

## POST-REFLEXIONES ARTEAGUIANAS: ANÁLISIS DE LA BELLEZA IDEAL

*Miguel A. Pastor Pérez*



A partir del análisis de la obra *La belleza ideal* Esteban de Arteaga representa, en el pensamiento español, un momento de enlace entre la estética del s. XVIII y la del siglo XIX. Inmerso en un ambiente y tradición que interpreta racionalmente el gusto, pasará, no obstante, a una comprensión subjetiva que se basa en el sentimiento. La obra se nos presenta así como un compendio de todos los problemas que se planteaba y debatía el siglo XVIII, tratados además de forma amena e interesante, al mismo tiempo que intrínsecamente es un intento de dar solución a esos problemas. Refleja también esas peculiares posiciones del ex-jesuita respecto a las cuestiones de su tiempo y, lo que puede ser más importante, con respecto a cuestiones aún no planteadas por su siglo que indican una sensibilidad próxima a tiempos posteriores a él.

An analysis of *La belleza ideal* shows Arteaga being the link inside the Spanish thought between the 18th century aesthetics and the 19th one. Emerging from a rationalist tradition as regards the taste, he embraced a subjective point of view relaying on sentiment. The book appears as a compendium of every question debated in the 18th century, attempting to resolve them in an interesting and amusing way, but also anticipates questions and a sensibility which corresponded to a later time.

Afirmaba Menéndez Pelayo que dentro del panorama estético español dieciochesco sobresalía con fuerza propia una obra de pura estética que reunía en el más alto grado las características de metodicidad, completitud y científicidad. Este libro era las *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal considerada como objeto de todas las artes de imitación*, más común y brevemente conocido como *La belleza ideal*. La opinión del erudito cántabro ha sido ampliamente discutida y revisada y no vamos a entrar aquí en consideraciones al respecto, pero sí que podemos afirmar que, sin duda, el esfuerzo y la intención de Esteban de Arteaga, “autor matritense”, es recoger en una obra lo más completa posible, orgánica, enciclopédica, el hilo de sus reflexiones sobre una temática que tan bien conocía. No pretende esparcir visiones sobre lo bello ideal como Winckelmann, ni pensamientos deshilvanados como Mengs, ni tampoco preceptos únicamente válidos para las artes visuales como Milizia,

sino un sistema verdadero y preciso sobre lo bello, ideal armonizado con los principios codificados de la imitación y, por extensión, de todas las artes.

Es en esta sistematicidad en la exposición de ideas no absolutamente nuevas, en esta intención de exáustividad, donde reside el mérito si novedoso por sólido y seguro de *La belleza ideal*, un texto de síntesis y organización en el que confluyen muchas de las posiciones y de los debates que habían animado la rica vida cultural del abate, de Italia y de la Europa del momento. Obra que cierra una época pero que todavía puede leerse, hoy, con interés por quien quiera aproximarse con rigurosidad, método, científicidad y con una perspectiva completa al problema de la belleza ideal tal como se planteaba en la estética dieciochesca.

En nuestro análisis hemos suprimido los trece capítulos arteaguianos y sus respectivos títulos, centrándonos tan sólo en lo que nos parece exclusivamente paradigmáticamente interesante y original en su uso y planteamiento por parte del abate.

### 1. LA RAZÓN EXPERIMENTAL COMO PUNTO DE PARTIDA

Arteaga representa, en el pensamiento español, un momento de enlace entre la estética del s. XVIII y la del siglo XIX. Inmerso en un ambiente y tradición que interpreta racionalmente el gusto, pasará no obstante, a una comprensión subjetiva que se basa en el sentimiento, para desarrollar los aspectos sociales del arte. El siglo ilustrado está recorrido por dos grandes movimientos que investigan lo bello y el fenómeno del arte. Por un lado, la analítica estética de ingleses y franceses y, por otro el pensamiento alemán. En ambas, el gusto se presenta como la única medida para valorar el Arte, o como dice F. Mirabent era el “punto neurálgico del enigma de la experiencia estética”<sup>1</sup>.

Esta bipolaridad la recoge Arteaga en *La Belleza Ideal*. Ya desde la introducción expone Arteaga cuál va a ser el método que seguirá su investigación, y el campo del que parte. Establece una clara distinción entre belleza en el arte y belleza en general que identifica con belleza natural. La posición que adopta y que lo diferencia de la estética de su tiempo se centra en obviar preguntas tales como ¿qué es lo bello? o ¿qué es la belleza?, para profundizar mejor no sólo en los objetos bellos como plasmación empírica de la belleza sino también en los efectos que producen en el hombre. Piensa que es imposible obtener una respuesta objetiva a esas preguntas así como verificar la validez de todo intento de aplicar a la belleza leyes concretas. Su dirección por tanto es la belleza ideal, concreta o relativa y los efectos que ésta puede producir en el hombre. La realidad es que el conocimiento humano -piensa el abate-, es incapaz de delimitar “el primer eslabón de la cadena que anuda las series de las causas con la serie de los efectos”<sup>2</sup>. Es decir, cómo a partir de las sensaciones de la realidad concreta que percibimos por los sentidos llegamos a la elaboración de ideas universales de carácter abstracto. Y precisamente la belleza es una idea de carácter abstracto que, especialmente, guarda relación con las sensaciones concretas mediante las cuales las percibimos. Por eso él abandona el camino de las disquisiciones y elucubraciones sobre la belleza en general, que considera ineficaces e inútiles. “Todos hablan de belleza y apenas hay dos que apliquen a este vocablo una misma idea”<sup>3</sup>. Así, hay

“quien juzga de ello únicamente por el efecto que produce, y así entiende por bello lo que deleita. Quien le da una existencia real y física... Aquél la hace

absoluta e independiente; éste quiere que sea meramente comparativa y que consista en la relación de una cosa con otras..."<sup>4</sup>.

Todo esto hace que el camino que toma Arteaga siga otra dirección: lo que le interesa será el efecto que pueda producir en la naturaleza humana, y una vez agrupados y determinados estos efectos mostrar "su influjo en las respectivas artes"<sup>5</sup>. Esto lo hará efectivo, y constituirá un cambio con respecto al método neoclásico, partiendo de la experiencia concreta de los grandes artistas, es decir, de la práctica concreta del creador, o lo que es lo mismo "de la libre creatividad del artista y tomando como base el subjetivismo del pensamiento"<sup>6</sup>. Sus esfuerzos, en la misma línea que Vico<sup>7</sup>, van encaminados a revalorizar el sentimiento y la imaginación, de aquí que Rudat pueda afirmar que a Arteaga "le interesa el hombre y sus pasiones, no un ideal abstracto y absoluto de la belleza"<sup>8</sup>.

Si nos preguntamos por la razón de este cambio metodológico él mismo nos da la respuesta. Así, si la razón experimental se había constituido como base de todas las ciencias, incluso las más formales y especulativas como las matemáticas, "ya que no se aprecian... sino por el uso que puede hacerse de ellas en las necesidades del hombre", e incluso la Metafísica "deja ya sus sofisticas cualidades para zanzar sobre la experiencia fundamentos más sólidos"<sup>9</sup>, ¿cómo no procurar por tanto que en aquellas, como las bellas artes y letras "cuyo último fin es la práctica" se dé también esa base experimental? Y para ello analiza en principio la imitación, objeto primero de todas las artes, en pos de la belleza ideal, verdadero y último objeto de la producción artística y que separa esta función del mero acto reproductivo de copia que lleva consigo la belleza natural.

## **2. EL ARTE COMO JUEGO CREADOR**

El punto de partida del abate es la definición, o mejor, el intento de clarificar las definiciones de imitación y copia, para, a través de la primera a su vez, distinguir y separar imitación natural de belleza ideal. Diferencia en primer lugar, entre imitar como representación y copia. Imitar es representar objetos mediante un instrumento concreto. Pero la representación implica la condición de producir deleite. Esto supone esbozar lo que se llamará una "estética de lo feo", de "cuya particularidad resulta que la imitación bien efectuada debe aumentar el placer de los objetos gustosos y disminuir el horror de los desapacibles, convirtiéndolos, cuando lo permite la naturaleza de su instrumento en agradables"<sup>10</sup>. Mientras que la imitación se basa en representar deleitando, el fin de la copia es "reproducir con la exactitud y mayor semejanza posible el objeto que copia"<sup>11</sup>.

La cuestión del instrumento que, para algunos críticos, Arteaga sobrevalora, se mueve en torno a las consideraciones sobre el "trabajo" artístico. Los que critican esta posición arteaguiana olvidan la concepción misma del abate, para quien el arte es esencialmente producto de la actividad del hombre, único ser perfectible según él, que transforma y modela lo que ofrece la naturaleza hasta producir el agrado del contemplador. Agrado no asociado directamente con el instrumento sino con la habilidad o dificultad del artista para expresar lo que pretende, a través de lo cual se patentiza. El abate era consciente de que

"durante siglos y tal vez durante milenios, el grado agradable habrá estado unido al útil, y sólo cuando a través de un largo proceso de abstracción y de idealiza-

ción se han ido separando ambos aspectos, aparecieron las primeras obras de arte; es decir, aquellas producciones humanas que no tenían una finalidad realmente utilitarista”<sup>12</sup>.

El verdadero artista en definitiva, construye mundos distintos en los cuales el hombre supera o sobrepasa la vida cotidiana, y esto debido a que la obra de arte que realmente deba considerarse como tal, es resultado del talento creador, la belleza de composición o ideal y el efecto que produce sobre el contemplador. A pesar de todo, Menéndez Pelayo piensa que:

“Con razón se ha notado que Arteaga, por huir del superficial principio de la ilusión (base, dicho entre paréntesis, del sistema francés de las unidades dramáticas), exagera el mérito de la dificultad vencida y el de la lucha con el material, que por mucho que valgan en el arte, al cabo tienen un valor secundario, externo y mecánico, sobre todo con respecto al contemplador, no siendo de ninguna suerte proporcionada la admiración de éste, como Arteaga supone a la resistencia del material empleado”<sup>13</sup>.

Por otra parte, subyace lo que podríamos llamar una *estética del trabajo creador*, resaltando, precisamente, el componente trabajo como símbolo del dolor, del desgarramiento o agonía, es decir, la lucha escindida del artista para manifestar su concepción de la realidad a través de la indómita obra de arte, expresión del deseo humano eternamente insatisfecho. Arteaga afirma que el contemplador aprecia mejor “las cosas imitadas por el arte que de las copiadas por la misma naturaleza”<sup>14</sup>, y es precisamente en esta representación, y no copia, que en definitiva es el Arte, donde se produce el deleite que permite gozar de la obra artística. El arte desde luego, no pretende engañar al espectador sino crear en él una ilusión y de otro modo una felicidad ficticia.

### 3. LA “NATURALEZA” DEL OBJETO ARTÍSTICO.

Distingue así Arteaga entre naturaleza imitable y naturaleza bella, caracterizando la naturaleza como

“el conjunto de los seres que forman este universo [...]. Todo este número dilatadísimo y casi infinito de objetos puede servir de materia a la imitación de las artes [...]. con tal que el objeto sea capaz de recibir imagen material y sensible”<sup>15</sup>.

Antes de detenernos en las dos partes que constituyen la definición, veamos la aclaración que el propio abate hace y que sirve al contemplarla.

“Cuando digo imagen [...] la extiendo -la palabra- a significar la señal, idea o fantasma que queda en nuestra imaginación después de haber recibido por medio de cualquier órgano o sentido corpóreo la impresión de los objetos”<sup>16</sup>.

A través de esta definición Menéndez Pelayo recoge el carácter “francamente sensualista” de la estética arteaguiana. Aquí comenzaría el proceso de creación de la obra de arte

en cuanto algo distinto del mero proceso de reproducción o copia de objetos de la naturaleza, aunque esto se apreciará más detenidamente en el siguiente apartado.

Arteaga considera a la naturaleza como un archivo que recoge todas las perfecciones y cuya belleza es inagotable, y desde esta perspectiva, la naturaleza no se puede imitar como conjunto sino sólo en sus manifestaciones concretas, o dicho de otro modo en sus individuos que, en cuanto tales, no poseen los atributos que posee la naturaleza, siendo tan sólo “un mixto de hermosura y perfección”<sup>17</sup>, convirtiéndose así en objetos de imitación, sobre todo si tenemos en cuenta que el imitador, aunque inteligente, es un elemento más de la naturaleza y consecuentemente también imperfecto y limitado. Considerado así, el arte no puede tener como objeto “la exacta y desnuda imitación de la naturaleza”<sup>18</sup>. El arte, por tanto, no imita la naturaleza como tal, sino la naturaleza bella. Va implícito en esto una estética de lo feo, pues el arte lo embellece todo. Es más, el abate piensa que el único objeto posible de la estética es la belleza en el arte. La obra artística no debe ser reflejo de la naturaleza, pues ésta es la materia prima a partir de la cual la imaginación del artista crea.

Ahora bien, gracias también a su inteligencia, el artista, aunque imitador, es también intérprete. Lo que plasma es la imagen, la idea o el fantasma que queda en su alma después de haber contemplado la naturaleza manifestándose. Su interpretación es lo que el abate llama “arquetipo o concepto mental”, y puede venir dada de dos maneras. O bien por medios naturales, o bien por medios de convención. Los primeros son “las señales de que la naturaleza se sirve para expresar externamente las sensaciones, fantasías o afectos interiores del ánimo”, y los segundos “las señales que los hombres han inventado para tratarse mutuamente y entenderse entre sí”<sup>19</sup>. Formas de expresión respectivamente de las bellas artes y bellas letras. El arte es así una combinación de naturaleza e imaginación.

Los objetos representados mediante signos naturales se plasman en la escultura, pintura, danza y música y se perciben con la vista (naturales ópticos) en las tres primeras artes y con el oído (natural acústico) en la música. Los objetos representados por medios naturales ópticos, pueden estar en reposo (escultura y pintura) o en movimiento (danza y pantomima). Los representados mediante signos convencionales se plasman en la poesía, en la elocuencia y la historia. Piensa Arteaga, y denota la influencia de Lessing, que la esfera de imitación de los objetos representados mediante medios convencionales (las bellas letras) es mucho más amplia que la de las bellas artes. A pesar de esta separación tanto unos como otros pueden representar y plasmar objetos de una u otra arte mediante técnicas, modos y medios propios, si bien la Música es la que tiene menos recursos propios, y sólo de una forma vaga e indecisa puede producir mediante los sonidos sensaciones semejantes a las que produciría la presencia del objeto mismo.

Hasta aquí Arteaga ha intentado clarificar qué entiende por naturaleza imitable, cómo se plasma ésta en las distintas artes y cómo se relacionan entre sí. A continuación el abate va a exponer lo que entiende por naturaleza bella, verdadero objeto del fenómeno artístico, pues como su

“objeto no es otro que tratar de la hermosura respectivamente a las bellas artes y bellas letras, y aún en éstas en relación con la belleza ideal más que la natural, así no estoy obligado a engolfarme en la investigación de la belleza en general, ni de su esencia, orígenes ni constitutivos”<sup>20</sup>.

Vemos cómo Arteaga va afirmando su objetivo. Lo que él persigue es la determinación de la belleza ideal, que en cuanto tal no guarda relación inmediata con la naturaleza, o mejor decir con la belleza en general, sino que es la plasmación del arquetipo del artista que puede transformar lo feo en algo incluso hermoso si deleita. Por ello después de tratar sobre la naturaleza imitable va a fijar lo que sea la naturaleza bella.

El concepto de belleza ideal, en cuanto se fundamenta en la imaginación, es de origen platónico, aunque no será hasta 1672 y con Bellori<sup>21</sup> cuando se utilizará por vez primera en el campo de la estética. Posteriormente sería retomado y lanzado sistemáticamente al campo de las reflexiones sobre las artes por Winckelmann y algunos otros, llegando a Arteaga, probablemente, a través de Azara<sup>22</sup>.

Conviene precisar desde ya mismo las diferencias sustanciales que hay entre el concepto de belleza ideal de Winckelmann y el de Arteaga. La primera de estas diferencias es que “Winckelmann es todavía un neoclasicista puro que utiliza el sistema racionalista de acuerdo con el cual únicamente existe un tipo de belleza”<sup>23</sup>, la belleza absoluta y universal. A Winckelmann se le critica comúnmente la idealización que hace del mundo griego, idealización que le lleva a considerar siempre la belleza en cuanto referida al cuerpo humano y en definitiva a la naturaleza. Desde esta perspectiva es comprensible que para Winckelmann el arte figurativo egipcio, y es un ejemplo suyo, no sea hermoso o bello, es decir, que no quepa hablar en él de belleza. Por el contrario Arteaga piensa que cualquier manifestación de la naturaleza transformada por el genio artístico puede ser y es bella.

La distinción inicial entre belleza en general y belleza ideal viene dada en cuanto ésta es relativa y aquella absoluta. Según el abate la belleza artística o ideal no es intrínseca a los objetos mismos, como sucedería con la belleza absoluta, sino que consiste “en la conformidad de la copia que imita con el original imitado”<sup>24</sup>. Conformidad, que no identidad, entre original y copia, habría que subrayar. No es nunca una ley absoluta del gusto, todo lo más una norma, un intento de generalización. La belleza en el Arte es lo que representado por él “es capaz de excitar más o menos vivamente la imagen, idea o afecto”<sup>25</sup> que pretende. En realidad lo que se está planteando es una estética del gusto en su más amplio sentido artístico, que combina con la expresión del sentimiento a través de la obra de arte, e indirectamente un rechazo a toda aproximación intelectualista, a contenidos intelectuales del gusto, ya que el arte debe basarse en “cio che piú converebbe gustare, vale a dire, la delicatezza, il sentimento, l'immaginazione...”<sup>26</sup>.

También en *Le Rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla suo origine fino al presente* critica el abate las diferentes clases de contempladores que aprecian el arte desde la razón y no desde el sentimiento. Buscan el placer, el provecho o la utilidad por medio del análisis racional, y no el disfrute del arte a través del sentimiento. Para Arteaga, el hombre de gusto

“contempla l'oggettò delle belle arti modificato in mille manieri secondo i climi, le costumanze e i governi, come la materia fisica si combina sotto mille forme diverse: conosce che tutte i gran genj hanno diritto alla stima pubblica, e che un sol genere di bello non dee, e non pua donar la esclusiva agli altri”<sup>27</sup>.

Esa consideración afectiva en la contemplación artística es lo que posibilita al genio creador transformar realidades feas en objetos artísticos bellos. Aquí reside ese “no sé qué”,

esa esencia artística que el pensamiento humano es incapaz de expresar con conceptos, pero que, sin embargo, tiene su mejor campo de manifestación en las expresiones artísticas. En realidad el abate intenta determinar qué es lo que hace al objeto artístico producir un efecto agradable. Como dice E. M. Rudat “la teoría de la belleza ideal constituye también una teoría del gusto en cuanto trata de establecer una norma basada en los valores o ‘perfecciones’ que dotan a un objeto determinado de la capacidad de proporcionar placer”<sup>28</sup>, teniendo presente que para el abate el gusto es una facultad que “percepisce, confronta ed analizza i rapporti”<sup>29</sup>.

De todo esto deduce Arteaga lo que hemos llamado “estética de lo feo” y él mismo da una definición de lo que pueda ser. Así dice:

“[...] entiendo por feo [...] lo que imitado por las artes no es capaz de producir la ilusión y el deleite a que cada uno aspira”<sup>30</sup>.

Eso le sirve a su vez como demostración de que la belleza natural o absoluta es distinta de la artística o relativa, ya que ésta es capaz de imitar objetos “considerados” feos y transformarlos en bellos. “Muchos objetos hay que siendo desagradables y horrorosos en la naturaleza, pueden, no obstante, recibir lustre y belleza de la imitación”<sup>31</sup>. Cuatro son las causas que hacen posible que muchas cosas feas por sí mismas, se transformen en bellas al ser objeto de imitación artística:

“El deleite que percibe el alma en ver imitados los objetos; la complacencia que resulta en ella [...]; la ilusión completa que producen las artes imitables [...] y finalmente el efecto mismo del arte y la habilidad del artista [...]”<sup>32</sup>.

Si extendemos estas afirmaciones sobre lo feo, en cuanto se transforma en bello gracias a la interpretación que el artista hace de la realidad que imita, al fenómeno artístico estético en general, aparece una interpretación de lo bello y el arte que cae fuera de los esquemas típicos neoclásicos y que le lleva a decir que “las reglas que se oponen a la expresión y al efecto, siendo enteramente contrarias al espíritu de las artes, no deben seguirse en su ejecución”<sup>33</sup>. Para Arteaga el razonamiento analítico impide no sólo el disfrute artístico, sino también la creatividad, distinguiendo en lo referente al trabajo de creación entre tal razonamiento y lo que llama espíritu filosófico.

Todo esto le lleva a refutar, no sólo como insuficientes sino incluso como algo “falsísimo”, las conclusiones expuestas por Batteaux en *Las bellas artes reducidas a un único principio*, y las de M. Mendelssohn que “establece por axioma que el carácter y la esencia de las unas y las otras, -refiriéndose a las relaciones entre letras y artes bellas-, consiste en la expresión sensible de la perfección”<sup>34</sup>. Opinión infundada para Arteaga tanto en lo que concierne a los objetos físicos como morales. Según él, “los términos de belleza y fealdad deben tomarse por comparación, esto es, según la relación que tienen con el fin, instrumento y medios de cada facultad representativa”<sup>35</sup>.

Cuatro son las condiciones a tener en cuenta, e iremos viendo a través de ellas cómo afirma y clarifica su pensamiento y cómo se aleja del rigorismo clasicista para abrirse paso entre la libertad de las interioridades subjetivas. La primera condición debe “basarse sobre

el carácter y flexibilidad del instrumento sobre que trabaja". Es misión del artista conocer los límites de su instrumento, de su arte, para no caer en la tentación de "representar lo que no puede según su esencia, como si un escultor quisiera expresar con el bronce una sinfonía de Lully..."<sup>36</sup>.

La segunda consideración del artista versará sobre "cuáles son los estorbos que deben quitarse en dicho instrumento para lograr el efecto"<sup>37</sup> deseado. Se trata, en definitiva, de adecuar el instrumento con el fin que se pretende conseguir mediante él. Arteaga parte del hecho de que en el proceso de formación de las cosas naturales, éstas se constituyen fundamentalmente en dirección a la satisfacción de "las necesidades de los individuos y no en el uso que las artes imitativas harían de sus producciones"<sup>38</sup>.

Estas dos condiciones son las que hoy llamaríamos conocimiento de las técnicas de trabajo. De tipo eminentemente mecánico o técnico, éstas llevan implícito el proceso de lucha que hay en toda creación, entre lo que se quiere crear o representar y el medio y la técnica para conseguirlo. Si Arteaga dejaba en capítulos anteriores, abierta la posibilidad de un intercambio entre los distintos campos artísticos, no es menos cierto que los objetos en cuanto individuos se definen por sus límites, es decir, por la necesidad de ser siempre ellos mismos y no otros. Si la inteligencia y la fantasía tienen la capacidad de modificar estos límites, no es menos cierto que la aprehensión de la representación de estas modificaciones viene dada por nuestros sentidos plasmados, en este caso, en Arte. Las condiciones tercera y cuarta que debe tener presente el artista son respectivamente "los grados de belleza real que se hallan esparcidas en aquella clase de objetos naturales que quiere imitar; y cual sea la belleza accesoria que los dichos objetos pueden recibir del arte y de la imaginación del artífice"<sup>39</sup>.

La primera realidad del artista viene dada por el mundo que le rodea y es sobre este mundo sobre el que inciden o deben incidir, según Arteaga, las primeras manifestaciones del creador de arte, aunque sin detenerse aquí. Ahora bien, ¿qué sucede cuando lo que el artista pretende no lo halla en ese mundo inmediato que le rodea, cuando la naturaleza no crea el objeto que el artista quiere representar? En palabras del abate, el artista

"entonces debe suplir con el arte los defectos del original [...] añadiéndole de su propia fantasía perfecciones ficticias, pero que se acomoden a la naturaleza del objeto que imita, hasta que resulte un conjunto de belleza natural en las partes, pero ideal en el todo"<sup>40</sup>.

A través de esta línea Arteaga se acerca a lo que será su definición de la belleza ideal, recopilando antes los cuatro grados de imitación de que puede ser capaz el artista, y que son los siguientes:

1º "el que imitando a la naturaleza, no llega a expresarla como es"; 2º "el que la copia como es, ni más ni menos"; 3º "el que recoge las propiedades de varios objetos para reunirlos en uno sólo", y, por último, 4º "el que perfecciona su original, dándole atributos ficticios sacados de fábulas recibidas de la propia imaginación"<sup>41</sup>.

Arteaga define la belleza ideal en función de y desde dos perspectivas, dos tipos de imitación, fantástica e icástica, distinción que se puede ver en Luzán y que procede de la escuela platónica. Estos dos tipos de imitación producen la belleza ideal genérica y específica respectivamente. La primera: "es el arquetipo o modelo mental de perfección que resul-



ta en el espíritu del hombre después de haber comparado y reunido las perfecciones de los individuos”, frente a la segunda que es el modelo mental de perfección “aplicado por el artífice a las producciones de las artes; entendiéndolo por perfección todo lo que, imitado por ellas, es capaz de excitar, con la evidencia posible, la imagen, idea o afecto que cada una se propone según su fin e instrumento”<sup>42</sup>.

Lo que plantea el abate es que naturaleza y arte, razón y fantasía son indisociables para la producción de la obra bella, es decir que no puede darse ésta si falta alguno de los dos elementos. O más aún, que no es posible siquiera pensar que se dé sin la participación conjunta de razón y fantasía.

“Para quedar convencidos de esta verdad no hay más que acordarse de lo que hemos probado arriba: que la labor del artífice debe ser imitación y no copia; y que la idea de la imitación incluye necesariamente la de levantarse sobre la naturaleza ordinaria, acomodándola al fin que el arte se propone”<sup>43</sup>.

El abate está repitiendo una idea que ya vimos antes y de la cual muchos de sus contemporáneos no tenían conciencia clara, y es la de que la belleza absoluta ni se da ni es imitable por el arte, sino que la que éste imita es la belleza ideal producto de la imaginación del artista que puede ser de dos géneros: “belleza ideal de pensamiento y belleza ideal de ejecución”<sup>44</sup>. Otra forma de afirmar lo mismo es la idea de que el arte consiste esencialmente en el proceso de transformación de cualquier realidad desde y para la perspectiva mental, cabe decir subjetiva, del creador y del contemplador que goza, o bien transformando o bien contemplando el cambio operado en el objeto representado. Es interesante ver el siguiente texto de Arteaga que niega valor a todo intento de dividir tajantemente la historia de la creación artística en dos campos enfrentados e irreconciliables.

“Es, por tanto, una preocupación nacida de haber reflexionado poco sobre estos asuntos, el distinguir los profesores de una facultad imitativa en naturalistas e idealistas. Digo que es una preocupación porque no hay idealista que no deba tomar de la naturaleza los elementos para formar su modelo mental, como tampoco hay naturalista que no añada mucho de ideal a sus retratos, por semejante que los juzgue y cercanos al natural”<sup>45</sup>.

Conviene resaltar lo próximo que se encuentra Arteaga a Kant en la consideración del fenómeno estético. Si en Kant, el mundo de los fenómenos estéticos o bellos se halla, en definitiva, limitado por el espacio y el tiempo, como todo conocimiento, en cuanto posibilidades de la sensibilidad a priori, en Arteaga la referencia constante al instrumento como límite de la representación estética, también va dirigida a esas categorías, espacio y tiempo, a través de las cuales discurre esencialmente tanto el proceso de creación, comprensión y representación sensible de un objeto o realidad en un espacio y en un tiempo, como el de contemplación de una representación de un espacio en un tiempo.

También desde esta perspectiva es más comprensible el desacuerdo de Arteaga con Winckelmann sobre los principios estéticos que informaban el mundo clásico, aunque existan también similitudes o, por decir mejor, “errores” comunes. No obstante la comprensión

del mundo y de la estética clásica de Arteaga es mucho más “veraz” que la winckelmanniana. La interpretación que hace el autor alemán del mundo griego produjo “una oleada de devoción hacia los ideales antiguos, entusiasmo que determinó el siglo del neoclasicismo”<sup>46</sup>, pero que no arrebató al abate. Para Winckelmann en Grecia sólo habían vivido “hombres parecidos a dioses”, según lo manifiesta la interpretación del grupo escultórico Laocoonte. Interpretación refutada por Lessing en la obra del mismo título, que guarda gran semejanza tanto en la cuestión como en el método, con la interpretación arteaguiana<sup>47</sup>. Para el esteta alemán toda manifestación artística del mundo griego responde al concepto ideal de majestuosidad y nobleza del alma clásica, a la razón mesurada, a la equidad del alma griega, poco exuberante, que se manifiesta en la inmaculada blancura y austeridad de sus estatuas. Parece olvidar éste que el mundo heleno, como cultura mediterránea que era, acoge esencialmente un mundo de color y de luz y que lo más lógico hubiera sido, como parece que fue<sup>48</sup>, estatuas que representaran a través de su colorido las formas y la luz de un mundo bañado de sol, en una interpretación de los fenómenos estéticos más aproximada a la que posteriormente haría Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*. Apuntemos así que, para Arteaga, los motivos de que el trabajo escultórico se hiciese en límpido y luminoso mármol blanco, son mucho menos “ideales” que los de Winckelmann, a saber, la necesidad del artista de patentizar su esfuerzo, su lucha con la marmórea dureza, como instrumento de expresión de la realidad bella.

#### 4 . LA RELACIÓN FORMA-CONTENIDO. POESÍA

Los capítulos séptimo y octavo los dedica Arteaga a aplicar la belleza ideal a las distintas artes imitativas. Comienza el abate buscando cómo se puede dar el ideal en la poesía. El punto de partida de este ideal debe consistir “en perfeccionar la naturaleza imitándola con el metro o verso que es su instrumento”. Existen cuatro tipos de cosas que puede imitar la poesía y que darán lugar a cuatro clases de belleza ideal en su aplicación. La poesía puede imitar “las acciones, las costumbres, la sentencia y la dicción”<sup>49</sup>.

La belleza ideal de las acciones está encaminada esencialmente a producir “el mayor grado de interés y maravilla que sea posible”, y esto, a través del ensamblaje o de la coordinación del argumento, con la posibilidad del poeta de “buscar por todo el universo las circunstancias más a propósito para conseguirlo”<sup>50</sup>. Esto abre un campo infinito a la actitud creadora del artista, pues diríamos que le da licencia para traspasar los mundos de la realidad y explorar el mundo de la fantasía subjetiva.

En las costumbres se da la belleza ideal cuando el poeta, para definir el carácter de sus personajes, “no se atiene a uno u otro individuo en particular, sino que recoge las propiedades morales más eminentes, sea en vicio, sea en virtud, que se observan en los hombres, y se forma un prototipo mental a quien aplicarlas”<sup>51</sup>.

La belleza ideal en la sentencia es producto de máximas o pensamientos del personaje, más fáciles siempre que las que usan los hombres según sus situaciones concretas. Plantea Arteaga que los grandes personajes que se plasman en las obras inmortales no hablan como lo hacen normalmente. Es precisamente la fantasía del poeta la que suple y supera a la realidad cotidiana, quien transforma lo verdadero en verosímil o probable.

La belleza ideal, por último, de la dicción, se basa en la capacidad del artista para manifestar las propiedades sensibles de la realidad a través de las palabras “en la combina-

ción y agradable enlace de estas mismas palabras; en el uso acomodado y fácil de las transiciones; en el movimiento, rapidez, abundancia y gracia del estilo; en la armonía y variedad de los períodos<sup>52</sup>. A través de este texto está planteando Arteaga una cuestión muy debatida también, cual es la relación entre la forma y el contenido<sup>53</sup>. Reconoce Arteaga que muchos contenidos son en sí insulsos y no son objetos susceptibles de ser artísticos si no fuera precisamente por la creatividad del poeta a través de la forma.

“Lo que agrada es lo que el poeta puso de suyo, esto es aquel dar alma y vida, a los más pequeños objetos; aquella felicidad en el epíteto; aquella simetría en los períodos, de que resulta la cadencia y percibir más distintamente la armonía; aquella soltura en los miembros de la oración que muestra la facilidad y el desahogo; en una palabra, el conjunto de perfecciones aptas a producir en nosotros la idea de la belleza”<sup>54</sup>.

Este texto es un tanto controvertido. Afirma Batllori<sup>55</sup> que la primera parte denota los atisbos, las intuiciones prerrománticas del abate para a continuación provocarnos la decepción a través de la exposición de reglas y normas típicamente neoclásicas. No obstante, Batllori olvida que incluso los motivos y simples objetos de la atención romántica, exigen una forma de expresión que les imprima el carácter de obra artísticamente bella, que es en definitiva a lo que hace aquí referencia Arteaga, no a la regla en sí. El abate no pierde de vista que un contenido no puede ser representado sin la forma. Es más, cada contenido tiene su forma propia.

Era lógico por otra parte que un siglo autodefinido como de la luz y la razón buscara “ante todas las cosas, la verosimilitud” e igualmente un siglo que lucha contra la superstición y los fantasmas y brujas fuese poco dado “a dejarse engañar con semejantes tramoyas”. Es importante considerar también la opinión del público, contemplador en definitiva de la obra estética trágica.

“Así todo el magisterio de Voltaire en el arte trágico no bastó para que los parisienses se reconciliaran con la sombra de Nino que se aparece en la Semíramis y por más primor y gallardía que se admire, así en el estilo como en las situaciones de aquella tragedia, su autor no ha podido conseguir que se encuentre entre las excelentes de su teatro”<sup>56</sup>.

Termina el abate reafirmando la importancia de la forma para el género poético, cualquiera que sea su manifestación, al igual que en las demás artes. “No hay en las artes imitativas en donde no entre lo ideal, y, por consiguiente, no hay artífice digno de tal nombre que no sea idealista”<sup>57</sup>.

## **5. LA “GRACIA” COMO VISIÓN CREADORA DE REALIDAD. PINTURA Y ESCULTURA**

Arteaga dedica un capítulo a la determinación de la belleza ideal en pintura y escultura, partiendo del hecho de que en estas dos artes la aplicación del vocablo, belleza ideal, es tan antiguo como ellas mismas. Las reflexiones de Arteaga siguen el hilo de los pensamientos del caballero Mengs, si bien:

“sacándolas de aquella niebla metafísica en que Mengs alguna vez los envuelve, llevado de su afición a los sistemas de Platón, Leibniz y de Wolfio, no menos que de su demasiada docilidad por las opiniones de su amigo el célebre Winckelmann”<sup>58</sup>.

El punto de referencia es de nuevo el mundo griego, del cual, el abate, hace una completa descripción de sus peculiaridades y características para remitir, paradójicamente, a las obras de de Winckelmann. A pesar de esto, y no sabemos si un tanto cínicamente, a partir de la imitación de la naturaleza y de la belleza natural, el punto de llegada del mundo griego, según el abate, es “necesariamente” la belleza ideal o artística.

“De aquí se deduce que un estudio tan constante y reflexivo sobre la belleza natural debía necesariamente conducirlos a la belleza sobrenatural, por aquella tendencia que tiene el hombre de subir de las ideas sensible a las abstractas, y de tener en perpetua acción su facultad comparativa cuyas causas explicaremos adelante más largamente”<sup>59</sup>.

Expone a continuación el ideal buscado por la Europa renacentista, y delimita las partes en las que se debe dar la belleza ideal. Estas partes son “la composición, el dibujo o diseño, el claroscuro, el colorido y la expresión”<sup>60</sup>, ejemplificando a continuación cómo se da en las distintas partes.

La composición se constituye a partir de la invención en el todo y la disposición en las partes. Arteaga entiende por invención el “elegir un argumento que no se halle en la naturaleza”<sup>61</sup>. Pero debe ser, además, un argumento que interese y agrade al espectador después del proceso de transformación al que será sometido por la acción creadora del artista. Por disposición quiere decir la estructuración que debe corresponder “perfectamente al carácter de la invención y a la naturaleza ficticia que le da el artífice”<sup>62</sup>. También en el claroscuro es fundamental la acción creadora del artista, quien transformará la naturaleza en arte. Y así el claroscuro pictórico es, “la diligente imitación de los efectos que la luz y las sombras naturales producen en la superficie de los cuerpos; más para que la imitación sea correspondiente al fin que el arte se propone, es necesario alterar no poco la dirección natural de la luz y de las sombras”<sup>63</sup>. Por último, Arteaga define la expresión, entendiéndola como “aquella parte de la pintura que representa los movimientos del alma, sus pasiones o ideas tanto la que excita la presencia de los objetos, cuanto las que se muestran en el semblante y las actitudes del cuerpo”<sup>64</sup>.

Vamos a detenernos en el concepto de *gracia* que observa el abate contraponiéndolo al de R. Mengs, y frente al que, aún siguiéndolo, destaca ciertos equívocos y contradicciones que encuentra a lo largo de los escritos del pintor. La gracia en cuanto parte del diseño pictórico, es para Arteaga

“aquella disposición de formas en los contornos, que representa unidos en el más perfecto grado posible la felicidad, la elegancia y la variedad, cuya cumplida unión siendo muy rara en la naturaleza, no puede conseguirse sino con el ingenio del artífice”<sup>65</sup>.

Grado más perfecto posible que debe entenderse siempre de una manera relativa, conforme a la belleza que corresponde a cada objeto. De nuevo el abate marca la importancia del artista, gracias al cual y en cuanto al deleite, es, la gracia, incluso superior al que pueda producir la belleza, y ello porque,

“la belleza se ofrece toda de un golpe, sin ocultar nada a la imaginación y a la vista, de lo que resulta que su efecto es uniforme y siempre el mismo; pero la gracia, que depende de la facilidad de las actitudes y de la variedad en las formas, produce a cada paso movimientos nuevos que atraen y arrebatan las voluntades”<sup>66</sup>.

Apuntemos finalmente que alguno de los motivos pictóricos que propone y describe Arteaga, no responde exactamente a una visión dieciochesca, sino más bien a una fantasía imbuida de romanticismo e incluso, como apunta Valbuena Prat, de tendencia impresionista. Así “al plantear como podría representarse *un nocturno bosque iluminado con los rayos de la luna*”<sup>67</sup>.

## 6. UN ARTE ESPECIAL. MÚSICA

Según Arteaga es en la música donde más necesidad hay de la belleza ideal<sup>68</sup>. El capítulo séptimo lo dedica el abate a estudiar la belleza ideal en la música y en la pantomima, artes, sobre todo la música, en las que es un experto consumado, si tenemos en cuenta que cuando escribe *La belleza ideal* su fama reconocida procede de las *Rivoluzioni*... editada unos años antes, y que es todo un tratado sobre la música y poesía en Italia.

“Su gran obra *De las revoluciones del teatro musical italiano*, impresa por vez primera en 1783, pertenece a la Música tanto como a la literatura, siendo, como es, una historia completa de la ópera en el país clásico de ella. El drama musical carecía hasta entonces de teoría y de historia: las Poéticas del tiempo no le habían clasificado, y, gracias a esto, podían moverse con relativa libertad, y producir más verdadera poesía que la que acertaban a engendrar en toda Europa los descoloridos imitadores de la tragedia francesa”<sup>69</sup>.

Parece correcta la interpretación de Menéndez Pelayo cuando aproxima la obra arteaguiana al planteamiento que cien años después Wagner le dará al drama musical.

Un último ámbito de manifestación de la belleza ideal es, para Arteaga, el de “las acciones humanas, no en cuanto son objeto de aquella ciencia que se llama moral, sino en cuanto pertenecen a las artes imaginativas”. Y esto es posible, aunque el sistema, las costumbres y el código moral cambien en su aplicación de una nación a otra o de un siglo a otro, porque los principios sobre los que se fundamenta la moral no cambian, y en cualquier caso el artista siempre puede formarse un arquetipo o concepto mental y por tanto representarlo. En dos campos aplicará el abate su teoría, “uno en las acciones mixtas, como son las pasiones o afectos, y el otro de los que se llaman hábitos puramente morales”<sup>70</sup>. El amor y la virtud. Respecto al primero, a Arteaga le cuesta saber si es amargura o consuelo de la vida y si debe considerarse entre los castigos o dones de la naturaleza. El que ama se trans-

forma por ese amor e igualmente se transforma lo que le rodea, el objeto amado y todo lo que le rodea a éste. Pero además “todo amante es necesariamente poeta y, lo más singular, poeta historiador; pues mientras los otros, fingiendo, conocen que fingen, el amante cree de buena fe que sus exageraciones son la pura verdad, y que la belleza ideal y ficticia que atribuye a su amada es todavía inferior a lo natural”<sup>71</sup>, para pasar a continuación a precisar y distinguir el concepto de amor platónico.

Con respecto a la virtud, la belleza ideal puede tener lugar de dos maneras: “o en el ejercicio de alguna en particular, o en el conjunto de todas”, caracterizándose ambas por la falta de egoísmo e interés particular de quien las ejecuta. La primera se ejecuta cuando se exige una gran fuerza moral, ante decisiones extremas y en las que no existe el mínimo asomo de interés propio o vanidad. La segunda es la síntesis perfecta en su contenido y forma de las virtudes morales, y según el abate se daba en

“el dechado que cada secta de los antiguos filósofos se proponían por modelo de imitación, según sus respectivos principios [...] la imagen sublime que éstos se proponían era más un conjunto de perfecciones formado por obra de la imaginación, que un original sacado de uno u otro individuo de la naturaleza”<sup>72</sup>.

## 7. HACIA LA BELLEZA IDEAL

Hemos resaltado en apartados anteriores que la teoría estética de Arteaga se constituye desde una perspectiva sociologista y esencialmente desde la visión del artista y del contemplador. Siguiendo en esta línea el abate intenta determinar las que, según él, son las causas que empujan al hombre a la búsqueda de la belleza ideal y que se reducen a cuatro. La primera sería “la facultad de abstraer propia del hombre”<sup>73</sup>. Mediante esta facultad el hombre razona, relaciona, analiza y sintetiza, considerando tres clases de abstracción: parcial, modal y universal, que considera de carácter sensible “porque no tiene otro fin que el de separar las ideas sensibles de la sustancia a que pertenecen”. Hay una cuarta clase de abstracción, de tipo intelectual, que se encarga de “separar las propiedades de las ideas abstractas del signo representativo a que están unidas”, pero este último tipo de abstracción no le interesa en cuanto no atañe a su campo de estudio sino que pertenece a la metafísica, y ya que la belleza ideal en cuanto proceso psíquico o mental se forma exactamente igual que las abstracciones sensibles y siendo por tanto un actividad de la mente humana como un “acto de la fantasía que recoge las calidades más perfectas de los objetos, para aunarlos en un todo que pueda servir de modelo a las artes imitativas”<sup>74</sup>.

Considera el abate la “perfectibilidad, propia sólo del hombre”<sup>75</sup>, como la segunda causa de la tendencia de la especie humana hacia lo ideal. Y es específicamente antropológica esta potencialidad de perfeccionamiento, porque mediante ella se distingue el hombre del animal. Es precisamente la cultura y la educación quien debe guiar y decir dónde conduce y dónde acaba esa posibilidad perfeccionadora que nos es específica. “La capacidad humana es una escala de cuyas gradas no se sabe hasta ahora el determinado número. A la educación toca determinar la distancia que hay de unas a otras”<sup>76</sup>. Esta idea de perfectibilidad parece estar influida por el concepto de progreso tan querido para el siglo XVIII, pero mientras los grandes pensadores del siglo afirman que el motor del progreso es la Razón, para Arteaga la causa de la perfectibilidad es la capacidad abstractiva que permite

“pasar de un grado de educación a otro [...] formar abstracciones sensibles e intelectuales, por cuyo medio el hombre generaliza sus ideas, las traduce a principios, las reviste de signos o términos que duran en el lenguaje o en la escritura, se aprovecha de las invenciones de otros, y adquiere la ciencia”<sup>77</sup>.

La diferencia principal entre la noción de Razón como progreso ilustrado y la facultad abstractiva de la que habla el abate, es que el ejercicio de ésta consiste ante todo, al menos jerárquicamente tal como él la expone, “en aplicar la fuerza activa del alma a las propias sensaciones”<sup>78</sup>. Esto engendra la tendencia hacia la belleza ideal en cuanto el hombre observando el mundo que le rodea lo ve imperfecto, esforzándose consecuentemente, mediante la fantasía, en transformar los objetos que le deleitan o pueden deleitar en perfectos o bellos. Tal vez como producto de esto se le haya tachado de sensualista, pero si algún calificativo hay que aplicar al abate en lo referente a esta concepción, creo que, el que mejor le cuadraría sería el de sociólogo, pues, en definitiva, la cultura, la educación y sus grados es una cuestión social.

Una tercera causa que para Arteaga impulsa al hombre a la belleza ideal es el anhelo de la felicidad propia. A pesar de los innumerables atributos con que la naturaleza adornó al hombre, a pesar de nuestras facultades de todo tipo, a pesar de nuestra inteligencia nos vemos como seres limitados frente a una misma naturaleza ante la cual muchas veces nos encontramos con insuficientes medios para satisfacer nuestras necesidades de todo tipo. Dicho de otro modo, nos reconocemos seres infelices, faltos de suficiente poder para satisfacer la capacidad de deseo que traduce nuestra felicidad,

“y así no queda a los hombres otro modo de suplir lo que les falta, sino el de valerse de su misma imaginación para forjarse una felicidad ficticia, atribuyendo a los objetos las propiedades que en sí no tienen, pero que debieran tener, para satisfacer su curiosidad y apetito insaciable. De aquí han venido las ficciones poéticas y el origen de lo maravilloso en las artes representativas”<sup>79</sup>.

En realidad estas ideas ya las había anunciado Aristóteles si nos atenemos a la traducción de la *Poética* de García Bacca: “De lo dicho resulta claro no ser oficio del poeta el contar las cosas como sucedieron, sino cual desearíamos hubieran sucedido, y tratar lo posible según verosimilitud o según necesidad”<sup>80</sup>. Y comenta García Bacca en la Introducción filosófica V, 1.1: “El poeta es, pues, en cierto sentido, ‘varón de deseos’. Y es, dicho sea sin intención de injuriar a nadie, el que nos ha creado paraísos más deseables”. Comparemos éste con el que reproducimos de Arteaga y veremos la profunda comprensión que el abate tenía de Aristóteles y de la creación artística.

“El decreto que lleva a los hombres a acumular todos los placeres posibles, unidos a la fuerza activa de la imaginación, fue el verdadero padre de los campos elíseos, de los huertos de Adonis en Arabia, del palacio encantado donde fue llevada la hermosa Psique [...] y de otras invenciones semejantes”<sup>81</sup>.

Como última causa de la tendencia humana hacia la belleza ideal está lo que Menéndez Pelayo llama el Principio del Terror<sup>82</sup>. En palabras de Arteaga: “El mismo prin-

cipio que instiga al hombre a buscar los bienes, le determina también a huir, en cuanto puede, de los males, porque su felicidad consiste no menos en la carencia de éstos que en la posesión de aquellos”<sup>83</sup>. Y también aquí sigue a Aristóteles en lo referente a lo maravilloso e inopinado.

## 8. IDEAL SOBRENATURAL

Con especial atención expone el abate las cuatro ventajas que según él posee la imitación ideal sobre la copia o imitación servil, como también la llama. La primera ventaja que aprecia es que el deleite que produce tanto la imitación como la contemplación de lo ideal, es superior al producido por la copia, ya que ésta por ser precisamente imitación servil está obligada a representar tanto virtudes como defectos de la naturaleza pues de otro modo no sería representación exacta. Frente a esta la imitación ideal o artística, en cuanto es producto de la fantasía, la libertad del artista puede representar sólo las virtudes, o si lo prefiere transformar mediante el ideal los defectos en virtudes. Arteaga deja claro que esta transformación no se da referida a la esencia sino en cuanto es una representación. Además,

“a esto se junta la novedad de sensaciones que excita lo ideal, y no el natural, novedad que es una consecuencia de la libertad que aquél, y no éste, permite a la fantasía, y de la facultad que tiene de recoger en un solo original las maravillas esparcidas en la naturaleza”<sup>84</sup>.

Una segunda ventaja que la belleza ideal tiene sobre la meramente natural “es la de contener más instrucción y moralidad”<sup>85</sup>. Esto se debe a que mediante la imitación ideal contemplamos en los objetos representados no sólo las propiedades que en sí poseen, sino además las que pudiera y debiera poseer. A su vez, esto provoca el aumento del goce o deleite de la contemplación artística de los objetos representados y “cuanto mayor sea el placer que se perciba en una enseñanza, con tanta mayor facilidad quedarán sus máximas esculpidas en la memoria”<sup>86</sup>.

Este aumento de “conocimiento” o instrucción que provocan las artes imitativas viene referido a tres campos: Primero lo que podemos llamar campo científico o físico: según Arteaga las artes imitativas, una bella obra de arte, nos descubre un mayor número de propiedades físicas de la naturaleza. Un segundo campo es el referido al mundo de la praxis moral: también la obra de arte nos informa de un mayor número de propiedades morales en los objetos representados, pero además nos muestra la esencia de esas verdades que ayuda a conducir y perfeccionar nuestra conducta. Y por último un campo que podemos llamar epistemológico y en el cual las artes imitativas que producen las obras bellas nos puede indicar la manera más eficaz para grabar en nuestro espíritu las verdades descubiertas en los puntos anteriores. De los tres campos citados los más importantes serían el segundo y el tercero, referidos a la moralidad y su integración en el espíritu. Desde esta perspectiva el abate coincide, casi, con el planteamiento kantiano de la belleza como símbolo de la moralidad. Ha expuesto implícitamente una relación analógica, entre lo bello y lo moral, basada en el placer que siente el alma humana al ver representado estéticamente un principio moral. Se dan así similitudes a considerar entre los elementos en relación de analogía, establecidos por Kant entre el bien moral y lo bello, referentes al placer incluso en la universalidad en que se



expresan los juicios de la ciencia moral y las cuestiones de gusto. Así según el abate, mediante lo ideal artístico aprehendemos las propiedades “no de uno u otro individuo, sino de toda la especie; no sueltas y esparcidas, sino reunidas en un sólo objeto. Así la enseñanza es más universal y más dilatada”<sup>87</sup>. Y para Kant “El gusto hace posible, por decirlo así, el tránsito del encanto sensible al interés moral habitual, sin un alto demasiado violento”<sup>88</sup>.

Si las dos primeras ventajas descritas inciden principalmente sobre la perspectiva del espectador, las dos siguientes lo harán y definirán el papel del artista creador. Para Arteaga, como tercera ventaja, “lo ideal dilata el poder de la naturaleza, y nos inspira mayor confianza en nuestras propias fuerzas”<sup>89</sup>. La belleza ideal es trabajada por el artista a partir y gracias a la imaginación. Este deja de ser imitador para convertirse en creador, pues gracias a la facultad, gracias a la imaginación, supera y perfecciona a la naturaleza creando dioses, mitos y paraísos. En el proceso artístico, lo que era transformación llega un momento que se puede llamar absolutamente creación. Es ese proceso artístico creador lo que provoca esa fe del artista en las propias fuerzas humanas. Según Arteaga, el artista puede decirse a sí mismo gracias a la belleza ideal:

“Yo no soy esclavo de la imitación ni me asemejo a aquellos miserables que, amarrados con la cadena al peñasco, no pueden caminar más de lo que les permite la circunferencia de los eslabones. Poseo una imaginación con la cual dispongo en cierto modo el universo, hago visibles los pensamientos más abstractos, doy cuerpo a las ideas, perfecciono la naturaleza, me levanto sobre ella y pongo la misma divinidad delante de los ojos de los mortales”<sup>90</sup>.

El esteta español está describiendo eso que podemos llamar genio artístico y que él denomina “altivez generosa del artífice”. Esta actitud y aptitud se manifiesta mucho mejor en la expresión de lo sublime “más fácil y más frecuente en la imitación de lo ideal que en la de lo natural”<sup>91</sup> y que supone, en fin, la última ventaja de lo ideal sobre lo natural. El abate, aún distinguiendo y ponderando lo sublime natural, dice preferir lo sublime ideal, que exige que el artista lo exprese de forma que produzca sorpresa, novedad y admiración, además de inmensidad.

“Basta tener ojos para no ignorar que la naturaleza no produce colosos, ni mausoleos, ni pirámides, ni templos del Vaticano; y por consiguiente que la perfección a que en los dichos edificios llegaron sus artífices, se fundó principalmente en lo ideal que se propusieron por objeto”<sup>92</sup>.

También en este aspecto se puede hablar de cierta analogía entre el planteamiento del abate y el de Kant. Y así éste dice: “Para lo bello de la naturaleza tenemos que buscar una base fuera de nosotros; para lo sublime, empero, sólo en nosotros y en el modo de pensar que pone sublimidad en la representación de aquélla”<sup>93</sup>. Según Menéndez Pelayo:

“Arteaga no investiga la esencia de lo sublime aunque de paso la describe, y no mal, por sus efectos, mostrándose en ésto, como en todo, muy superior a Burke. Produce el efecto la sublimidad la presencia de un objeto cuyo poder y fuerza,

excediendo a nuestra capacidad, nos la representa como una naturaleza excesivamente superior a la nuestra". Es una explicación [...] no muy distante a la de Kant (discordia entre la idea de totalidad absoluta y la facultad de estimar la magnitud sensible')"<sup>94</sup>.

## 9. CONTRANATURAL

Enumeradas por el abate las ventajas que, según él, posee la belleza ideal sobre la natural, considera a continuación una serie de posibles argumentos en contra o reparos que puedan plantearse al ideal, argumentos por otra parte, que algunos autores planteaban efectivamente. Al abate le servirán para matizar y reafirmar su pensamiento.

Una primera objeción viene dada por aquellos que consideran "Quimérico la hermosura ideal, porque se levanta sobre la naturaleza común y la confunden con el ente de razón, porque para producirla se necesita una operación del entendimiento". Arteaga aduce que esta comprensión de lo ideal es producto del equívoco de los que entienden el concepto "ideal" como "producto infundado del capricho o de la fantasía"<sup>95</sup>. A la vez que niega esta concepción añadirá que cualquier producto de la fantasía procede a su vez, de una u otra manera, de las ideas sensibles que el entendimiento deduce en ideal.

La segunda objeción viene dada por quienes afirman que la belleza ideal se opone, en cuanto niega o contradice, a la belleza natural "y que, proponiendo por principal modelo la fantasía solamente del artífice, deja a las bellas artes y bellas letras sin punto fijo donde apoyarse"<sup>96</sup>. Para Arteaga este argumento constituye una falacia ya que la belleza ideal es, muchas veces, complemento, insustituible y necesario, y casi siempre perfección de la natural. Admitiendo, no obstante "algunos casos" en que la belleza natural sea tan perfecta que no pueda ser imitada por el arte, la postura del abate es bastante escéptica en este sentido. Este caso es tan raro que normalmente debe buscarse ese cúmulo de perfección y belleza que pretenden representar las bellas artes y letras "dentro de nosotros mismos o en el concepto mental del artífice"<sup>97</sup>.

En definitiva, y si como parece a primera vista Arteaga pretende contemporizar y aceptar que no sólo la fantasía produce lo ideal sino que incluso la observación de la naturaleza, que de alguna manera está siempre presente en el artista y en el proceso creador, la realidad es que frente al clasicismo preceptivista cartesiano que sustentan estas críticas a lo ideal, y que se basaba en la consideración del gusto y la belleza como universal e inmutable, la teoría arteaguiana se ocupa especialmente y con preferencia del efecto que produce el objeto artístico en la mente humana, considerada tanto como mente creadora como mente contempladora. Como dice E.M. Rudat:

"La teoría de Arteaga se orienta directamente a la apreciación del arte como tal, no hacia la belleza como concepto abstracto ni hacia la belleza en las cosas. Afirma la universalidad del arte en cuanto éste afecta la sensibilidad y la imaginación del hombre"<sup>98</sup>.

Las variadas y diversas concomitancias entre los planteamientos de Arteaga y los de Kant nos dejan sospechar que lo que le faltó al abate tal vez fuese en definitiva, osadía, a pesar de su fuerte carácter, pues su inspiración, creemos, no puede ofrecer duda. No pode-

mos dejar de pensar que si la vida del abate hubiese sido más dilatada, por una parte, y por otra hubiese tenido ocasión de conocer la *Crítica del Juicio* kantiana, su pensamiento y su genio habrían brillado más intensamente en el panorama estético europeo.

## NOTAS

1. "Esteban de Arteaga por el P. M. Batllori", *Revista de Ideas Estética*, I-II (1944), p. 90.
2. ARTEAGA, E., *La Belleza Ideal*, en *Obra Completa castellana*, Espasa-Calpe, Madrid 1972, p. 5.
3. *Ibidem*.
4. *Ibid.* p. 8.
5. *Ibid.* p. 9.
6. RUDAT, E.M., *Las Ideas Estéticas de Esteban de Arteaga*, Gredos, Madrid, 1971, p. 284. Cf. BATLLORI, M., "Introducción" a *Obra Completa Castellana* de Arteaga, p. XLIX.
7. Cf. VICO, G.B., *Ciencia Nueva*, Aguilar, 4 vols., Buenos Aires, 1956 (1960, 2º ed.).
8. *Op. cit.*, p. 97.
9. ARTEAGA, *op. cit.*, p. 10.
10. *Ibid.* p. 11.
11. *Ibid.* p. 12.
12. TERRON, E., *Posibilidad de la estética como ciencia*, Ayuso, Madrid, 1970, p. 22.
13. MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de las Ideas Estéticas*, C.S.I.C., Madrid 1974, 4º ed., 2 vol., págs. 1131-1132.
14. *Op. cit.*, p. 13.
15. *Op. cit.* p. 17.
16. *Ibidem*.
17. *Op. cit.*, p. 18.
18. *Op. cit.* p. 19.
19. *Ibidem*.
20. *Op. cit.*, p. 30.
21. Cf. BATLLORI, *Prólogo cit.*, p. IL-L. También RUDAT, *op. cit.*, p. 280.
22. Cf. BATLLORI, M., *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos*, Madrid, Gredos, 1966, pp. 21-22.
23. RUDAT, *op. cit.*, p. 280.
24. ARTEAGA, *op. cit.*, p. 32
25. *Ibidem*.
26. ARTEAGA, E., *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*. Seconda edizione accreuscita, raviata e convetta dall'Autore. Venecia, Carlo Palese, 1785, 3 vol., p. XVIII.
27. *Ibidem*, pp. XX-XXI.
28. *Op. cit.*, p. 142.
29. ARTEAGA, *op. cit.*, p. IV.
30. *La Belleza Ideal*, p. 32.
31. *Ibidem*.
32. *Ibid.*, pp. 34-35.
33. *Ibid.*, p. 38.
34. *Ibid.*, p. 44.
35. *Ibid.*, p. 45.
36. *Ibid.*, p. 46.
37. *Ibidem*.
38. *Ibid.*, p. 47.
39. ARTEAGA, *op. cit.*, p. 46.
40. *Ibid.*, p. 47.
41. *Ibid.*, p. 50.
42. *Ibid.*, p. 51.
43. ARTEAGA, *op. cit.*, p. 53.
44. *Ibid.*, p. 51
45. *Ibid.*, p. 52.

46. CERAM, C W, *Dioses, tumbas y sabios*, Destino, Barcelona, 1978, p. 29.
47. ARTEAGA, E, *La Belleza Ideal*, capítulo VI
48. Cf. CERAM, C W, *Op. cit.*, p. 31, donde dice: "La escultura griega original era policroma. Con frecuencia las estatuas no solamente tenían labios encarnados sino también ojos brillantes por las piedras preciosas y cejas artificiales"
49. ARTEAGA, *op. cit.*, p. 54
50. *Ibidem*
51. ARTEAGA, *op. cit.*, p. 55
52. *Ibid.*, p. 59
53. Cf. ORTEGA Y GASSET, J., *La deshumanización del arte*, Revista de Occidente-Alianza, Madrid 1981.
54. ARTEAGA, *op. cit.*, p. 61.
55. *Prólogo*, p. LXI.
56. ARTEAGA, *op. cit.*, p. 65
57. *La Belleza Ideal*, p. 67.
58. *Ibid.*, p. 68
59. *Ibid.*, p. 74.
60. *Ibid.*, p. 73.
61. *Ibidem*
62. *Ibid.*, p. 74.
63. ARTEAGA, *op. cit.*, p. 81
64. *Ibid.*, p. 83.
65. *Op. cit.*, p. 78.
66. *Ibid.*, págs. 79-80.
67. *Op. cit.*, p. 69.
68. Ver nuestro artículo "Arteaga y Vico", *Cuadernos sobre Vico*, n. 1, 1991, págs. 43-53. Algunas de nuestras consideraciones sobre su vida y su obra pueden verse también en "Acotaciones a una bibliografía básica de Esteban de Arteaga", *ER. Revista de Filosofía*, n. 4, Mayo 1987, Sevilla, págs. 242-249.
69. Cf. MENENDEZ PELAYO, *op. cit.*, p. 1337.
70. *La Belleza Ideal*, p. 101.
71. *Ibid.*, p. 103
72. *Ibid.*, p. 106.
73. ARTEAGA, E., *La Belleza Ideal*, p. 112.
74. *Ibid.*, p. 113
75. *Ibidem*.
76. *Ibid.*, p. 114.
77. *Op. cit.*, p. 115
78. *Ibid.*, p. 112.
79. ARTEAGA, *op. cit.*, p. 115.
80. Capítulo X, 1451, pp. 38-40.
81. ARTEAGA, *op. cit.*, p. 116.
82. *Op. cit.*, p. 1143
83. *Op. cit.*, p. 116
84. ARTEAGA, *op. cit.*, p. 120.
85. *Ibid.*, p. 121
86. *Ibid.*, p. 124
87. *Op. cit.*, p. 122
88. KANT, I *Crítica del Juicio*, Ed. Nacional, México, 1975, § 59, p. 442
89. *Op. cit.*, p. 127

- 90. *Ibid.*, p. 128.
- 91. *Op. cit.*, p. 130.
- 92. ARTEAGA, *op. cit.*, p. 138.
- 93. *Op. cit.*, p. 243, § 23.
- 94. *Op. cit.*, p. 1145.
- 95. ARTEAGA, *op. cit.*, p. 139.
- 96. *Ibidem.*
- 97. *Op. cit.*, p. 142.
- 98. *Op. cit.*, p. 121.

\* \* \*

