien me llevó a una situación apurada en una conversación, al censurar yo unas cosas por feas y alabar otras por bellas, haciéndome esta pregunta de un modo insolente: '¿De dónde sabes tú, Sócrates, qué cosas son bellas y qué otras son feas? Vamos, ¿podrías tú decir qué es lo bello?' Yo, por mi ignorancia, quedé perplejo y no supe responderle convenientemente. Al retirarme de la conversación estaba irritado conmigo mismo y me hacía reproches, y me prometí que, tan pronto como encontrase a alguno de vosotros, los que sois sabios, le escucharía, aprendería y me ejercitaría, e iría de nuevo al que me había hecho la pregunta para volver a empezar la discusión. (Hipias Mayor, 286 c; ed. de Emilio Lledó, 1981)*

No obstante esa confesión de impotencia, el *Hipias Mayor* permite sacar algunas conclusiones, si no acerca de lo que es lo bello, al menos acerca de lo que no es. No se trata, para lograrlo, de hacer una contraposición entre la belleza y la fealdad. Eso no tiene sentido porque si conociésemos las claves de la "fealdad", tendríamos un retrato al menos negativo de la "belleza". Pero no es ése el planteamiento del *Hipias Mayor*. Lo que en él aparece está muy bien resumido en una de las preguntas del diálogo. En un momento determinado, Sócrates pregunta: "¿Existe lo bello?", e Hipias le responde que es evidente que existe. A su vez, Hipias interroga a Sócrates:

*Hipias. — ¿Acaso el que hace esta pregunta, Sócrates, quiere saber qué es bello?  
Sócrates. — No lo creo, sino qué es lo bello, Hipias. (Hipias Mayor, 287 d)*

La respuesta de Sócrates nos plantea de golpe el sentido del *Hipias Mayor* y la posible respuesta, no mencionada explícitamente, sobre el problema de la belleza. Una cosa es preguntarse: "¿qué es bello?" Y otra muy distinta preguntarse: "¿qué es lo bello?"

Hipias no ve claro en qué difiere una pregunta de la otra, pero en el diálogo Platón está retratando al sofista como un personaje vanidoso y, en realidad, muy ignorante. Toda la introducción acerca de los méritos de los que presume Hipias es un recurso para hacerle pasar por tonto y fatuo. Porque lo cierto es que la diferencia entre "qué es bello" y "qué es lo bello" es muy grande. En el primer caso, si hacemos la pregunta a un suje-

to al que sometemos a un experimento, obtendríamos respuestas acerca de lo que él, personalmente, encuentra que es bello o que no lo es: este cuadro es horrible, este paisaje es bello, este libro me gusta, esta melodía, no, por ejemplo. Por el contrario, si la pregunta que se hace es la segunda, la de “¿qué es lo bello?”, quizá el sujeto no sepa qué responder, pero si lo hace tendrá que dar una caracterización metafísica acerca de lo que es la belleza.

Algunos autores han entendido que el concepto de “lo bello” que utiliza Platón en el *Hippias Mayor* — de una forma implícita, porque, como hemos dicho, Sócrates no nos da una solución directa del problema— supone el comienzo de su teoría de las ideas. Emilio Lledó piensa que no es así, y que el *Hippias Mayor* expresa todavía el punto de vista del propio Sócrates (Lledó, 1981). Pero eso no tiene demasiada importancia por lo que hace al concepto metafísico de belleza que se introduce en el diálogo. En un momento determinado de él dice Sócrates:

*Lo que buscamos hace que las cosas sean bellas, pero una misma causa no podría hacer que las cosas parezcan y sean bellas o de otra cualidad. Decidamos ya si nos parece que lo adecuado es lo que hace que las cosas parezcan bellas o lo que hace que lo sean. (Hippias Mayor, 294 e)*

No se trata de saber, entonces, qué es lo que, unido a las cosas, las hace parecer bellas, sino lo que hace que lo sean. El *Hippias Mayor* de Platón es a partir de ese momento un punto de partida directo para la Estética. Lo es en un doble sentido. En primer lugar, porque el diálogo se dedica, en su totalidad, a la cuestión del arte. En segundo lugar, pero más importante aún, porque Platón mantiene en él una determinada forma de entender la belleza como cualidad de las cosas que llegará muy lejos en la Historia de la filosofía. Dicho de otro modo, ya en sus primeros pasos la Estética como disciplina filosófica queda ligada a una Estética muy precisa: la de lo bello como un valor objetivo.

### El arte como elemento subjetivo

El problema de la “obra de arte” plantea un asunto que afecta profundamente las posibilidades de existencia de una Psicología del arte. ¿Es el arte algo parecido a una cosa o es, por el contrario, algo parecido a una emoción? Marcel Duchamp lo expresó de la manera más simple y acertada posible con una frase que se ha hecho célebre: “Si el objeto del arte es el objeto de arte, entonces el arte no existe fuera del arte”. Duchamp fue del todo consecuente con ese planteamiento cuando presentó en 1915 en París una exposición de esculturas en la que había un orinal firmado R. Mutt (empresa de aparatos sanitarios). La llamó “fuente”, y el espectador sacaba la conclusión acertada de que eso podía ser una escultura de una fuente.

El propósito de Duchamp al exponer el orinal parece muy claro: provocación, desprecio del espectador, reivindicación del papel de demiurgo del artista o cualquier otro motivo de este tipo. Pero en una acción así se puede ver también toda una teoría de negación de la “experiencia artística” como una emoción simple. Si el objeto del arte es el orinal de Duchamp, entonces el arte no existe fuera de ese objeto particular. No hay nada en las mentes de los individuos que pueda ser motivo de estudio para una Psicología del arte. El fenómeno artístico se reduce a lo que podría interesar, en todo caso, a un etnólogo. El arte es un ritual, como el de asistir a las exposiciones o aplaudir cuando termina un concierto.

Desde la época de Duchamp se intenta salir de ese *cul-de-sac*. No por parte de los psicólogos, sino de quienes teorizan acerca del arte.

La práctica totalidad de los autores actuales interesados en cuestiones estéticas (desde la escuela de Francfort al estructuralismo y, ya en la España actual, de Rubert de Ventós a Argulloi) optan por dar una solución de compromiso: aceptar la aproximación subjetiva, pero intentar darle un sentido filosófico. Dicho de otra forma, la estética es la teoría de la percepción, pero de una percepción que va más allá del sujeto, cosa que permite ir también más allá de la propia aproximación psicológica. ¿Y cómo pueden detectarse esos “más allá”? Constatando que existen unos “cánones perceptivos” propios de cada época y de cada sociedad, así que si podemos identificar los cánones tendremos identificado, de forma casi automática, al arte como objeto de un alcance supraindividual.

### El problema de los cánones

No quiero dar la impresión de que la Estética que va más allá de la Psicología del arte se confunde hoy con la Historia del arte, aunque para muchos autores se convierta quizá en equivalente. Los filósofos buscan una *teoría* de los cánones, no una *historia* de sus sucesivas expresiones empíricas. Lo que necesitamos es, pues, una receta que nos pueda servir para distinguir lo que es arte y lo que no lo es en una época sujeta a unos determinados cánones artísticos, como la nuestra o cualquier otra. La Estética se convierte de esa forma en una identificación de los cánones del momento, lo que, en cierto sentido supone el paso de la Psicología del arte a la Sociología del arte y hace aparecer los mismos problemas que afectan a todas las teorías sociológicas estructural-funcionalistas. Supongamos que hemos conseguido identificar el canon del momento, ¿Qué pasa con el arte que pretende escapar a esas pautas?

La dificultad para incluir el arte de vanguardia en cualquier teoría de los cánones artísticos es notoria, ya que, por definición, la vanguardia pretende combatirlos. Pero raro es el pensador que se atreve a descalificar a la vanguardia por ese único motivo. La solución que se busca es la contraria, la de aceptar los cánones de la vanguardia como una parte más de las que definen el arte del momento.

Dos nuevas paradojas nos aparecen en esta operación. En primer lugar, cada vez que se definen unos cánones resulta fácil encontrar a quienes están dispuestos a combatirlos, de tal suerte que el valor de los cánones acaba midiéndose en realidad por la cantidad de artistas dispuestos a negarlos. En segundo lugar, y como secuela inevitable del problema anterior, todo arte hoy tenido por canónico resulta ser la elevación a norma académica de lo que fue, en algún momento anterior, arte de vanguardia despreciado por los cánones entonces existentes. Hemos visto de qué forma sucedía eso en el caso de los impresionistas. Esa especie de ley dinámica de la movilidad extrema de los cánones artísticos encierra un riesgo muy claro ligado a la operación inversa a la descrita. No todo lo que escapa a los cánones es arte por el simple hecho de oponerse a la tradición existente en ese momento. Pero, ¿cómo distinguir lo que podríamos llamar el germen del canon nuevo de la simple operación oportunista basada en las descalificaciones sistemáticas de lo existente?

## El relativismo extremo

Una solución muy común ante el problema de la vanguardia consiste en renunciar a esa labor de distinción estética y aceptar como arte cualquier cosa que aparezca con la pretensión de negar los cánones actuales. Duchamp está escondido detrás de cualquier postura de ese estilo. Como recuerda Rubert de Ventós en su *Teoría de la sensibilidad* (1979), Nathalie Sarraute sostiene que el mundo está hecho para culminar en un libro o en un cuadro, así que el arte de vanguardia consiste en descubrir las nuevas formas de la realidad. Si esto es así, la estética desaparece convertida en percepción sin más y queda ligada de la sensación misma. Si todo el mundo está hecho para acabar formando parte de una obra artística, nada escapa al arte. Hemos de aceptar con Derrida que la verdad (en pintura o en lo que sea) no existe, y admitir la consecuencia inevitable de que cualquier cosa es arte, porque refleja, al menos, su propia realidad. A eso lleva precisamente la escuela del *Nouveau roman* con su miedo a renunciar al más mínimo detalle de la realidad que, por el mero hecho de existir, es arte. Encontramos así textos recurrentes, cuadros recurrentes y filosofías recurrentes, lo que quizá sea lógicamente aceptable en términos del relativismo extremo, pero resulta también algo muy aburrido. Es muy difícil que una descripción de veinte páginas sobre la manera como el protagonista toma un vaso de agua y se lo bebe llegue a ser soportable, pero aun cuando encontrásemos un autor lo bastante hábil con el manejo de las formas para hacerlo, lo que es seguro es que no todas las descripciones de veinte páginas de un sorbo se convierten en “obras de arte” por el simple hecho de estar retratando fielmente la realidad. La Psicología del arte incluye una Intuición básica que es en realidad contraria a esa idea ampliada de la experiencia artística coincidente con la descripción minuciosa: hay algo que separa la poesía de la no-poesía, la pintura de la no-pintura. Y ese algo está más allá de los cánones propios de una época, en la medida en que nos permite apreciar una escultura de Fidias, o un poema de Homero aun cuando el resultado que obtenemos es seguramente distinto al que podía experimentar un griego.

## La fundamentación psicológica de la “obra de arte”

¿En qué consiste el mecanismo psicológico capaz de sustentar una teoría de la diferencia artística? Existen multitud de propuestas al respecto, pero podría elegirse entre todas ellas una cita de Schiller para orientarnos que figura mencionada también en la *Teoría de la sensibilidad* de Rubert de Ventós. “La poesía y el arte tienen dos condiciones: tienen que elevarse por encima de lo real y permanecer dentro de lo sensible.”

Rubert de Ventós (1979) sostiene que son necesarias dos condiciones para cumplir con la exigencia de Schiller. La condición necesaria es la de asumir los códigos presentes en cada sociedad. Y la condición suficiente es la de ofrecer “una nueva dimensión descomunal e insólita”, es decir, algo capaz de producir un placer reflexivo.

Intentemos aplicar la fórmula a los dos textos que ofrecíamos al principio. ¿Ofrece uno esa dimensión nueva e insólita y el otro no? La diferencia no consiste en una diferencia formal, en la capacidad de distinguir entre lenguaje denotativo (prosa) y connotativo (poesía), con significado emotivo este último. Eso es una simplificación excesiva del problema, porque siempre nos podríamos preguntar en qué consiste entonces esa capacidad, medio innata medio adquirida, de distinguir entre textos poéticos y no poéti-

cos. La clave que buscamos tampoco consiste en una diferencia psicológica que podría detectarse quizá a través de técnicas como la tomografía que retrata el cerebro durante una experiencia artística. Desde el punto de vista filosófico, lo bello es inescrutable e irreductible a lo psicológico.

La solución que brinda Rubert de Ventós consiste en establecer una diferencia semántica. El arte supera el mensaje cotidiano o, si se quiere, hace aparecer un nuevo mensaje cotidiano distinto. Eso es algo que había expresado ya muchas veces Emilio Lledó de otra forma, animándonos a huir de la cárcel de las palabras. Superar el mensaje cotidiano supone elevarse por encima de lo real, pues, pero, ¿significa también el permanecer dentro de lo sensible? Tras la solución de Rubert de Ventós asoma el peligro de la vuelta a la vanguardia del *Nouveau roman*, de la operación automática que proclama que basta con deshacerse de los mensajes cotidianos para encontrar que lo que queda es, por definición, arte.

Veamos un ejemplo de ese riesgo. Antes habíamos contrastado un texto de Neruda con la guía de teléfonos. Era fácil; hasta los autores más torpes distinguen entre textos poéticos y no poéticos a ese nivel. Pero podría proponerse otra lectura comparada distinta. El siguiente texto, por ejemplo:

*Soy San Pedro*  
*Soy la virgen*  
*Soy el rey de España*  
*Soy la reina de Inglaterra*  
*Soy el emperador de Abisinia*  
*Soy el presidente de los Estados Unidos*

¿Es o no es eso poesía? Si se contextualiza y se cita su procedencia (Camilo José Cela, *María Sabina*, 1967, coro de vírgenes) para contestar podemos encontrarnos con el clavo ardiente de hablar de *intención* poética en lugar de *sensación* poética, lo que cambiaría por completo la estética y obligaría a retirar del terreno de interés de la Estética y la Psicología del arte la experiencia artística del espectador, en contra de toda la tradición posterior a Baumgarten y Kant. Por la vía de la intención estamos de nuevo en el orinal de Duchamp. ¿Se convierte automáticamente en arte algo que no lo era desde el momento en que se coloca en una sala de exposiciones? De contestar afirmativamente hemos dado un paso más allá del relativismo total que buscaba en la realidad externa la categoría artística. Ahora se supera el nivel de lo real mediante la definición de un entorno "legítimamente artístico" que es el que concede la categoría definitiva a la obra de arte por el hecho de hallarse situada allí.

¿Puede aceptarse la identificación absoluta entre el arte y lo que se exhibe en las salas de arte? Nos encontramos en realidad ante un problema muy parecido al que supone la definición de inteligencia en la Psicología. Una postura un tanto cínica pero eficaz sostiene que "inteligencia es lo que miden los tests de inteligencia". Pero si seguimos exigiendo la permanencia en lo sensible de Schiller, eso no basta. A riesgo de caer en una tautología aún mayor habría que decir que "inteligencia es lo que miden los tests de inteligencia y, además, es inteligente". Hoy por hoy no parece existir ningún autor capaz de ofrecer criterios acerca de lo que supone permanecer en lo sensible, como quería Schiller, y lo más que tenemos son la expresión de meras intuiciones.

## El objeto marciano

Pero incluso eso podría ser un éxito para nuestro interés por el arte si se compara con las alternativas que introduce la postura indicada por el orinal y la frase célebre de Duchamp. Volvamos sobre ella: “Si el objeto del arte es el objeto de arte, entonces el arte no existe fuera del arte”. El peligro de la estética axiológica, con lo bello como una entidad abstracta propia del mundo de las ideas, se convierte por medio de Duchamp y quienes siguen sus ideas en una pesadilla aún peor. Al materializarse en los objetos, y sólo en los objetos, lo bello queda definitivamente fuera del alcance de la mente humana.

Un psicólogo podría indicar con cierta facilidad que la postura de Duchamp es, en realidad, una trampa imposible. La frase de Duchamp juega con la polisemia de la palabra “objeto”. Para ponerla de manifiesto (si es que resulta necesario), permítasenos distinguir, mediante distintos tipos de letra, las dos partes del inicio de la frase de Duchamp: “Si **el objeto del arte** es *el objeto de arte...*”. Por un lado, contamos con el **objeto del arte**, en negritas, que tiene el sentido de aquellos fenómenos que podríamos considerar artísticos y propios de la experiencia estética. Con este significado se puede hablar de cosas como “el objeto de la Psicología del arte”. Pero, por otro lado, aparece *el objeto de arte*, en cursivas, que tiene el sentido de una cosa material: el orinal, por ejemplo. Lo que parece querer decir Duchamp es, pues, que si la atención de la Estética, o de la Psicología del arte, o de la crítica, o del mercado del arte cae en los objetos materiales, entonces el arte se reduce a ellos.

Pero de nuevo hay ahí una trampa escondida. Hablar de la filosofía, de la psicología, de la crítica o del mercado es hacer una abstracción muy común, pero totalmente errónea si lo que estamos haciendo es una afirmación al estilo de: “la atención de la Estética recae en el objeto material”. No existe tal cosa como “la atención de la Estética”, ni “el objeto de la Psicología del arte”. Lo que hay son filósofos, psicólogos, espectadores y compradores que perciben un objeto. La percepción implica de forma completamente inevitable el que hemos salido ya del objeto en sí y nos hemos colocado en un terreno psicológico. ¿En qué forma podría entonces darse un arte encerrado de forma hermética dentro del objeto material en sí? Para que eso fuera posible, el urinario debería estar expuesto en una habitación cerrada e inaccesible. O en otro planeta: Marte.

Un “objeto marciano” sería un ejemplo perfecto del condicional de Duchamp. Pero mientras nos limitemos a los objetos materiales que se encuentran en las exposiciones y los museos, no hay riesgo alguno de eliminar el **objeto**, con negritas, de la Psicología del arte. Son los espectadores y los críticos los que se escandalizan o los que aplauden al ver un orinal. Son ellos, y los artistas, por supuesto, quienes discuten acerca de si el orinal es o no es una obra de arte. La emoción estética es materia de estudio. La percepción, también. Por supuesto que alrededor del arte habrá multitud de otras aproximaciones de interés: filosóficas, históricas, sociológicas, antropológicas, económicas, etc. Pero en la medida en que, como fundamento de todas ellas, existe una mente humana que experimenta emociones respecto de objetos o acontecimientos exteriores, la Psicología del arte tiene unas perspectivas por delante cuyo alcance es imposible de soslayar.

**Referencias:**

Cela, C.J. (1967) *María Sabina*. Palma de Mallorca, Papeles de Son Armadans.

Lledó, E. (1981), "Introducción al *Hippias Mayor*". En E. Lledó (ed.), *Diálogos de Platón, vol. I*, Madrid, Gredos, pp. 399-402.

Rubert de Ventós, X (1979), *Teoría de la sensibilidad*, Barcelona, Península.