

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/321426878>

# Jean-Jacques Rousseau y la cultura del diseño

Article in *Agora papeles de Filosofía* · July 2014

DOI: 10.15304/ag.33.2.1915

---

CITATIONS

0

READS

624

1 author:



Jorge Lopez Lloret  
Universidad de Sevilla

14 PUBLICATIONS 2 CITATIONS

SEE PROFILE

# JEAN-JACQUES ROUSSEAU Y LA CULTURA DEL DISEÑO

JORGE LÓPEZ LLORET  
*Universidad de Sevilla*

## Resumen

El presente artículo analiza el papel de Rousseau en los cambios de la cultura del diseño durante la segunda mitad del siglo XVIII. Basándose en Montesquieu, Robinson Crusoe y la superioridad de los antiguos sobre los modernos, opuso a la cultura rococó un modelo ético y estético de naturaleza rústica, producido por la síntesis de los ideales de la Antigüedad y lo primitivo con el mundo campesino, abriendo una vía influyente en el mundo moderno.

*Palabras clave:* Rousseau, diseño, cultura, belleza.

## Abstract

This article analyzes Rousseau's role in changing the culture of design in the second half of the eighteenth century. Based on Montesquieu, Robinson Crusoe and the superiority of Ancient over Modern, he opposed to the rococo culture of luxury and adornment an ethical and aesthetical model of rustic nature, produced by the synthesis of the ideals of the Antiquity and the primitive with the peasant world, opening a influential path in the modern world.

*Keywords:* Rousseau, design, culture, beauty.

## 1. Introducción

Este artículo pretende identificar el origen, en la segunda mitad del siglo XVIII, de un complejo cultural basado en la defensa de una estética minimalista y funcional en nuestro entorno cotidiano, para el logro de una convivencia igualitaria. Analizaremos la contribución de Rousseau a este

---

*Recibido: 15/02/2013. Aceptado: 24/03/2014.*

proceso, que incluye lo que antropólogos e historiadores llaman “cultura material”, comprendiendo los objetos de uso concebidos y producidos por el ser humano (Torrent y Marín, 2005: 13-17). Fue una transformación de la vida cotidiana que tuvo un origen textual.

El término “funcionalismo” suele limitarse a la estructura y uso de estos objetos (Collins, 1998: 151-188), excluyéndose la exhibición de su forma. En nuestro estudio incluiremos esto último porque así lo hizo, aunque críticamente, Rousseau. Todo objeto producido por el ser humano es funcional, aunque a lo largo de la historia se ha acentuado una u otra opción, como en el siglo XVIII, cuando se pasó, sobre todo en Francia, del exhibicionismo rococó al funcionalismo neoclásico, cambio en el que Rousseau jugó un papel importante.

Hablamos en el título de “cultura del diseño” por la conciencia que entonces se tuvo de las dimensiones sociales de los objetos de exhibición y de uso (Forty, 1992: 11-41; Snodin y Styles, 2004). Rousseau en concreto exploró los significados de ambos tipos, permitiéndonos comprender mejor la sociedad que los produce y utiliza. La identificación de su planteamiento de este tema es algo por hacer, pese a que lo trató con intensidad y con “los mismos principios” y “modo de pensar” a lo largo de toda su obra (Rousseau, 1994(b): 51 y 58).

Además, este aspecto del pensamiento roussoniano muestra la forma en la que el texto filosófico se encarnó en el mundo concreto del sujeto y sus objetos. En pocas obras como en la suya el pensamiento se vinculó tanto y de una manera tan productiva con su contexto y su entorno, irradiando desde Francia a todo el mundo occidental.

## 2. Las fuentes fundamentales

Rousseau partió de los siguientes tres precedentes básicos: 1) Montesquieu; 2) *Robinson Crusoe*; y 3) la polémica de los “antiguos” y los “modernos”. Veámoslo brevemente.

- En *El espíritu de las leyes* Montesquieu trató sobre el lujo en conexión con la desigualdad social, las ciudades y la vanidad personal. El lujo sólo era deseable en la corte con las monarquías y las aristocracias, cuya estética de la pompa y el exceso servía para redistribuir en parte la riqueza desequilibrada de tales sociedades. En la situación de igualdad democrática era innecesario (Montesquieu, 1984: 100-111; Díez, 2004: 103-164).

- Daniel Defoe reflexionó sobre el otro extremo, sobre la relación de los objetos con la subsistencia individual. La vida de Robinson Crusoe en su isla mostraba lo prescindible de las necesidades sociales, principalmente del lujo (Defoe, 2007: 71 y 135s). Su mundo era de herramientas y objetos de uso que no se exhibían. Fue un artesano polivalente cuyos productos no valían por su envoltura sino por su servicio. Por eso no vivía en función de las cosas y se poseía a sí mismo. Rousseau se inspiró en él para su crítica a la invención social de necesidades artificiales (Rousseau, 2007(a): 70 y 73; Díez, 2004: 228-231).

- Eso último también lo enseñaba el modelo del héroe campesino de la antigua Roma, revivido en la polémica entre antiguos y modernos en sus aspectos éticos y estéticos (Marchán Fiz, 1987: 17-29; Franzini, 2000: 29-36; 103-130; Fumaroli, 2008: 156-257). Este debate, tan rico en consecuencias estéticas y sociales, se remontaba a la elección renacentista de lo antiguo frente a lo gótico. Aunque la praxis clásica fue abandonada a partir de la segunda mitad del siglo XVI, Vitruvio se mantuvo como referente teórico hasta que a finales del siglo XVII se impuso lo moderno, la novedad y la moda (Kruft, 1990: 173-178).

Rousseau rechazó en general la moda (Rousseau, 1989: 214-221). Partía de la afirmación de Montesquieu de que los primeros romanos desconocieron el lujo (Montesquieu, 1984: 102), defendiendo el clasicismo ascético del “ceño de los tribunos” (según expresión de Assunto) que asumió con sus lecturas infantiles de Plutarco y Tito Livio (Assunto, 1990: 99-143). A partir del modelo de vida moderada y patriota de estos criticó los valores sociales de la cultura moderna, dando lugar a una forma característica de abordar el consumo y el significado de los objetos sin lujo ni moda, produciendo un estilo de mínimos formales que sólo dio lo máximo de sí en el siglo XX, con el advenimiento de la arquitectura moderna (Vogt, 2000: 138-150; para el caso concreto de la crítica de Rousseau a la moda en el vestir véase López Lloret, 2010: 235-270).

### 3. El rechazo de la cultura rococó

Rousseau rechazó el lujo por motivos políticos, económicos y personales que dependían de su comprensión de la libertad como independencia y la virtud como honestidad. Propuso una forma de consumo que conducía las necesidades sociales a la sencillez natural, dando lugar a una estética

de moderación formal (Rousseau, 1988(b): 50 y 68). Se dirigía en concreto contra la cultura rococó, dominante hasta entonces y aún viva cuando su primer discurso fue premiado, rechazándola con una metáfora famosa que usó varias veces a lo largo de su obra: las ciencias y las artes creaban guirnaldas de flores que ocultaban y hacían deseables las cadenas humanas (Rousseau, 1989: 7). La imagen misma era rococó, pues la pintura, las artes gráficas y el diseño en este estilo la usaron con profusión (Rousseau, 1988(a): 66; Rousseau, 2007(b): 702; Minguet, 1992: 163-169).

Para su rechazo global de la cultura Rousseau usó críticamente la imaginación de una época que convirtió lo cotidiano en lujoso. Lo rococó le permitió además introducir la crítica a otro rasgo global de la cultura, la escisión entre ser y parecer (Rousseau, 2007(b): 200-211). El lujo, la apariencia y la subordinación social estaban unidos. Uno de sus temas recurrentes fue la pérdida de libertad que producía la civilización separando al sujeto de su imagen, idea central en su obra que poseía, como veremos, dos niveles: personal y social (Rousseau, 1989: 7 y 19; Starobinski, 1983: 15-33; López Lloret, 2009 (a): 457-481).

El lujo enajenaba al sujeto en el objeto y en la imagen (Baczko, 1974: 13-24). En el objeto porque se identificaba con sus posesiones; en la imagen porque se veía con los ojos de los demás. Perdida en el objeto y vaciada en su imagen, la persona se enajenaba de sí misma. En una de las cartas a Sofía de Houdetot, comparando a los antiguos con los modernos afirmaba que los placeres de los primeros eran interiores, estando los de los segundos siempre fuera de ellos (Rousseau, 1999: 96). Casi todos los placeres modernos estaban fuera del sujeto.

La moderna era una sociedad de comodidades proporcionadas por los objetos cotidianos. El sujeto se perdía en estos porque se conectaban con el lujo. Por ello Rousseau alabó al ser humano primitivo, rodeado de pocas cosas y sin propiedad privada. El primitivo poseía unas necesidades mínimas que no exigían la propiedad de los objetos ni la complejidad de su elaboración, estando por eso más en sí mismo que el hombre moderno. La propiedad privada causó la enajenación del sujeto en sus objetos (Rousseau, 1989: 122 y 161).

En su segundo discurso criticó la invención de objetos que aumentaron artificialmente nuestras capacidades y comodidades, encadenando nuestro cuerpo y nuestro ánimo (Rousseau, 1989: 124 y 129). Por eso reflexionó sobre la dependencia personal respecto a las cosas de la cultura y la enaje-

nación que había que vencer, tan grande que en el terremoto de Lisboa, por ejemplo, muchos murieron por llevar consigo sus cosas. Cada cual era “la parte más insignificante de sí, no valiendo casi la pena salvarla cuando se ha perdido lo demás” (Rousseau, 1994(b): 6).

El sujeto también se enajenaba por la vanidad con que ostentaba sus objetos en su imagen pública, tela de araña en la que quedaba prendido (Rousseau, 1999: 132). Frente a ello, la virtud no era exhibición sino introspección, algo muy difícil en las ciudades, donde “cuando un hombre habla, es [...] su vestido el que tiene una opinión y no él; y cambiará sin problemas de vestido así como de estado [...] nadie dice nunca lo que piensa, sino lo que le conviene que piensen los demás” (Rousseau, 2007 (b): 265). Era una vida de apariencias en la que la gente interpretaba papeles, ocultando su corazón tras la convención del momento. La sociedad urbana, agente de la moda, imponía que cada cual fuera algo diferente de sí mismo.

La enajenación en el objeto conducía a la enajenación en la imagen social que se valía del mismo, y viceversa. La vanidad era ser para otro y este otro lo definía la opinión pública a través de la ostentación del consumo (Rousseau, 1988(b): 127). Éste fue un argumento más que le condujo al rechazo del adorno y del maquillaje, aunque su crítica al lujo no se quedó ahí, extendiéndose a la totalidad de las artes suntuarias.

Su rechazo del Rococó se fundamentó también en argumentos sociales: 1) el lujo se basaba en el desequilibrio social; 2) introducía la desigualdad económica (Rousseau, 1988(b): 91); y 3) producía la decadencia de las virtudes republicanas, favoreciendo el despotismo. Estos argumentos estaban en Montesquieu, aunque Rousseau extendió el concepto de República a proyectos tan dispares territorial y genéticamente como los de Córcega y Polonia. Para él el único gobierno legítimo, el más natural y menos corrompido por la enajenación en el objeto fue la democracia (Rousseau, 1989: 193, y Rousseau, 1988(b): 38).

La república exigía igualdad política, moderación en la cantidad y calidad de los objetos consumidos y sobriedad en la imagen pública; pedía sujetos que se rigieran a sí mismos sin considerar la imposición de una imagen, rechazando con ello el deseo del adorno diferenciador y las artes suntuarias que introducían desequilibrio. Educado con Plutarco (Rousseau, 1983: 63), su modelo fue la república romana, sobria y patriota. En ella se inspiró cuando propuso la igualdad en una vida moderada y una ética de la honestidad que exigieran, frente a la mascarada rococó, la transparencia pública.

#### 4. Las dimensiones críticas de los objetos

Inspirándose, como vimos, en Robinson Crusoe, el ataque de Rousseau a lo rococó fue también visual y funcional. En el primer caso rechazó el ornamento y propuso formas minimalistas y desornamentadas, defendiendo un primitivismo que alcanzó su pleno desarrollo en el siglo XIX con algunas manifestaciones de las *arts and crafts*. En el segundo negó lo suntuario y propuso la sustitución de las artes del lujo por las útiles y mecánicas. Lo hizo poco antes de que los grabados de la *Enciclopedia* y el Neoclasicismo introdujeran la funcionalidad y la reducción formal en la estética occidental (Barthes, 2000: 123-148; Honour, 1991: 57-70). Su aportación a la nueva cultura del diseño abarcó junto con ambos frentes sus contextos social y psicológico, basados en la virilidad republicana del modelo romano (Rousseau, 1989: 17). La defensa del patriarcado frente al matriarcado rococó de los salones implicaba de paso el rechazo de la estética curva (Minguet, 1992: 182-193; Cobo, 1995: 79s, 115-133, 201-204 y 263-269; Seoane, 2000: 107-112).

Según expuso, la degeneración artística de la curva y las carencias funcionales del diseño (ambos fenómenos ligados entre sí) llegaban a su ápice cuando el arte se aplicaba a los objetos de uso (Rousseau, 1989: 25; Rousseau, 2007(b): 575; VV.AA., 2000: 90-109, 114-129, 272-291). Basándose en sus modelos textuales interpretó esto como la manifestación visible de una degeneración social profunda. “Los romanos”, escribió, “han confesado que la virtud militar se había extinguido entre ellos a medida que habían comenzado a reconocerse en cuadros, en grabados, en vasos de orfebrería” (Rousseau, 1989: 27).

Esta referencia a la orfebrería nos permite reflexionar sobre el simbolismo que concedió a los materiales, ámbito de unión del arte con el uso. La plata o el cobre, más maleables, eran aptos para el trabajo fino del adorno, convirtiéndose en materiales suntuarios junto con los encajes, la porcelana u otros similares (Scott, 1996: 13-44). Estos materiales eran más frágiles, su trabajo más sutil y rebuscado y su uso más exhibitorio. Por eso prefería otros menos unidos al lujo, como el hierro y la madera. Refiriéndose a la educación de Emilio afirmaba:

“[...] el hierro debe ser a sus ojos de mucho mayor precio que el oro, y el vidrio que el diamante. Asimismo, honra mucho más a un zapatero, a un albañil que a un Lempereur, que a un Le Blanc y a todos los joyeros de Europa [...] Los orfebres, los grabadores y los doradores no son en su opinión sino holgazanes que se entretienen

en juegos perfectamente inútiles [...] La primera y más respetable de todas las artes es la agricultura: yo pondría la forja en el segundo rango, la carpintería de armazones en el tercero” (Rousseau, 2007(a): 275s).

Rousseau tuvo en cuenta al material a la vez como condicionante de la forma y como símbolo de estatus. El consejo expuesto a los polacos sobre el aspecto y la composición de las insignias resulta representativo, pues había que evitar su “aire de perifollo y de adorno”. Eliminado todo lo ornamental, el signo distintivo menos importante sería de oro, el segundo de plata y el primero de acero (Rousseau, 1988(a): 132-135). La maleabilidad del oro permitía y aconsejaba un trabajo rebuscado que el acero no toleraba. Por ser más vulgar y refractario al adorno éste le resultaba más viril y valioso.

Eso le condujo al rechazo de lo inútil, cuya función era marcar el desequilibrio social. Era aquello que no nos faltaba por naturaleza, siendo un capricho y no un derecho (Rousseau, 1988(b): 21). Por eso se decantó por las artes que desarrollaban un trabajo cuyo beneficio revertía en el bienestar de toda la comunidad y no en la vanidad de unos pocos destacados (Rousseau, 1988(a): 118; Díez, 2004: 215-256). Más radicalmente incluso que D’Alembert y Diderot (D’Alembert, 1984: 70-72; Diderot, 2005: 23-37), afirmó los oficios frente a las artes, pues “el favorecimiento de las artes de diversión [...] a expensas de los oficios útiles” era una de “las causas más apreciables de la opulencia y la miseria, de la sustitución del interés público por el particular, del odio mutuo entre ciudadanos, de su indiferencia por la causa común” (Rousseau, 2001: 29).

A Rousseau le interesó la dimensión política implícita en las distinciones materiales, formales y profesionales entre lo necesario y lo superfluo en los objetos culturales. Lo planteó como un problema de consumo privado que debía ser controlado públicamente, prohibiendo lo superfluo o tasando “las producciones de artes inútiles y en exceso lucrativas [...] las cosas de puro agrado y en general [...] todos los objetos de lujo”, acompañando esta propuesta con un listado significativo de objetos:

“[...] espejos, arañas y muebles [...] tejidos y dorados, patios y jardines de mansiones [...] todos aquellos objetos de lujo, diversión y ociosidad que a todos maravillan y que no pueden ocultarse por cuanto su único uso es mostrarse y serían inútiles si no se vieran” (Rousseau, 2001: 52ss).

Todos eran ejemplos rococó, rechazados porque era perverso que algo se trabajase para no cumplir más función que, mostrándose, desequilibrar la sociedad.



La confrontación entre el oficio y el arte (únicas opciones de trabajo humanizado), que es lo que subyace a todo esto, le preocupó intensamente en *Emilio* y en *Julia*. En la primera obra se interesó por la profesión que permitía al sujeto ser un ciudadano honrado y libre. Se decantó por los oficios artesanales. Por otra parte, es interesante la crítica que hizo a la división del trabajo (como opción deshumanizada de trabajo) y a la relación inversa entre la estimación pública y el valor real de los objetos. Opuso las actividades que hacía un hombre a las que precisaban de “varias manos” y rechazó el prejuicio social, derivado de las últimas, que valoraba más lo superfluo: “la introducción de lo superfluo vuelve indispensable el reparto y la distribución del trabajo” (Rousseau, 2007(a): 272). Un carpintero podía hacer sólo sus muebles, pero un ebanista de lujo, como los que proliferaron desde finales del siglo XVII, especialmente en París, tenía además que conjugarse con estucadores, orfebres, doradores, escultores, esmaltadores...

Como es bien sabido, el siglo XVIII descubrió el principio de la división del trabajo (Smith, 1994: 33-43; sobre el papel de Smith y este principio en la definición del objeto de uso véase López Lloret, 2009 (b): 485-501), aunque Rousseau no lo interpretó correctamente, pues para él tan sólo diversificaba y multiplicaba el consumo de objetos superfluos. Las artes más inútiles eran las más apreciadas porque los artistas, “al trabajar únicamente para los ociosos y los ricos, ponen un precio arbitrario a sus fruslerías, y, como el mérito de estos vanos trabajos sólo está en la opinión, su precio mismo forma parte de ese mérito” (Rousseau, 2007(a): 273). Su valor no derivaba del uso sino del precio (Díez, 2004: 256-278; Villaverde Rico, 1987: 142-144). La división subía el precio. Nunca pensó, o al menos nunca manifestó esta idea hoy clásica (que la planchas de la *Enciclopedia* mostraron con claridad), que la división del trabajo reduciría el precio de los objetos de uso. Su percepción del fenómeno fue preindustrial, según lo cual estableció esta gradación de oficios, según orden de importancia: 1) los denominados naturales, que se basaban en la necesidad; 2) los industriales, que eran artificiales; y 3) las bellas artes, básicamente superfluas. Con esto negó desde otro ángulo lo que sólo se expone, afirmando lo que sólo se usa: “es mediante su relación sensible con su utilidad, con su seguridad, con su conservación y con su bienestar, como debe apreciar todos los cuerpos de la naturaleza” (Rousseau, 2007(a): 275).

Estamos ante una alternativa rústica a lo rococó que ansiaba superar la dificultad de conciliar lo social con lo personal. Fue en *Emilio* donde más

la trabajó a través de muchos ejemplos, como cuando llevó a su discípulo a comer a una “casa opulenta” (Rousseau, 2007(a): 279ss). El arreglo de la mesa y los alimentos eran muy rococó, “aparato de placer y de fiesta” que deslumbraba con una “montaña de plata que cubre tres cuartas partes de la mesa” y con “parterres de flores de papel que sirven a los postres sobre espejos”, entre “mujeres de gran miriñaque”. La necesidad natural nada sabía de este lujo, en el que tantas manos y oficios se implicaban y cuyo deseo sólo aumentaba con la complicación de la cultura que lo producía. Por ello le opuso “una comida sencilla y rústica preparada por el ejercicio, sazónada por el hambre, por la libertad, por la alegría” (Rousseau, 2007(a): 279-281 y 313).

En otros ejemplos condensó más las oposiciones, tornándolas en ocasiones brutalmente explícitas: “prefiero que pavimente los caminos reales a que haga flores de porcelana” (Rousseau, 2007(a): 291).

## 5. Elogio de la rusticidad

La crítica al lujo, tanto a su manifestación visual (el adorno) como al entramado social que lo soportaba, tuvo como acompañamiento estético una idea de la belleza basada en el trabajo expresivo de lo rústico, como se constata en la siguiente cita:

“Se puede brillar por el adorno, pero sólo nos complacemos con las personas; nuestros atuendos no son nosotros; con frecuencia deslucen a fuerza de ser rebuscados [...] La educación de las niñas es, en este punto, un puro contrasentido. Les prometen adornos por recompensa, les hacen amar las galas rebuscadas: ¡*Qué bella es!*, se les dice cuando van emperifolladas; y, por el contrario, habría que darles a entender que tanto atavío sólo está hecho para ocultar defectos, y que el verdadero triunfo de la belleza es brillar por sí misma [...] sin diamantes, sin borlas, sin encajes” (Rousseau, 2007(a): 556-558).

Según Rousseau, la cultura occidental moderna hizo el arte evidente, incumpliendo la regla clásica de “*dissimulatio artis*” expuesta por Quintiliano. La evidencia del arte lo hacía antinatural, puro artificio convencional que sólo podía tener su lugar en las corruptas sociedades urbanas del Setecientos. Ése fue el sentido de las descripciones parisinas de Saint-Preux, para quien las modas, evidenciando el arte, desfiguraban la belleza natural de una manera integral, pues la cultura del diseño basada en el lujo, como afirmó en *El contrato social*, se extendía a todo. Imponiendo formas

artificiales impedía que las cosas evolucionaran desde dentro hacia fuera (tal era el principio orgánico de desarrollo de todos los seres vivos), según sus propias necesidades expresivas, base de su belleza (Rousseau, 2007(b): 305 y 526; Rousseau, 1988(b): 81).

Rousseau fue por eso uno de los primeros prerrománticos (Cranston, 1997: 7-24). Su estética se basaba en la expresión como principio de creación (Collins, 1998: 254-259). La forma debía surgir de la emoción interior. Esto determinó su idea general de la belleza y la bondad (Grimsley, 1993: 154-172). Como ejemplo podemos recurrir a la cita que abre este apartado, según la cual la ropa debía permitir la manifestación de la belleza natural de su propietaria (también Rousseau, 2007(a): 590). El corsé, el miriñaque, los bordados o las joyas desfiguraban su cuerpo y con éste su alma, produciendo fealdad. Esto era aplicable a todo lo que conformaba los entornos cotidianos de la vida humana. En tales casos sólo había gracia y elegancia cuando la forma del objeto surgía de su función física y su relación con las necesidades naturales del usuario. También el diseño había de ser una “efusión” de la naturaleza (Rousseau, 2007(b): 575 y 743).

Rousseau concebía las cosas como *emisarias* de la persona propietaria y de la sociedad que las valoraba (expresión que recogemos de Briggs, 2003: 14-20, quien la usó para calificar las “cosas victorianas”). El predominio del adorno no se limitaba a sepultar las funciones de los objetos bajo añadidos que servían sólo para exponer el estatus, sino que ahogaba al alma de su propietario y deformaba sus vínculos sociales. Esta estética del artificio impuesto hacía amar lo artificial y evidente porque era caro, no porque fuera bello; por eso lujo y mal gusto estaban unidos. La estética que iba de fuera a dentro cohibía la necesidad natural y moral de expresión, transformándola en mascarada carnavalesca.

Esos planteamientos materializaron un entorno alternativo y casi utópico dominado por los placeres rústicos, en el que Rousseau conjugó lo clásico con lo rústico y lo primitivo, adaptando al ciudadano romano, el humano primitivo y el campesino a la nueva necesidad de transformación social. Partió de la superioridad de los antiguos respecto a los modernos, dominados estos por el gusto rococó (Rousseau, 1997: 565; Rousseau, 1988(b): 113; Rousseau, 1989: 9; Rousseau, 1988(b)). Los antiguos no eran tanto un modelo a imitar como en el que inspirarse, pues abrían vías “desconocidas a los modernos, a lo largo de las cuales los antiguos conducían a los hombres a ese vigor del alma, a ese celo patriótico, a esa estima

de las cualidades auténticamente personales” (Rousseau, 1988(a): 72; véase también Rousseau, 1989: 14 y 17; LeDuc-Fayette, 1974: 71-101 y 103-116 y Villaverde Rico, 1987: 223s y 251s). Esta alabanza de la ética personal de la Antigüedad coincidió con la recuperación de su estética, pues las excavaciones de Herculano y Pompeya, la apertura de Turquía a británicos y franceses, los grabados de Piranesi o el funcionalismo de Cordemoy, entre otros, proponían la forma de este clasicismo riguroso (Kruft, 1990: 183s, 197-200 y 277-290).

En segundo lugar, el ser humano primitivo representaba otra forma de vida modélica cuya recuperación mimética también se descartaba. No se trataba de volver salvaje al humano cultural sino de enseñarle a superar su enajenación social, desconocida en el pasado remoto, mediante la recuperación de la simplicidad como valor global (Rousseau, 2007(a): 379 y 420; Cooper, 1999: 31 y 50s; Baczkó, 1974: 137-145). También en esto coincidía con algunos de sus contemporáneos, pues el gusto por lo primitivo surgió con el desarrollo de la etnografía que siguió a los viajes de descubrimiento y expansión de las potencias europeas, llamando la atención que las sociedades “salvajes” fueran viables pese a su desconocimiento de la propiedad privada, base teórica de la sociedad desde los tiempos de John Locke (Harris, 2003: 7-45).

La inspiración en los antiguos y los primitivos y la petición de unos objetos más simples estaban conectadas (Rousseau, 2007(a): 511-514). De ello Rousseau extrajo un modelo antropológico que enfrentó al humano moderno: el de la persona independiente, dueña de sí y no prendida en una trama de propiedades y prejuicios estéticos deformadores. Esta vía integradora de clasicismo y primitivismo (aunque faltaba el tercer elemento que veremos a continuación, lo rústico) fue común en la época, dada la afortunada idea de Winckelmann de que los griegos eran mejores porque estaban más próximos a la naturaleza (Winckelmann, 1999: 79-124; Winckelmann, 1994: 105-112; Assunto, 1990: 152-179). En el caso de Rousseau generó una simplicidad rústica que condujo a su último modelo, el campesino.

Lo rústico favorecía una manera de vivir entre las cosas que permitía al ser humano conservar su humanidad frente al crecimiento urbano. La vida en las ciudades se basaba en el parecer y se oponía a la rural, que giraba sobre el sí mismo. En el mundo urbano, socialmente complejo, predominaba el evanescente exceso ornamental de la moda. En el rural, por el contrario, la sencillez sin adornos. Lo doméstico, que se daba tanto en la

ciudad como en el campo, debía ser en cualquier caso rústico, signo visual de la inocencia moral y base de la vida familiar (Rousseau, 2007(a): 582; Rousseau, 1988(a): 8). El uso por los campesinos de objetos desornamentados que mostraban sus funciones y materiales transponía modélicamente a una situación de cultura compleja la posible vida transparente y simple, que Rousseau a veces creyó haber recuperado personalmente en las Charmettes o en el Ermitage (Rousseau, 1997: 308 y 553).

En su segundo discurso Rousseau extendió esta idea rústica al espacio y al tiempo de toda la cultura. Partió de un pasado previo a la sociedad artificial, una época de transición entre el salvajismo y la civilización. Aunque entonces ya había necesidades inducidas por el ingenio humano, podían ser satisfechas por el individuo sin perder su autonomía. Sus imágenes poseen gran hermosura primitiva:

“En tanto que los hombres se contentaron con sus cabañas rústicas, en tanto se limitaron a cubrir sus moradas de pieles con espinos o espinas, a adornarse con plumas y conchas, a pintarse el cuerpo con distintos colores, a perfeccionar o embellecer sus arcos y sus flechas, a tallar con piedras cortantes algunas canoas de pescadores y algunos toscos instrumentos de música [...] en tanto no se dedicaron más que a obras que podía realizar uno solo y a artes que no necesitaban del concurso de muchas manos, vivieron libres, sanos, buenos y felices” (Rousseau, 1989: 167 y 171).

Cuando hacía frío se vestían con pieles de animales que mataron con las armas que habían construido. Hicieron herramientas para arar los campos y talar los árboles con los que construir sus casas (Rousseau, 1989: 163 y 166). Es decir, desarrollaron un proceso personal e intuitivo de diseño carente de mediaciones culturales. La materia la obtenían de la naturaleza y el mismo recolector la trabajaba. La vida era todo lo simple que podía ser (Burgelin, 1978: 277-287). En eso radicaba el valor y la belleza de lo rústico: los materiales no eran desfigurados por tratamientos complejos, las formas eran las exigidas por los usos. Era el mejor modelo para el desarrollo armónico de la cultura moderna (Rousseau, 2007(b): 592), tal y como mostró la efectiva ficción de Robinson Crusoe.

Esta rusticidad funcional de inspiración primitiva poseía más registros y era más radical que el clasicismo contemporáneo basado en la cabaña primitiva (Laugier, 1999: 44-46; Rykwert, 1999: 51-91; López Lloret, 2003: 25-40). Rousseau pensaba en toda la cultura material de Occidente, siendo este modelo de mínimos materiales, constructivos y formales el referente con el que baremar la cultura artificial de la era rococó.

Por todo ello se comprende que la educación de Emilio no tuviera lugar en la ciudad, “abismo de la especie humana”, sino en plena naturaleza y en “una rústica morada” (Rousseau, 2007(a): 73s; Rousseau, 1988(a): 15s; Rousseau, 1997: 223). Rousseau había visto este ideal en su infancia operando entre los suizos, cuyas montañas quedaban cortadas por la nieve durante el invierno y “cada uno en su cabaña se veía constreñido a bastarse por sí mismo y a su familia: de ahí la dichosa y rudimentaria industria. Cada uno ejercitaba en su casa todas las artes necesarias: todos eran albañiles, carpinteros, ebanistas, carreteros” (Rousseau, 1994: 139; Rousseau, 1988(a): 19). Además, lo que para Rousseau era bastante lógico, no había desigualdad social en este modelo de lo que James Miller denominó “democracia alpina”, basada en una domesticidad modesta e independiente (Miller, 1984: 28-32 y 41s). Estos suizos eran “hombres antiguos en tiempos modernos”, confluyendo de nuevo lo clásico con lo rústico, como pudo vivir él mismo en el taller de su padre, donde se mezclaban los útiles de trabajo con Plutarco y Tácito (Rousseau, 2007(b): 71; Rousseau, 1989: 105; Rousseau, 1994: 75-77). Estos campesinos cultivaban su comida y hacían con sus propias manos todo tipo de trabajos:

“[...] nunca ebanista, cerrajero, cristalero o tornero de profesión entró en el país. Todos lo eran para sí y nadie para los demás. Entre la multitud de muebles cómodos e incluso elegantes que componían su menaje y adornaban su vivienda no aparecía ninguno que no lo hubiera hecho la mano de su dueño” (Rousseau, 1994(a): 75s).

Además, sus útiles de trabajo eran todo el adorno de sus paredes.

A diferencia del funcionalismo clasicista de franceses y británicos, más matizado ideológicamente, este modelo tenía implicaciones político-sociales explícitas al basarse en una ética del trabajo y en una estética de la rudeza, imágenes que negaban la sociedad muelle y superflua del Antiguo Régimen (Rousseau, 1994(a): 79, 116 y 166). Así, afirmó:

“[La sociedad] protege fuertemente las inmensas propiedades del rico y apenas le permite al miserable disfrutar de la cabaña que él mismo construyó con sus propias manos. ¿No son para los poderosos y los ricos todas las ventajas de la sociedad? [...] antes se atropella a cincuenta honrados peatones camino de sus asuntos que a un bribón ocioso atrasado en su carruaje” (Rousseau, 2001; 46s).

El que hacía su cabaña con sus manos y esta morada misma se convirtieron en los referentes de la comprensión roussoniana de la sociedad. El campesino, en parte humano primitivo y en parte héroe de la república romana, era la base de la renovación social. Ésta tuvo en sus objetos y su proceso de fabricación uno de los símbolos más explícitos y convincentes.

## 6. Lo rústico como alta cultura

Rousseau elaboró un modelo vital de gran refinamiento estético en la “utopía” de Clarens de su *Julia*, explotando el potencial del ideal de rusticidad en la conformación cultural de grupos evolucionados. Las consideraciones de las que parte en gran medida el presente artículo las presentó en el siguiente párrafo de la obra:

“Siempre creí que lo bueno no era más que lo bello puesto en acción; que lo uno tenía que ver íntimamente con lo otro, y que los dos tenían una fuente común en el orden de la naturaleza. De esta idea concluyo que el gusto se perfecciona con los mismos medios de la sabiduría, y que un alma bien provista de los encantos de la virtud, debe, en proporción, ser también sensible a otros géneros de belleza” (Rousseau, 2007(b): 70).

La forma de los ambientes y objetos que enmarcaban la vida doméstica en Clarens era la imagen estética de la moral con la que sus inquilinos afrontaban la existencia.

Refiriéndose Julia a la manera en la que su esposo administraba su casa, afirmaba que en vez del lujo “incómodo y vano” buscó la satisfacción de “las verdaderas comodidades de la vida” y de las “necesidades de los vecinos más necesitados” (Rousseau, 2007 (b): 411). Creó un espacio sobrio, cómodo y ordenado que reflejaba su subjetividad (Villaverde Rico, 207-211) y la manera equilibrada en la que ésta se relacionaba con los demás. Para Rousseau toda casa bien organizada es la imagen del alma de su dueño, oponiendo la domesticidad sobria de los sujetos libres y centrados en sí mismos a las paredes doradas que esclavizaban a sus ocupantes. Frente al protocolo social del lujo este orden vital era libre porque lo vivo se lo daba a sí mismo desde sí mismo. En realidad, estamos ante una estética de la domesticidad burguesa basada en el disfrute privado y no en la imagen pública, pues lo que ofrecemos “a la opinión, a la apariencia externa” lo quitamos “de la naturaleza, de los verdaderos placeres, incluso de las necesidades. Éste adorna su palacio a expensas de su cocina; otro prefiere una hermosa vajilla a una buena cena [...] Cuando veo un lujoso aparador dorado, sé que ofrecerán un vino que me envenene” (Rousseau, 2007(b): 411-412, nota 10).

La virtud, al contrario, se mostraba pero no se exhibía, pues no expresaba lo que esperaban los demás sino al ser virtuoso mismo (Rousseau, 2007(b): 411s, 416 y 511). Mientras que la relación entre la belleza y la moral era perversa en el mundo del lujo porque iba de fuera adentro, la

belleza que Rousseau propuso iba de dentro afuera en todos los elementos que conformaban la vida cotidiana del individuo y la sociedad. De ahí la importancia de “unas relaciones más perfectas con las cosas y una dirección de las mismas mejor entendida.” (Rousseau, 2007(b): 511).

*Julia o la Nueva Eloísa* era la indagación de un modelo de cultura material evolucionada que permitiera la recuperación del sujeto en el uso de las cosas. La casa de Clarens era a la vez imagen del orden clásico, la paz rural y la inocencia primitiva traducidos a un contexto cultural “post-rococó”. Para este diseño del entorno no había nada que no asociase lo agradable con lo útil, todo al servicio de una ética del “saber vivir” en “la oscuridad de la vida privada, sin recurrir a las virtudes deslumbrantes” (Rousseau, 2007(b): 515 y 575s). Con este modelo Rousseau propuso plásticamente tres principios básicos para el diseño del entorno:

- *Destierro de toda variación formal superflua.* La moda, que generaba necesidad donde no la había, no cambiaba las necesidades esenciales, sino que las desfiguraba, corrompiéndolas.
- *Búsqueda ante todo y en todo de la utilidad real.* Lo superfluo debe desaparecer ante lo necesario y las formas bellas surgir del uso, no de la mera imagen.
- *Desarrollo de una estética del orden y la sencillez.* Sólo hay un criterio de excelencia estilística: lo simple como resultado de la necesidad (Rousseau, 2007(b): 588-592).

Estos principios estaban en la base del modelo de domesticidad que Rousseau buscaba, el equivalente de la vida del salvaje en el mundo civilizado. La casa de Clarens los asumía:

“[...] no es una casa para ser vista, sino para ser habitada. Han cerrado los largos corredores para cambiar de sitio puertas mal situadas; han acortado salas demasiado grandes para construir habitaciones mejor distribuidas. Los muebles antiguos y ricos han sido sustituidos por otros más sencillos y más cómodos. Todo es agradable y alegre; se respira la abundancia y la limpieza, nada hace pensar en la riqueza ni en el lujo [...] En todo han sustituido lo que era solamente agradable a la vista, por lo útil, y sin embargo, casi siempre lo agradable ha salido ganando [...] todo el aparato de la vida rural, dan a esta casa un aire más campestre, más lleno de vida, más vivo y alegre” (Rousseau, 2007(b): 489).

Estos ámbitos conscientemente rústicos y, valga la paradoja, sofisticadamente ingenuos, dotados de la simplicidad de lo clásico y la inmediatez de lo primitivo, expresaban su función, mostraban sus materiales y desnudaban el alma de sus usuarios. No eran máscaras sino bienes de uso que no enajenaban a las personas, permitiéndoles expresarse a través de su manejo.



Tampoco desequilibraban la economía, pues evitaban el lujo y se basaban en la mediocridad republicana.

La estética, la ética, la economía y la política confluyeron en una cultura del diseño innegablemente moderna. El mundo occidental sólo la aprovechó del todo a partir del arco que discurrió desde William Morris hasta el Movimiento Moderno (Pevsner, 1992: 18ss y 115ss). Hoy la hemos olvidado, de nuevo.

## 7. Conclusiones

En 1795 Friedrich Schiller, lector y admirador de Rousseau, publicó *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental* (Schiller, 1985: 67-157). Aunque fue una exposición comparativa de las poéticas antigua y moderna, respectivamente, también representaba dos matrices culturales globales. Lo ingenuo era lo natural inmediato, lo transparente, aquello en lo que coincidían el ser y el parecer (Schiller, 1985: 67-69). Estaba en el pasado, básicamente en la Grecia clásica, pero también entre los seres primitivos y el campesinado moderno. En esa cultura el sujeto no había desdoblado su conciencia de su imagen (entre otras cosas porque no era consciente de sí) y, por lo tanto, el engaño no estaba institucionalizado. Lo sentimental, por lo contrario, era lo desdoblado, producto de una cultura que accedió a la reflexión y en la que el sujeto, en tanto que objeto dado para otros, fue también objeto para sí mismo (Schiller, 1985: 90-92).

En la cultura reflexiva el engaño estaba institucionalizado porque el ser y el parecer no coincidían, dado que el sujeto disimulaba para mostrar una imagen pública ventajosa que podía o no manifestar su condición íntima. En el ámbito poético el sujeto mantenía la apariencia de expresarse a sí mismo, aunque contaba cosas que no tenía por qué sentir, es decir, trabajaba sobre ficciones. Dicho con los términos de Rousseau: la cultura sentimental se basaba en la máscara, que podía copiar o no el rostro que había debajo de ella. En tal sentido, el desdoble rococó era la máxima expresión de la cultura moderna. Por ello su crítica implicaba el rechazo global del mundo moderno.

Para Schiller la cultura evolucionada debía aspirar a producir lo ingenuo a través de lo sentimental, es decir, la inmediatez espontánea a través del trabajo de la reflexión, naturalizando la cultura. Llegó incluso a escribir un

libro, *Kallias*, sobre el papel que el objeto artificial, tanto el artístico como el de uso, debía cumplir en este proceso (Schiller, 1990: 2-109). Era una tarea aparentemente contradictoria que marcaba su proyecto social (Schiller, 1985: 90-92), el mismo que, sin una terminología y estructuras tan bien precisadas, subyacía a las propuestas culturales, *via* diseño, que acabamos de ver en Rousseau. Una de las críticas más comunes al planteamiento de éste (desde que la inició Voltaire) afirmaba que al pensar la socialización como deformación del ser humano, por una parte, y al primitivo como noble y bueno en sí mismo, por otra, la única posibilidad de regeneración era el retroceso social, la vuelta a los bosques y a la condición de cuadrúpedo (Rousseau, 1989: 240). Sin embargo, si enfocamos la obra de Rousseau desde el punto de vista de la cultura del diseño podremos ver mejor que su proyecto era diferente, ni tan simplista ni tan maniqueo, sino más dialéctico. Sus planteamientos sobre el diseño nos ayudan a comprender mejor su sentido propedéutico y reformista.

Eso lo muestra especialmente su intento de desarrollar el ideal de rusticidad en el seno de una cultura sofisticada. Era un ideal dependiente de lo rústico, pero un tanto diferente. Por decirlo de alguna manera, lo rústico era ingenuo, mientras que la rusticidad era un producto sofisticado. Esto se puede ver bastante bien comparando las propuestas de Rousseau (por ejemplo, sus ideas para los jardines o el diseño de muebles) con las de los antecedentes estudiados en el segundo punto del presente artículo. Robinson Crusoe en su isla afrontó la producción de casi todas las dimensiones de la cultura material sin conocimiento técnico ni contexto social. Eso lo hacía transparente en sus productos. La rusticidad, sin embargo, sería técnicamente evolucionada, un producto alternativo para la vida en sociedad.

Los antiguos (los griegos áticos y los romanos republicanos) representaban para la segunda mitad del siglo XVIII, desde Winckelmann hasta Schiller, pasando por el propio Rousseau, un modelo idealizado de integridad en el que la sociedad aún no había dividido los roles del ser humano, pues su honestidad moral impedía la división entre ser y parecer, moral y estética. Dicha integridad parecía casi un don natural, no un logro de la cultura. Por lo contrario, la rusticidad que proponía Rousseau era algo que tenía que conquistarse, produciendo un orden armónico entre el interior y el exterior cuando se había vivido durante siglos su escisión.

Finalmente, el campesino moderno, incluso en sus versiones más completas (como la citada de las montañas suizas), era una consecuencia

afortunada del aislamiento geográfico. Como pensaba Rousseau en su *Carta a D'Alembert*, no podría resistir los embates de la alta cultura sofisticada de origen urbano, representada por el teatro. Por ello la rusticidad tenía que contrastarse con el mundo oscuro y difícil de la cultura cosmopolita. En realidad surgía de él, aunque no sin grandes dificultades, como empezó a mostrar en su esbozo de *Emilio y Sofía o los solitarios* (Rousseau, 2004: 61-115).

Este ideal de rusticidad elaborado por Rousseau, que tuvo una notable fortuna histórica a lo largo de los siglos XIX y XX (en conexión directa o indirecta con nuestro autor), introdujo una crítica que nos parece de importancia. Su visión problemática de las transformaciones de la moda y el lujo, común en el siglo XVIII, incidió sobre todo en la dificultad que para la fijación de una norma ética o estética implicaba su variabilidad contingente. Era más que nada una cuestión de identificación de normas relativas. La crítica de Rousseau fue diferente, pues introdujo en sus análisis de la cultura material de Occidente el concepto más moderno de *alienación*. No usó este término, pero sí determinó el que sería después su significado: el problema de la moda y del lujo era que como consumidores nos alienábamos en el consumo de los objetos, dejando de ser nosotros mismos. El sujeto se perdía en el mundo de los objetos. Nuestro autor no estudió de un modo sistemático el proceso parejo a éste, a saber, que esa pérdida se producía orquestada por otros sujetos que vendían, vía persuasión estética, los objetos.

Cuando se estaba definiendo la subjetividad moderna Rousseau detectó los peligros que la acechaban en el seno de la cultura del siglo dieciocho, especialmente a finales del momento rococó. Creía que el ideal de rusticidad, tal y como lo hemos visto en el punto VI, permitiría salvar al mismo tiempo la subjetividad naciente y la cultura material de Occidente. Que no lo logró es evidente, pues el sujeto contemporáneo se pone en duda más que nunca en nuestra sociedad del consumo generalizado y de los cambios acelerados de la moda (que están al servicio del consumo). Rousseau presentó así un diagnóstico prematuro de la gestación de uno de los problemas de Occidente y, realizable o no, se esforzó por presentar una solución.

Su propuesta, como hemos intentado demostrar, no residió tan sólo en planes utópicos de transformación política y moral, sino también en proyectos concretos enraizados en la vida cotidiana. La idea de que el sujeto no debería perderse a sí mismo en las cosas, sino encontrarse o, más bien, reforzarse con y expresarse a través de ellas no era un rechazo del consumo

sino un intento de dirigirlo de otra manera. Que eso era así lo demuestran sus pormenorizadas reflexiones sobre los distintos aspectos del diseño. Éstas tuvieron dos momentos: uno negativo, de rechazo del ornamento, la moda y el lujo como ámbito de alienación del sujeto; y otro positivo, de afirmación del diseño funcional, formalmente esencial y materialmente claro al servicio del reforzamiento de la persona.

Rousseau propuso esto en el marco de dos proyectos globales de gran calado: 1) la completa transformación de los conceptos y las formas políticas occidentales; y 2) una inversión radical de los conceptos antropológicos y de los procesos pedagógicos para realizarlos. Estos dos proyectos estaban íntimamente conectados entre sí, pues sólo un ciudadano educado como Emilio podría hacer posible la política del contrato social.

No obstante, para esas realizaciones se requería algo más. De nada servía la educación de Emilio si después tenía que enfrentarse en la ciudad a seres a los que le importaba sobre todo lo que aparentaban ser, es decir, que definían su imagen con el consumo de lujo, de objetos adornados en exceso, de materiales enmascarados y transformaciones rápidas de estilo. No servía de nada porque ese mundo del diseño permitía una sociedad promocional basada en el desequilibrio, en unas jerarquías artificiales a las que se accedía a través del engaño con la máscara de nuestra cotidianidad. Por ello la reforma del mobiliario, de la ropa, de la arquitectura, de los utensilios de mesa, etc., se hacía necesaria: esta transformación del diseño era el primer paso hacia la transparencia social basada en la expresión del sujeto. No buscó con la rusticidad un nuevo estilo sino otra manera de formar significados: que los objetos nos expresasen y no nos ocultasen, que no nos enajenaran sino que nos encontrásemos en ellos. Aunque propuso determinadas imposiciones “desde arriba” (especialmente el impuesto sobre el consumo de lujo), la reforma habría de proceder mayoritariamente “desde abajo”, desde las elecciones y opciones individuales. Si el consumo y el sujeto se podían armonizar la sociedad y el individuo llegarían a reforzarse mutuamente.

La reforma habría de proceder de aquello que también preocupó tanto a Rousseau: de la comprensión sofisticada de la ingenuidad. Debíamos llegar a ser de nuevo tan ingenuos como la naturaleza nos hizo, aunque, eso sí, ahora como obra nuestra, como resultado histórico de la sociedad más artificiosa que el mundo había conocido.

## Bibliografía

- Assunto, R. (1990): *La antigüedad como futuro*, Visor, Madrid.
- Baczko, B. (1974): *Rousseau. Solitude et communauté*, Mouton, Paris.
- Barthes, R. (2000): “Las láminas de la Enciclopedia”, *El grado cero de la escritura, seguido de nuevos ensayos críticos*, Siglo XXI, México, 2000.
- Briggs, A. (2003): *Victorian Things*, Sutton, Stroud.
- Burgelin, P. (1978): *La philosophie de l'existence de J.-J. Rousseau*, Slatkine Reprints, Genève.
- Cobo, R. (1995): *Fundamentos del patriarcado moderno: Jean-Jacques Rousseau*, Cátedra, Madrid.
- Collins, P. (1998): *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*, Gustavo Gili, Barcelona.
- Cooper, L. D. (1999): *Rousseau, Nature, and the Problem of the Good Life*, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania.
- Cranston, M. (1997): *El romanticismo*, Grijalbo Mondadori, Barcelona.
- D'Alembert, J. (1984): *Discurso preliminar de la enciclopedia*, Sarpe, Madrid.
- Defoe, D. (2007): *Robinson Crusoe*, Mondadori, Barcelona.
- Diderot, D. (2005): “Arte”, *Arte, gusto y estética en la Encyclopédie*, MUVIN, Valencia.
- Díez, F. (2004): *Utilidad, deseo y virtud. La formación de la idea moderna de trabajo*, Península, Barcelona.
- Forty, A. (1992): *Objects of Desire. Design and Society since 1750*, Thames and Hudson, London.
- Franzini, E. (2000): *La estética del siglo XVIII*, Visor, Madrid.
- Grimsley, R. (1993): *La filosofía de Rousseau*, Alianza, Madrid.
- Harris, M. (2003): *El desarrollo de la teoría antropológica. Una historia de las teorías de la cultura*, Siglo XXI, Madrid.
- Honour, H. (1991): *Neoclasicismo*, Xarait, Madrid.
- Hume, D. (1988): *Tratado de la naturaleza humana*, Tecnos, Madrid.
- Hume, D. (1991): *Investigación sobre los principios de la moral*, Espasa-Calpe, Madrid.
- Kruft, H.-W. (1990): *Historia de la teoría de la arquitectura 1*, Alianza, Madrid.
- Laugier, M.-A. (1999) *Ensayo sobre la arquitectura*, Akal, Madrid.
- Laver, J. (2000): *Breve historia del traje y la moda*, Cátedra, Madrid.

- Leduc-Fayette, D. (1974): *J.-J. Rousseau et le mythe de l'Antiquité*, Vrin, Paris.
- Levey, M. (1988): *Del Rococó a la Revolución*, Destino, Barcelona.
- López Lloret, J. (2003): «De la utilidad de la belleza. Argumentos sobre el clasicismo en la estética de David Hume», *Daimon. Revista de Filosofía* 28, 25-40.
- López Lloret, J. (2009a): «Opacidad y transparencia. El rostro como metáfora estética en la segunda mitad del siglo XVIII», *Estudios Filosóficos LVIII*, 457-481.
- López Lloret, J. (2009b): «Adam Smith y la teoría social», *Pensamiento* 65, 485-501.
- López Lloret, J. (2010): «Perversa segunda piel. Ética, estética y política en el vestido según Jean-Jacques Rousseau», *Cuadernos Dieciochistas* 11, 235-270.
- Marchán Fiz, S. (1987): *La estética en la cultura moderna*, Alianza, Madrid.
- Miller, J. (1984): *Rousseau. Dreamer of Democracy*, Yale University Press, New Haven.
- Minguet, P. (1992): *Estética del Rococó*, Cátedra, Madrid.
- Montesquieu (1984): *Del espíritu de las leyes*, 2 vols., Tecnos, Madrid, 1984.
- Pevsner, N. (1992): *Los orígenes de la arquitectura y el diseño modernos*, Destino, Barcelona.
- Prados, J. M. (1989): *El Rococó en Francia y Alemania*, Historia 16, Madrid.
- Rousseau, J.J. (1983): *Las ensoñaciones del paseante solitario*, Alianza, Madrid.
- Rousseau, J.J. (1988a): *Proyecto de Constitución para Córcega. Consideraciones sobre el Gobierno de Polonia y su proyecto de reforma*, Tecnos, Madrid.
- Rousseau, J.J. (1988b): *El contrato social*, Tecnos, Madrid.
- Rousseau, J.J. (1989): *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres y otros escritos*, Tecnos, Madrid.
- Rousseau, J.J. (1994a): *Carta a D'Alembert*, Tecnos, Madrid.
- Rousseau, J.J. (1994b): *Escritos polémicos*, Tecnos, Madrid.
- Rousseau, J.J. (1997): *Las confesiones*, Alianza, Madrid.
- Rousseau, J.J. (1999): *Cartas a Sofía. Correspondencia filosófica y sentimental*, Alianza, Madrid.

- Rousseau, J.J. (2001): *Discurso sobre la economía política*, Tecnos, Madrid.
- Rousseau, J.J. (2004): *Emilio y Sofía o Los solitarios*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- Rousseau, J.J. (2007a): *Emilio, o De la educación*, Alianza, Madrid.
- Rousseau, J.J. (2007b): *Julia, o la Nueva Eloísa*, Akal, Madrid.
- Rykwert, J. (1999): *La casa de Adán en el Paraíso*, Gustavo Gili, Barcelona.
- Schiller, F. (1985): *Sobre la gracia y la dignidad. Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, Icaria, Barcelona.
- Schiller, F. (1990): *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, Anthropos, Barcelona.
- Scott, K. (1996): *The Rococo Interior. Decoration and Social Spaces in Early Eighteenth-Century Paris*, Yale University Press, New Haven/London.
- Seoane, J. (2000): *La política moral del Rococó. Arte y cultura en los orígenes del mundo moderno*, Antonio Machado, Madrid.
- Smith, A. (1994): *La riqueza de las naciones*, Alianza, Madrid.
- Smith, A. (1997): *La teoría de los sentimientos morales*, Alianza, Madrid.
- Snodin, M. y J. Styles (2004): *Design and The Decorative Arts. Georgian Britain 1714-1837*, Victoria and Albert Museum, London.
- Starobinski, J. (1983): *Jean-Jacques Rousseau. La transparencia y el obstáculo*, Taurus, Madrid.
- Torrent R. y J. M. Marín, (2005): *Historia del diseño industrial*, Cátedra, Madrid.
- Veblen, T. (2004): *Teoría de la clase ociosa*, Alianza, Madrid.
- Villaverde Rico, M. J. (1987): *Rousseau y el pensamiento de las luces*, Tecnos, Madrid.
- Vogt, A. M. (2000): *Le Corbusier, the Noble Savage. Toward and Archaeology of Modernism*, The MIT Press, Cambridge/Ma.
- VV.AA. (2000): *Furniture. From Rococo to Art Deco*, Taschen, Köln.
- Winckelmann, J.J. (1994): *Historia del arte en la Antigüedad*, Barcelona, Iberia.
- Winckelmann, J.J. (1999): “Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura”, *Belleza y verdad. Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo*, Alba, Barcelona.