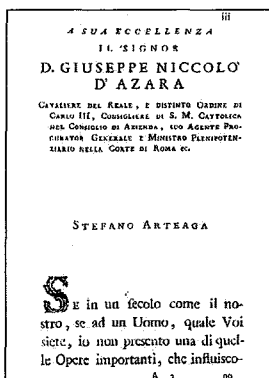


LO BELLO Y LO SUBLIME EN LA ESTÉTICA DE ESTEBAN DE ARTEAGA

Fernando Molina Castillo

«Todo retrato pintado con sentimiento
es un retrato del artista, no del modelo»
(Oscar Wilde)



Belleza y sublimidad fueron dos conceptos sometidos a una profunda revisión por la estética del siglo XVIII. En relación a la belleza de los objetos, el empirismo cuestionó si realmente estaba basada en las proporciones de los mismos, o bien eran efecto de la percepción del espectador. Lo bello, por otra parte, demostró ser una categoría insuficiente para abarcar todo tipo de placeres estéticos. Se reivindicó así la categoría de lo sublime, concepto que, procediendo de la preceptiva retórica, fue trasladado al ámbito de la estética y la creación artística. En este artículo se analiza la posición de Arteaga —expresada en sus dos obras principales, *La belleza ideal* y *Le Rivoluzioni del teatro musicale italiano*— en relación a ambos conceptos.

Both beauty and sublimity were two concepts under a deep revision by the eighteenth century aesthetics. Concerning the beauty of objects, empiricism objected whether it was grounded in the proportion which may be found in the very objects or it was rather due to the viewer's sense perception. The beautiful fell short as to including all sort of aesthetical pleasures. It was thus claimed the category of the sublime; a concept whose origins were in the rhetoric was now placed at the center of the aesthetics and into the heart of the artistic creation. In this paper its present the analysis of both concepts concernings to Arteaga's works: *La bellezza ideal* and *Le Rivoluzioni del teatro musicale italiano*.

ANTICIPOS DE UNA TEORÍA DE LA BELLEZA EN *LE RIVOLUZIONI*.

A poco que nos adentremos en el laberinto de la tratadística sobre la belleza en el siglo XVIII— y aún de la de siglos anteriores, hasta llegar a Platón —observaremos que los numerosos autores que habríamos de considerar no sólo discrepan en definir qué es la belleza, sino que ya en los presupuestos a sus respectivas teorías adoptan direcciones diferentes. En primer lugar, hay comentaristas que sitúan lo puramente bello en una entidad *metafísica*, frente a otros que lo consideran meramente *fenoménico* o *sensible*. Con independencia de esta antítesis, debemos distinguir entre una *belleza natural* y una *belleza artificial*; hasta el siglo XVIII se convenía en que la segunda se obtenía mediante la *imitación* de la primera; pero cómo debe ser esta imitación, y cuál de las dos bellezas es superior, fueron cuestiones muy controvertidas. Asimismo, al margen de las disyuntivas anteriores, se debatía si la

belleza que percibimos en los objetos está en los objetos mismos o bien es producto de nuestra percepción, ya sea racional o sentimental; en otras palabras, la belleza para unos es *objetiva* (algo «gusta porque es bello») y para otros, *subjetiva* (algo «es bello porque gusta»). Conceptos clave tales como el *genio*, el *gusto*, la *imaginación*, lo *sublime* y la *fealdad* están implícitamente contenidos en las referidas dicotomías.

Todas estas direcciones, aquí expuestas de forma esquemática, venían siendo expresadas, reiteradas, matizadas y entrecruzadas, desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII; y puede afirmarse que contienen *in nuce* toda una rama en la historia de las ideas de Occidente, cuya sistematización, llevada a cabo en el siglo XVIII, fue uno de los pilares sobre los cuales se asentó la estética como disciplina autónoma.

Esteban de Arteaga expresó sus ideas en torno a la belleza de forma sistemática en su obra más conocida y comentada hasta ahora, *La belleza ideal* (1789), con una pretensión básicamente didáctica y divulgativa, aunque ya en pinceladas había anticipado tales ideas en algunos fragmentos de *Le Rivoluzioni*, sin apenas discordancia en relación a su obra posterior. En este artículo comentaremos estas ideas, para lo cual nos valdremos del esquema de dicotomías arriba expuesto¹.

DE LA IDEA DE LA BELLEZA A LA BELLEZA IDEAL

El siglo XVII hereda de los anteriores una compleja evolución del concepto platónico de la idea de la belleza, a través de la cual los numerosos autores que la interpretaron le otorgaban distintos orígenes, ya fuera divino, humano o sensible². A efectos de un análisis de la teoría de la belleza ideal en Arteaga podemos partir de 1674, año de publicación del último texto realmente innovador en la historia de la interpretación de la Idea platónica. Se trata de *L'idea del Pittore, dello Scultore e dell'Architetto, scelta dalle bellezze naturali superiore alla natura*³, del romano Giovan Pietro Bellori (1615-1696), que constituye la más importante codificación del clasicismo artístico, acogida no sólo en Italia sino en toda Europa, principalmente en Francia y Alemania. En este breve discurso Bellori establecía, como se decía en el título, y aún más claramente, en el subtítulo, que la idea de la belleza se origina en la naturaleza, pero para superarla y ser a su vez el origen del arte: «originata dalla natura superi l'origine e fassi originale dell'arte». Quedaba desterrada así, para los años futuros del clasicismo, la posibilidad de crear arte de espaldas a la naturaleza, pero también se desdeñaba la actitud que, en el polo opuesto, pretendía reflejar la naturaleza tal cual en el arte.

Bellori es unánimemente considerado el precursor de Winckelmann⁴. No puede decirse lo mismo, sin embargo, de éste respecto a Arteaga. La práctica totalidad de los comentaristas de Arteaga han concluido en la casi inexistente afinidad –más allá del título– de la teoría de la belleza ideal de Arteaga con la de la *idealische schönheit* de Winckelmann. Habiendo quedado demostrado por Batllori⁵ que es imposible que ambos autores llegaran a conocerse, como afirmaba gratuitamente Menéndez Pelayo⁶, y aunque es cierto que Arteaga sitúa el origen de la creación artística en la *idea* que el artista se forma en su mente, el uso de este término y del adjetivo *ideal* aplicado a la belleza parece más bien un guiño a su amigo y protector Azara, quien sí participó de las ideas de Winckelmann⁷, pues bien podría haber usado la expresión «belleza imaginativa» o «mental», con lo cual habría despojado su teoría de todo residuo neoplatónico, por lo demás engañoso⁸. No es casual, a este respecto, que Arteaga sustituyera a lo largo de su exposición el término *idea* por el más dieciochesco de

imaginación, un concepto que circuló mucho en su siglo por obra, principalmente, de los empiristas ingleses. En definitiva, y como dice Batllori, «no puede, en modo alguno, deducirse que Arteaga sea uno de tantos filósofos que en Italia se afiliaron a aquella teoría de moda»⁹.

A continuación resaltaremos algunos aspectos de la teoría de Arteaga que destacan por su contraste con la de Winckelmann.

Que Arteaga abomina de la filosofía neoplatónica, por desarrollarse de espaldas a la naturaleza, es algo que aparece evidente a lo largo de sus escritos:

«E siccome trascuravasi allora [en el siglo XVI] lo studio pratico della natura, senza cui vana e inutil cosa fu sempre ogni filosofica speculazione, così [la filosofía] altro non era che un ammasso di bizzarre cavillazioni e di fantasie. Lasciando alle stolide menti del volgo il mondo vero e reale qual era uscito dalle mani del Creatore, comparve nei libri di que' metafisici non diversi in ciò dai poeti un altro universo fantastico pieno di emanazioni e d'influssi celesti, di nature intermedie, d'idoli, di demonî, di genî, di silfi e di gnomi, vocaboli inventati da loro per sostituirli nella spiegazione delle cose naturali alle qualità occulte de' peripatetici, da cui volevano ad ogni modo scostarsi»¹⁰.

Con ello no queremos decir que la teoría winckelmanniana de la belleza participe de un neoplatonismo *tout court*. Como muestra D'Angelo¹¹, también en los escritos de Winckelmann y Mengs es posible advertir una renuncia al puro neoplatonismo de corte renacentista, sustituido por la necesidad del artista de observar la naturaleza; la diferencia, por tanto, entre Arteaga, por una parte, y los dos autores alemanes, por otra, estaría en el mayor o menor énfasis puesto en la explicitación de dicho despego.

Una segunda divergencia entre Arteaga y Winckelmann se da, en coherencia con el planteamiento empirista del primero, al rechazar éste la investigación de un supuesto origen metafísico de la belleza, por cuanto apela al método de las ciencias experimentales para delimitar el campo de lo humanamente cognoscible, en el cual incluye a la belleza:

«Sin embarazarme en indagar las causas, cuyos principios quedarán siempre ocultos en el pozo de Demócrito, me detendré únicamente en el examen de los efectos como suceden en nuestra constitución actual, y procuraré recogerlos, combinarlos y compararlos, seguiré su influjo en las respectivas artes y haré que la experiencia, práctica y ejemplo de los grandes artífices sirvan de base a mi teórica»¹².

Es evidente la influencia del empirismo en esta inversión de la génesis de la idea de belleza. También del sensismo, pues la formación de la idea de la belleza se fundamenta en que el artista esté dotado de «organi ben disposti a ricever le impressioni del Bello»¹³. La procedencia de la belleza ideal para Arteaga, por tanto, no es metafísica o teológica, sino psicosensoorial. Para Winckelmann, por el contrario,

«il compimento della bellezza non esiste se non in Dio; quindi è che la bellezza umana tanto più in alto si leva, quanto più conveniente, proporzionata e corrispondente uno può idearsela a quella dell'Esser supremo, diverso dalla

materia per la sua unità e indivisibilità: due attributi che sono la sorgente de' due sovrani principj della bellezza che ognuno cerca di vedere negli obbietti che gli si presentano, dell'unità, vale a dire, e della semplicità»¹⁴.

Para Arteaga la belleza ideal es creación humana, fruto de su capacidad de abstracción, la cual, eso sí, le ha sido conferida por Dios:

«Si se me pregunta qué fin pudo tener el supremo Autor de las cosas en dar esta actividad al espíritu humano, respondo que se la dio como una consecuencia de su ser libre e inteligente, como un medio para que se elevase al conocimiento de los objetos espirituales y morales, como una línea de separación entre su naturaleza y la de los brutos, y como el instrumento inmediato de su perfectibilidad»¹⁵.

Por último, también disienten ambos autores en relación con la expresividad del arte. Aunque no hay una manifestación explícita de Arteaga al respecto, es innegable que su entusiasta preferencia por la musicalidad de la lengua italiana sobre la francesa, por la melodía sobre la armonía, y sobre todo, por el lirismo, la expresión de los afectos y las pasiones, cualidades que él considera esenciales en la composición de todo melodrama, es clara muestra de que para Arteaga el arte debe ser *expresivo*. Por contra, el corolario de la teoría de Winckelmann es precisamente que la belleza y la expresividad son incompatibles; lo bello, en tanto que manifestación de la naturaleza divina, debe ser algo indeterminado, inconcreto, indefinido, y en consecuencia, inexpressivo. La expresividad es considerada una cualidad propia de una belleza imperfecta, y por tanto de los seres terrenales, no de los dioses. Mientras aquéllos sólo pueden aspirar a una belleza a medias, los dioses, gracias a su inexpressividad, alcanzan la belleza absoluta. Esta teoría de dignificación extrema de la belleza fue formulada por Winckelmann con el fin de establecer una separación neta entre el terreno de la belleza y el arte, por una parte, y el de la lógica y la epistemología, por otra, y lo hizo en respuesta explícita a Baumgarten¹⁶. La experiencia estética no constituye, según Winckelmann, un escalafón previo e inferior a la experiencia intelectual, sino algo independiente de ésta y además, superior. Lo bello es nada menos que manifestación de la naturaleza divina, de lo absoluto. En consecuencia, lo bello en el arte, en tanto que único y simple, debe contener las características enunciadas más arriba; de ahí la célebre polémica con Lessing acerca de la expresión de dolor del Laocoonte¹⁷. Por si alguna duda pudiera quedar, cuando Arteaga afirma que: «Además de estas abstracciones, que yo llamo sensibles [...], hay otra clase más elevada de abstracciones, que yo llamo intelectuales»¹⁸, está evidenciando que permanece aún aferrado a la tesis racionalista de corte baumgarteano, que coloca la experiencia sensible en un rango inferior a la intelectual. Con esta premisa es imposible que pueda tener afinidad con Winckelmann.

Descartada, por tanto, la filiación ideológica de Arteaga respecto a Winckelmann, y con ella la posibilidad de que Arteaga se interesara por la belleza en cuanto que «idea» de origen metafísico o teológico, pasemos a la segunda dicotomía.

BELLEZA NATURAL Y BELLEZA ARTIFICIAL

Una vez que la belleza puede ser captada sensorialmente en los objetos, cualquiera que sea su procedencia, la segunda de las dicotomías que he establecido arriba distingue

entre la belleza ofrecida por los objetos de la naturaleza, especialmente en el ser humano mismo, y la belleza creada artificialmente por el hombre. A diferencia de la dicotomía anterior, en la cual hemos concluido que el nulo interés de Arteaga por el supuesto origen metafísico o divino de la belleza —que él mismo llamó «indagación estéril»— es consecuencia de su predisposición filosófica a no considerar nada que carezca de un referente empírico, los resultados del análisis de la teoría de Arteaga a la luz de esta nueva oposición, por la misma razón, aportan particular luz, por cuanto contienen los elementos más importantes de sus ideas acerca de la belleza.

Todas las teorías del arte desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII convenían en que la belleza artística debe proceder de la belleza natural, mediante el aristotélico concepto de la *imitación*. Ahora bien, si ha habido un concepto ambiguo y maleable a lo largo de todos estos siglos, ése es el de «imitación de la naturaleza», hasta el punto de que sólo hasta el siglo XVII se tuvo conciencia y se afrontó la solución en el plano especulativo de una aporía que hasta entonces había pasado inadvertida, pues era frecuente entre los teóricos, incluso del Renacimiento, que se sostuviera simultáneamente tanto que la naturaleza es un dechado de perfección al que el arte debe emular, como que la naturaleza abunda en errores que el artista debe corregir y así superarla¹⁹. Del descubrimiento de esta aporía surgieron las dos principales corrientes del siglo XVIII relativas a la concepción del arte como imitación de la naturaleza: la primera de ellas identificaba la belleza con lo verdadero²⁰; la segunda, por el contrario, lo hacía con la perfección.

No resulta difícil incluir a Arteaga en la segunda de tales corrientes, ya que entre sus escritos es posible extraer manifestaciones explícitas e implícitas que hacen que su pensamiento sea incompatible con la primera de ellas. La más importante, probablemente, es la que se desprende del hecho de que los autores que defendían la identificación de la belleza con lo verdadero, que tuvo su momento álgido en el siglo XVII y su máximo representante en Boileau, imponían estrechos límites de verosimilitud a la creación artística, e inferían de ello, por ejemplo, que la ópera era inverosímil²¹, corolario que —huelga decirlo— era inaceptable para Arteaga. También constituye una manifestación en este sentido su rechazo de la técnica artística del *trompe d'oeil*, el arte que refleja la naturaleza en toda su crudeza²².

Además, el propio Arteaga, en su definición de «belleza ideal», adopta el término «perfección»: «[belleza ideal] es el arquetipo o modelo mental de perfección que resulta en el espíritu del hombre después de haber comparado y reunido las perfecciones de los individuos»²³. Existe, por último, una razón de fondo que evidencia en el pensamiento de Arteaga la identificación de la belleza con la perfección y no con lo verdadero: su escaso interés por la belleza natural, que en última instancia le llevará a afirmar la posibilidad de que el arte pueda imitar objetos no naturalmente bellos²⁴. Efectivamente, Arteaga acota para su reflexión estética el campo de la belleza en el arte, dejando para la metafísica —lo que en su esquema filosófico equivale a decir a la «docta charlatanería»— las disquisiciones sobre la belleza natural. Ésta sólo aparece en su teoría como el principio desencadenante de un proceso que consta de tres momentos: 1) percepción sensorial de la naturaleza; 2) acción de la imaginación para la formación de la «naturaleza bella» o belleza ideal; y 3) plasmación de ésta, a través de un *medio o instrumento*, en un arte.

La primera fase es corolario de la impronta empirista del pensamiento de Arteaga. De

la segunda fase, por su parte, se desprenden dos cuestiones de enorme importancia en la teoría arteaguiana de la belleza, ambas en recíproca dependencia: la diferencia entre imitación y copia, y el concepto de «naturaleza bella».

Como es sabido, la ópera contribuyó decisivamente a mostrar la relatividad del principio de la verosimilitud. La clave filosófica que permitió la relativización de dicho principio estuvo en el traslado del modelo a imitar por las artes desde la naturaleza «desnuda y simple» (*Rivoluzioni*, I, 3) a una «naturaleza bella» (concepto ya empleado por Batteux)²⁵, estadio intermedio situado en la mente del artista; traslado que no es otro, en terminología arteaguiana, que la diferencia entre «copia» e «imitación». Así, la incapacidad de discernir entre imitación y copia está en la base de la acusación de inverosimilitud del melodrama, pues sus detractores concluían en considerar *contra natura* que unos personajes pudieran expresarse cantando. La ópera, en definitiva, con su enorme distanciamiento de la naturaleza, pero resultando al mismo tiempo *bella*, fue un arte decisivo a la hora de mostrar la aporía de la cual habla Panofsky: la obra de arte no debe plantearse la superioridad ni inferioridad respecto a la naturaleza, sino la imitación de una nueva naturaleza, la llamada «naturaleza bella».

Dicha clave filosófica es precisamente el eje en torno al cual Arteaga articula toda su teoría de la belleza ideal, aunque ello no quiera decir que fuera el primero en hacerlo. La diferencia entre imitación y copia ya había sido estudiada por varios teóricos, Dubos²⁶ y Lessing²⁷, por ejemplo. Sí va más adelante Arteaga al establecer una tipología en cuatro posibles grados de imitación artística:

«De lo hasta aquí dicho se infiere ser cuatro los grados de imitación respectiva a los artífices. El primero, inferior a todos, es el que, imitando a la naturaleza, no llega a expresarla como ella es. El segundo, el que la copia como es, ni más ni menos. El tercero, el que recoge las propiedades de varios objetos para reunirlos en uno solo. El cuarto, el que perfecciona su original, dándole atributos ficticios sacados de fábulas recibidas o de la propia imaginación»²⁸.

En todo este proceso de creación de una belleza artística que toma su primer impulso a partir de la naturaleza, sin embargo, interviene una capacidad clave, la imaginación, que representa el momento más controvertido del pensamiento de Arteaga, no sólo porque ha dado pie a interpretaciones que valoran en exceso la importancia que el jesuita expulso le concede, sino porque dentro de sus mismos planteamientos se detectan contradicciones, y porque, además, el concepto mismo de imaginación fue ya en sí controvertido a lo largo del siglo. Exagerar la importancia concedida por Arteaga a la imaginación conduce, a mi juicio, a conclusiones erróneas, tendentes a despojar al tratadista de todo vestigio de clasicismo y colocarlo prácticamente entre los teóricos del romanticismo. Es cierto que reivindica el poder de la imaginación en la creación artística, por ejemplo, en el capítulo IX de *La belleza ideal*, en el cual, tras definir la imaginación como la facultad que permite al ser humano abstraerse de las meras ideas sensibles (capacidad que, a su vez, distingue al hombre de los animales), aduce como tercera causa de la tendencia del hombre hacia la belleza ideal el deseo innato de la propia felicidad, la cual le hace aspirar a rodearse de un entorno mejor que el que la naturaleza le ofrece, y para ello se vale precisamente de la 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»²⁹. Posteriormente, en el cap. XI defiende la necesidad de ejercitarse en el uso de la imaginación, pues «lo ideal dilata el poder de la naturaleza, y nos inspira mayor confianza en nuestras propias fuerzas»³⁰. Estos pasajes, sin embargo, no deben sacarse de un contexto general en el cual la necesidad de considerar la naturaleza como referente último, si bien no inmediato, de la creación artística es afirmado con insistencia. La constatación de las ilimitadas posibilidades de la imaginación en la creación artística no quiere decir que Arteaga considerara conveniente llevarlas a la práctica; antes al contrario «ni aún se permite a la misma imaginación el concebir o idear algún grado de belleza que no se halle comprendido en el plano inmenso de la creación»³¹. El artista, según Arteaga, no debe abusar de la imaginación, ni «recurrir a su fantasía cuando tiene modelos que imitar en los objetos reales, vicio en el que incurren los artífices de mal gusto, que prefieren los caprichos de su imaginación a las perfecciones físicas y morales que hallarían en la naturaleza si las buscasen»³²; y cita, poco más abajo, el siguiente precepto horaciano, de idéntica enseñanza:

«Ni la imaginación inculta y ruda
es capaz por sí sola del acierto,
pues han de darse, unidas de concierto,
naturaleza y arte mutua ayuda»³³.

Finalmente, por si los anteriormente mencionados capítulos IX y XI han sembrado dudas en el lector acerca de si toda teoría de la imitación artística deba respeto a la naturaleza o no, en el cap. XII se confutan los reparos que pueda suscitar la teoría de la belleza ideal, uno de los cuales es precisamente «creer que la belleza ideal contradiga a la imitación de la naturaleza»³⁴. A lo largo de los párrafos siguientes se insiste en que el artista jamás debe prescindir de la observación de la naturaleza. No es posible, por consiguiente, establecer afinidades entre la teoría arteaguiana de la belleza ideal con otras teorías de su tiempo que aspiraban a sustituir la naturaleza sensible por otros «mundos posibles» creados en la imaginación del artista, erigiendo a éste en una potencia creadora análoga a la divina.

Llegamos así a la tercera de las fases o momentos del proceso creador, que concernía, recordemos, a la plasmación del «modelo mental de perfección» en una obra de arte. En esta fase juega un papel de enorme importancia en la teoría de Arteaga el concepto de *medio* o *instrumento*. El precedente más importante en esta cuestión se halla en Zuccari, con su concepto de la «resistencia de la materia»³⁵. La acción imitativa del artista se desarrolla en el espacio más o menos angosto que le permiten dos límites infranqueables, aquél que le impone la naturaleza en cuanto modelo de la futura obra, común a todas las artes, y el que le imponen los medios con los cuales trabaja, que varían de unas artes a otras. Batllori y Alborg valoran negativamente la importancia que da Arteaga a la habilidad del artista en doblegar la materia según su modelo, pues traslada el mérito de una obra de arte a la dificultad que ha supuesto su realización. Se trata de un enésimo síntoma del apego que profesa el jesuita expulso a los dogmas clasicistas, pues precisamente el desinterés por el proceso creativo y la exclusiva atención al resultado de la obra artística conforman una característica típicamente romántica³⁶.

OBJETIVIDAD INTELLECTUALISTA Y SUBJETIVIDAD EMPIRISTA DE LO BELLO

Todas las consideraciones hechas hasta ahora sobre la teoría de la belleza ideal en Arteaga deben situarse, en primera instancia, en el amplio marco de la estética intelectualista, aquella que presupone que la belleza es una cualidad ínsita en los objetos con independencia del juicio del observador; este presupuesto, que Tatarkiewicz denomina precisamente «la Gran Teoría»³⁷, por su fortuna a lo largo de veintidós siglos en la cultura de Occidente, básicamente ha sostenido durante todo ese tiempo que la belleza reside en las proporciones de las partes de un objeto. De forma esquemática, podemos decir que mientras el intelectualismo localiza en el objeto las cualidades que lo hacen bello, para el empirismo, por el contrario, «beauty is no quality in things themselves: it exists merely in the mind which contemplates them: and each mind perceives a different beauty»³⁸. Pero la pretendida universalidad del juicio estético constituía el punto débil para ambos: el intelectualismo no hallaba respuesta para un juicio discordante con la mayoría, mientras que el empirismo tampoco la hallaba para el hecho de que ciertos objetos parecen bellos a la generalidad de los seres que lo contemplan, lo cual implica que dicho objeto debe poseer en sí ciertas cualidades que lo hacen bello. Al situar el origen de la belleza en la mente humana, el empirismo no hacía sino renovar el concepto neoplatónico de la idea de la belleza, sólo que en vez de hacerlo sobre una base metafísica lo hacía sobre una psicológica, pero en cualquier caso dotaba a dicha idea de un componente subjetivo que el intelectualismo le negaba. En cierto modo, la teoría de la belleza ideal de Arteaga constituiría un intento de sintetizar el intelectualismo y el empirismo estéticos del siglo XVIII: la belleza está determinada por unas cualidades del objeto observado, pero dichas cualidades están solamente sugeridas en el mismo, es sólo la mente humana la que les da forma definitiva.

Al inicio de *La belleza ideal*, su autor renuncia explícitamente a analizar si la belleza es objetiva o subjetiva, y entre sus ideas es posible entresacar manifestaciones en uno y otro sentido. En favor de la primera tendencia, encontramos el mismo título de la obra, en la que se define la belleza ideal como el *objeto* de todas las artes de imitación. En *Le Rivoluzioni* (vol. I, pp. 229-232n) se plantea si la belleza de los objetos brota de su carácter prevalentemente unitario y uniforme, o por el contrario de su naturaleza variada y heterogénea, concluyéndose que la belleza se funda en el concurso de ambas cualidades, si bien la unidad es fruto de la reflexión una vez que los sentidos se han recreado en la novedad que le suministra la variedad formal del objeto. Unidad y variedad constituyen los dos polos en torno a los cuales durante siglos se venía debatiendo la esencia objetiva de la belleza. Por ejemplo, S. Agustín ya destacó el principio de la unidad en los objetos como esencial de la belleza: «Omnis porro pulchritudinis forma, unitas est». Lo novedoso como portador o generador de lo bello fue desarrollado por Addison: «Todo lo que es nuevo o singular da placer à la imaginación; porque llena el ánimo de una sorpresa agradable; lisongea su curiosidad; y le da idea de cosas que ántes no había poseído»³⁹. La simetría era ya para los griegos la manifestación visual-espacial de la *chalón* o belleza, como la armonía lo era en el plano auditivo-temporal. En el siglo XVIII, la más célebre y afortunada definición de los componentes objetivos de la belleza fue la propuesta por Crousaz en su *Traité du beau* (1715): variedad, uniformidad, regularidad, orden y proporción. Arteaga —que además, afronta el análisis de la

cuestión exclusivamente desde el punto de vista del efecto que producen en el observador, y no se interesa por las cualidades en tanto tales, pues ello le llevaría a perderse en consideraciones metafísicas-, sostiene que la *unidad* y la *variedad* son los verdaderos componentes de la belleza, pues todos los demás, si bien son aceptables como generadores de ésta, están contenidos en aquellos dos: «l'essenza di ciò che si chiama bello nella musica e nelle arti liberali è riposta nella felice contemperazione del vario e del uniforme»⁴⁰. Los sentidos perciben la obra de arte en su carácter variado y heterogéneo; es el intelecto, posteriormente, el que, mediante su capacidad de *relación*, da idea de la unidad del conjunto. Ambas facultades, sensorial e intelectual, por tanto, son imprescindibles para captar la belleza global de una obra: «niuna produzione dell'ingegno può dilettere compiutamente senza il soccorso di entrambe, perché nessuna di esse in particolare è capace di soddisfare a tutte le facoltà dello spirito»⁴¹. Mientras que la acción de los sentidos es universal, la del intelecto requiere un adiestramiento previo para lograr establecer las relaciones entre las partes que den la idea de unidad; de no producirse, no se capta la belleza de una obra sino parcialmente. Dicho con más precisión, de la clasificación de Crousaz, por tanto, Arteaga considera que los tres últimos componentes (a los que llama graduación, orden y simetría) no son sino los sucesivos pasos que recorre el intelecto desde la variedad percibida por los sentidos hasta la formación de la unidad⁴².

ARTEAGA Y LA TÓPICA DIECIOCHESCA DE LO SUBLIME

El tronco central del pensamiento estético de Arteaga no comparte la subversión que del concepto clasicista de lo sublime se llevó a cabo en la estética, principalmente inglesa, del siglo XVIII. Tal postura no debe sorprendernos, pues en realidad es coherente con otros elementos de su pensamiento estético y crítico, tales como su oposición al recurso a lo maravilloso en las bellas artes, su aversión a la filosofía platónica y su rechazo a una valoración positiva del «error» en clave estético-estilística, ejemplos de tópicos sutilmente emparentadas e innovadoras, desarrolladas desde el mismo seno de la teoría literaria de los siglos XVII y XVIII, y entre las cuales está, efectivamente, la tópica de *lo sublime*, que redimensiona la interpretación clasicista del tratado de pseudo-Longino, *Sobre lo sublime*⁴³, y del concepto de lo sublime en general. Dicha operación consistió, básicamente, en un paso de lo retórico a lo estético, en tanto que, de un estilo poético propio de situaciones y caracteres trágicos, *lo sublime* pasó a designar una categoría estética segregada de la belleza, y fue fruto de una novedosa interpretación que encontró su más lograda expresión en *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) de Edmund Burke, aunque ya desde comienzos de siglo, y muy en especial con Addison y *The pleasures of imagination*, se venía evidenciando la insuficiencia de la categoría clasicista de la belleza para abarcar todo tipo de sensaciones placenteras, fueran de origen natural o artificial⁴⁴. En definitiva, el concepto de sublimidad tal y como aparece empleado en *Le Rivoluzioni* participa de una forma muy escasa de la nueva dimensión otorgada al mismo por el *Enquiry* de Burke, y en general, por buena parte del gusto literario de la época.

Las teorías acerca del genio, lo maravilloso en la creación poética, mundos posibles, etc... tuvieron en el platonismo reivindicado por Shaftesbury una de sus principales fuentes de inspiración. Por contra, ya hemos visto en el análisis del concepto de la belleza ideal el arrinconamiento que sufre el componente puramente platónico en Arteaga, aversión que vemos renovada a través de las numerosas invectivas contra el platonismo que salpican el

texto de *Le Rivoluzioni*. Si comparamos tales afirmaciones con la alegría que expresaba, en 1801, August W. von Schlegel porque precisamente el descubrimiento y el estudio de *Sobre lo sublime* habían rescatado del olvido los «divinos filosofemas de Platón», ignorados –según él– a causa del interés que las áridas proposiciones aristotélicas habían despertado durante siglos⁴⁵, podemos comprobar en qué precarias condiciones ideológicas se encontraba Arteaga para asumir la nueva sensibilidad que conduce al romanticismo. Pero no es necesario adentrarnos en el período romántico pleno para encontrar manifestaciones trasgresoras con el corpus ortodoxo de la teoría literaria clasicista; John Dryden formula la siguiente defensa del error como expresión genial en los artistas:

«Longino [...] che fu senza dubbio il maggior critico greco dopo Aristotile, nel ventisettesimo capitolo del suo *Περί ὕψους* ha ragionevolmente preferito il genio sublime che talvolta sbaglia a quello mediocre o indifferente, che commette pochi sbagli, ma solo di rado o giammai si leva ad una qualche eccellenza»⁴⁶;

también Tasso lo hace en estos versos de *Aminta* (vv. 1168-72):

«spesso in un dir confuso
e 'n parole interrotte
meglio si esprime il core
e più par che si mova,
che non si fa con voci adorne e dotte»,

algo que en ningún momento es aceptado por Arteaga en todas sus alusiones al error a lo largo de *Le Rivoluzioni*.

La mayoría de las alusiones al concepto de lo sublime que encontramos en *Le Rivoluzioni* se mantienen dentro de su valor retórico, asociado a todo aquello que sugiere tragicidad, elevación, religiosidad, belleza, y en general, sentimientos que presuponen «grandeza de espíritu», expresión acuñada por Pseudo-Longino (§ 9, 1)⁴⁷. Así, a propósito de los melodramas de Metastasio, habla de un espectáculo digno de los dioses, del «dolor sublime» de un héroe que se ve acusado por su propio padre (vol. II, p. 114), o de la «sublime tristeza» de la tragedia (vol. II, p. 175); asimismo, «sublime» suele acompañar como epíteto a «bello»: «quella sublime idea della perfezione» (vol. I, p. 3), o «le idee sublimi del bello» (vol. II, p. 128).

No obstante, ello no debe entenderse como una total impermeabilidad de Arteaga respecto de la tópica de lo sublime característica de su tiempo, pues de forma implícita pueden hallarse a lo largo de la obra evidencias de que estaba al corriente de dichas tendencias, e incluso llega a manifestar en alguna ocasión una cierta atracción por las mismas. Antes de recorrer tales evidencias en *Le Rivoluzioni*, veamos la muestra más directa y explícita en *La bellezza ideal* (cap. XI), donde encontramos una presencia testimonial clarísima de la tópica de lo sublime según el modelo burkeano, pese a que Batllori, siguiendo a Menéndez Pelayo⁴⁸, sostenga que «al irlandés Edmund Burke no creo lo conociese, pues fuera de no citarlo nunca, cuando pónese Arteaga a razonar sobre lo sublime [...], lo hace con plena independencia de su *Philosophical Enquiry* [...]»⁴⁹. Según Arteaga, la naturaleza ofrece

fenómenos que causan en nosotros la imagen de lo sublime, como las visiones de «una cordillera de montañas altísimas y fragosas; o de un abismo lóbrego, espantoso y profundo; o de un mar erizado y turbulento; o de la explosión de un volcán semejante al de Hiecla, el Etna o el Vesubio; o de un huracán [...], o de un cielo sañudo...». Más adelante pasa al campo de las ideas: «las ideas del infinito, de la inmensidad, de la eternidad y de la omnipresencia, que inmediatamente nos presentan a la imaginación la de un Ente sobrenatural, cuya grandeza, comparada con nuestra pequeñez, nos humilla y casi nos confunde con el polvo de la tierra». Es poco probable que la enumeración de estas imágenes no tenga como fuente última la parte II del *Enquiry* de Burke⁵⁰ (al margen de que Arteaga llegara o no a leer esta obra), en la cual aparecen enumeradas y explicadas en detalle, además de otras, las mismas o muy similares imágenes: «La Grandeza de dimensiones es una causa poderosa de lo sublime [...] La extensión se aplica tanto a la longitud, como a la altura y a la profundidad» (secc. VII); «El ruido de grandes cataratas, tormentas rabiosas, de un trueno o de la artillería, despierta una sensación impresionante y horrorosa en la mente» (secc. XVII); «Las ideas de eternidad e infinidad se encuentran entre aquellas que más nos afectan» (secc. IV); «No conozco nada sublime que no sea alguna modificación de poder» (secc. V); «La infinidad tiene una tendencia a llenar la mente con aquella especie de horror delicioso que es el efecto más genuino y la prueba más verdadera de lo sublime» (secc. VIII), etc...

Centrándonos ya en *Le Rivoluzioni*, debemos señalar su entusiasta defensa de la poesía primitiva (vol. I, pp. 34-6) de todas las naciones, desde la India hasta el Perú, y la recomendación de su lectura para comprobar –afirma Arteaga– que sus metáforas y comparaciones hacen que parezca que no es el poeta quien habla, sino la naturaleza misma, como demostración de que sólo el progreso de las artes y la filosofía apagan paulatinamente aquel entusiasmo, perfeccionando formalmente la poesía, pero a costa de reducir su expresividad. La reivindicación de la poesía primitiva constituía, como es sabido, uno de los recursos más importantes de los cuales se valió la estética de lo sublime aplicada a la crítica literaria para exaltar un cierto tipo de poesía de todos los tiempos y naciones en la cual estos críticos localizaban, más allá de sus imperfecciones y defectos, o mejor dicho, en sus imperfecciones y defectos, la verdadera fuerza del genio poético que brota de la naturaleza. En un debate muy difundido en toda Europa, se destacaban los poetas, según las denominaciones al uso en la época, «imaginativos» o «naturales», frente a los «racionales» o «artísticos», que eran siempre antepuestos como modelos por la poética clasicista. Bettinelli nos da una rica muestra de ambos cánones: «Altri è grande e terribile, altri amabile e delicato. Tra quelli Omero, Milton, Dante, Cornelio, e per ordinario tutti i primi e più antichi; tra questi Virgilio, Petrarca, Tasso, Pope, Racine»⁵¹. En términos de Vico, los primeros serían los auténticos poetas, surgidos en la *edad de la poesía* de sus civilizaciones, mientras que los segundos, nacidos en edades posteriores, son literatos, artistas, filósofos, pero no poetas, puesto que sus escritos no brotan de la naturaleza⁵². Diderot va aún más lejos, al distinguir dos potencias humanas, el gusto y el genio:

«Le goût est souvent séparé du génie. Le génie est un pur don de la nature; ce qu'il produit est l'ouvrage d'un moment; le goût est l'ouvrage de l'étude et du temps; il tient à la connaissance d'une multitude des règles ou établies ou supposées; il fait produire des beautés qui ne sont que de convention. Pour qu'une

chose soit belle selon les règles du goût, il faut qu'elle soit élégante, finie, travaillée sans le paraître: pour être de *génie*, il faut quelquefois qu'elle soit négligée; qu'elle ait l'air irrégulier, escarpé, sauvage. Le sublime et le *génie* brillent dans [Shakespeare] comme des éclairs dans un longue nuit, et Racine est toujours beau; Homère est plein de *génie*, et Virgile d'élégance»⁵³.

Otras presencias en *Le Rivoluzioni* de la tónica de lo sublime las encontramos en dos pasajes. En el primero de ellos (vol. III, p. 34n), incluido en la refutación de la tesis expuesta por el francés Boyé relativa a la expresividad de la música, se aborda el concepto de lo *pintoresco*. Es importante atender al uso de este concepto en los autores del siglo XVIII, pues «gli scritti dell'epoca sono non di rado ambigui, e adoperano i due termini ['sublime' y 'pintoresco'] con una certa liberale intercambiabilità»⁵⁴. Aunque los términos *pintoresco* y *sublime*, efectivamente, puedan ser empleados indistintamente por un determinado autor, no son sinónimos, sino que, muy al contrario, alcanzaron una clara codificación en la tratadística estética del siglo XVIII. Lo pintoresco comparte con lo bello y lo sublime el hecho de poseer, básicamente, la capacidad de producir un placer en el espectador. Ahora bien, se diferencia de lo bello, y coincide con lo sublime, en que dicho placer, según la estética clasicista de cuño racionalista, no alcanza la categoría de 'placer estético' y por tanto no era digno de ser representado en una obra de arte. Por otra parte, lo pintoresco coincide con lo bello, y se diferencia de lo sublime, en que, usando términos kantianos, provoca un placer positivo, mientras que lo sublime provoca un placer negativo. Por último, lo pintoresco, en oposición tanto a lo bello como a lo sublime, es incapaz de provocar una 'pasión seria' (expresión cara a Burke). Volviendo al uso que hace Arteaga del concepto, mientras la primera de las acepciones que presenta como posibles («esprimere tutti quanti i lineamenti dell'oggetto rappresentato») es un simple reclamo al *ut pictura poesis* horaciano, la segunda («esprimere quei tratti che bastano per richiamare alla memoria l'oggetto, o per sentirsi commuovere da quelle stesse affezioni che ecciterebbe la sua presenza»), por el contrario, participa de la teoría del goce estético que produce la obra de arte apenas esbozada o indeterminada, *imperfecta*, en el sentido etimológico de esta palabra⁵⁵.

En el segundo de tales pasajes (vol. III, pp. 25-7) Arteaga, sin aludir explícitamente al concepto de sublimidad, muestra su atracción por fragmentos teatrales de Shakespeare y P. Corneille que evidencian que lo simplemente sugerido, lo incompleto, lo que se deja a la imaginación del espectador, puede ser sublime si produce en éste, como ya hemos dicho, un 'placer negativo', y más aún, si le provocan terror y violencia interior. Son situaciones, citadas con frecuencia en la época⁵⁶, que alcanzan su punto álgido de dramaticidad con una escueta frase de un personaje, o incluso con su silencio, es decir, combinan un contenido altamente trágico con la brevedad de expresión; se trata en fin, como dice Arteaga, de «respuestas sublimes».

En definitiva, no faltan a lo largo de *Le Rivoluzioni* alusiones a la tónica de lo sublime, aunque, como ya se anticipó al inicio de este parágrafo, no deben interpretarse más que como ecos aislados de una nueva teoría literaria que se generaba en Europa, en un autor que, ante todo, evidencia una sólida formación clasicista. De ello tenemos una muestra, por ejemplo, si tratamos de establecer cuál es su canon de autores: entre Dante y Petrarca, o entre Ariosto y Tasso⁵⁷, antepone a los segundos (vol. I, p. 75); lo mismo entre Corneille y Racine,

equiparando el primero a Zeno, e, indirectamente, el segundo a Metastasio. De Shakespeare, Lope de Vega y Calderón dice que el «hombre de gusto» debe admirarlos pero no imitarlos (vol. I, p. xxi).

Otro síntoma del escepticismo de Arteaga ante la estética de lo sublime es el escaso interés que muestra por un texto bien representativo en este sentido, *The Poems of Ossian*, traducido en Italia, como es sabido, por Cesarotti. Pese al gran respeto y la admiración que sentía por el filólogo paduano, manifestado en diversas ocasiones⁵⁸, a lo largo de su obra las alusiones a la traducción del *Ossian* son escuetas y ajenas a la enorme repercusión que dentro y fuera de Italia tuvieron dichos poemas, cuando, por el contrario, a la traducción de Homero del propio Cesarotti dedicó todo un ensayo. Concuerd a el escaso interés por el *Ossian* con algún comentario relativo a la escasa atracción que ejercía sobre él el mundo medieval, que asociaba, vagamente, con la armonía musical, la cultura gótica, las tinieblas, el fanatismo religioso, etc...⁵⁹.

Por lo demás, en el elogio del hipérbaton deja traslucir Arteaga que no había asimilado completamente las ideas expuestas por Cesarotti en el *Saggio sulla filosofia delle lingue*, cuya importancia en materia lingüística fue comparable a la de su traducción de los poemas de Ossian en la crítica literaria. En dicho ensayo se negaba que el llamado «orden natural» de los componentes de la frase fuera, como se afirmaba desde el racionalismo francés, sujeto-verbo-complemento, sino que, al contrario, el «orden natural» no obedecía a regla preestablecida alguna, en tanto que surge de manera espontánea y sin reflexión por parte del hablante. El hipérbaton, en esta nueva perspectiva, dejaba de ser una figura artificiosa para ser una forma de expresión propia del lenguaje primitivo; sin embargo, Arteaga (vol. I, p. 83) destaca entre las ventajas de la lengua italiana la transposición, es decir, la posibilidad de colocar las palabras «non secondo l'ordine naturale delle idee, ma come più torna a proposito per la bellezza del periodo, e per il piacere dell'orecchio», con lo cual no está reconociendo al hipérbaton el carácter natural que le concedía Cesarotti.

Podemos concluir, en suma, que la tópica dieciochesca de lo sublime, compleja, amalgamada y ramificada, sin llegar a prender de lleno en Arteaga, consigue no obstante penetrar de una manera un tanto furtiva en la periferia de sus planteamientos ideológicos. El abate expulso, sin hacer nunca una suscripción de la misma, la utiliza, en la mayoría de los casos, como soporte ejemplificativo e ilustrativo de las posibilidades que determinadas facultades –como por ejemplo, la imaginación– ofrecen a la creación artística.

NOTAS

1. En adelante citaré con frecuencia ambas obras, que son sin duda las más importantes de ARTEAGA: *Le Rivoluzioni del teatro musicale italiano*, Venecia, Carlo Palese, 1785-6, 2ª ed., 3 vols., e *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*, Madrid, Antonio de Sancha, 1789. Para ello me valdré de las siguientes ediciones modernas: la primera, a mi cargo, en tesis doctoral inédita, «Edición crítica de *Le Rivoluzioni del teatro musicale italiano* de Esteban de Arteaga», Universidad de Sevilla, 1998, y la segunda, en ed. a cargo de M. BATLLORI, E. de A., *Obra castellana completa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, 3ª ed., pp. 3-154.

2. Una obra fundamental para conocer todo este proceso histórico es E. PANOFSKY, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlín, 1924, 1ª ed. (cito según trad. española de M. T. Pumarega, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid, Cátedra, 1995, 8ª ed.).

3. Discurso de ingreso en la Accademia di S. Luca, pronunciado en 1664. Posteriormente publicado como prólogo en *Le Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti moderni*, Roma, 1672, vol. I, pp. 3-15. La teoría de Bellori, sin embargo, ya había sido expuesta entre 1607 y 1615 por el erudito Giovanni Agucchi, en un manuscrito que no fue descubierto hasta el presente siglo por DENIS MAHON (*Studies in Seicento Art and Theory*, Londres, 1947). Sobre esta hallazgo,

vid. E. PANOFSKY, *op. cit.*, p. 12 y R. W. LEE, *Ut pictura poesis. The humanistic theory of painting*, Nueva York, Norton, 1967, 2ª ed. (cito según trad. española de C. Luca de Tena, *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1982, p. 10).

4. Sobre la relación entre ambos, vid. E. PANOFSKY, *op. cit.*, p. 99n.

5. M. BATLLORI, «Prólogo» a E. de A., *Obra castellana completa*, cit., p. liv.

6. M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, Pérez Dubrull, 1890-6, vol. I (cito según 4ª ed., Madrid, CSIC, 1974, vol. I, p. 1149).

7. J. N. de Azara tradujo las obras de A. R. MENGES, originalmente publicadas en italiano: *Obras de D. Antonio Rafael Menges* (Madrid, 1780), aunque según URIARTE (*Catálogo razonado de obras anónimas y seudónimas de autores de la Compañía de Jesús [...]*), Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1904-16, vol. III, p. 363) esta traducción debe ser atribuida a Arteaga. V. E. ALFIERI, en «L'estetica dall'Illuminismo al Romanticismo fuori d'Italia», en AA. VV., *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, vol. II (*Dall'Illuminismo al Romanticismo*), Milán, Marzorati, 1979, pp. 626-30, cita a los siguientes autores como participantes en mayor o menor medida de la teoría winckelmanniana de la *ideale schónheit*: los estetas alemanes Lessing, Mendelssohn y Hemsterhuis, el historiador de la arquitectura Milizia, los ya citados Menges y Azara, el pintor inglés Daniel Webb, así como Arteaga, si bien de este último resalta más las diferencias que las pocas afinidades existentes.

8. El mismo Arteaga previene al lector de la confusión a que puede inducir el término «ideal», en la confutación al primero de los reparos a su teoría: «La primera objeción es la que con harta desdoro de la razón he oído repetidas veces en boca de algunos, que califican de quimérica la hermosura ideal [...]. Pero este reparo [...] trae su origen del vocablo *ideal*, que los poco expertos han entendido no como una deducción del entendimiento, sacada de las ideas sensibles, de la manera que largamente hemos explicado arriba, sino como un producto infundado del capricho o la fantasía» (*La belleza ideal*, p. 139).

9. M. BATLLORI, «Prólogo» a *Obra castellana completa*, cit., p. LI.

10. *Le Rivoluzioni*, vol. I, pp. 288-9. Cfr. la carta de Arteaga a Bettinelli con fecha del 29 de enero de 1786, reproducida por M. BATLLORI en *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos*, Madrid, Gredos, 1966, pp. 168-172.

11. P. D'ANGELO, «Presentazione», en E. de ARTEAGA, *La bellezza ideale*, Palermo, Aesthetica, 1993, pp. 7-33, pp. 17-9.

12. ARTEAGA, *La bellezza ideal*, p. 9. M. OLGUÍN, en «The Theory of Ideal Beauty in Arteaga and Winckelmann», *Journal of Aesthetics and Arts Criticism*, VIII (1949), Cleveland, pp. 12-33, p. 12, destaca esta delimitación impuesta por Arteaga a su investigación como un rasgo positivo: «One of the most interesting novelties that Arteaga's essay brings to the aesthetic theory of the eighteenth century is a clear awareness of the need of a method which would raise 'the science of beauty' the level of experimental sciences. Starting from the Lockian analysis of abstract ideas, Arteaga holds that the notion of beauty is nothing more nor less than a psychological abstraction, with no metaphysical status, having therefore nothing to gain from speculations concerning absolute primary or secondary causes. Of these, he says, we know nothing. The investigation of beauty must therefore be limited to the study of effects, discarding the question of causes as impertinent in a century in which the sciences of nature have proved the fecundity of the experimental method».

13. *Le Rivoluzioni*, vol. I, p. 226.

14. *Ragionamento preliminare sopra la bellezza in generale* (cito por P. MAROLDA, *Il senso del bello. Orizzonte estetico ed esperienza nel pensiero del secondo Settecento*, Roma, Bonacci, 1990, p. 15).

15. *La bellezza ideal*, p. 113.

16. Según Baumgarten, sólo las realidades deducidas por el intelecto son claras y distintas; aquellas que, por el contrario, son inducidas por los sentidos pueden ser claras, pero no distintas. La experiencia sensible, por tanto, posee un rango inferior a la experiencia cognitiva, como si de un estadio previo o preparativo se tratase. Dentro de la tradición racionalista, Baumgarten influyó notablemente en la reivindicación de que la experiencia sensible alcanzara, al menos, dicho rango. Así lo hizo, inicialmente, en 1735, con *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (*Reflexiones sobre el texto poético*) —donde se acuñó el término «estética»— y posteriormente, en *Aesthetica* (1750-8, 2 vols.). Aunque, como hemos dicho, corresponde a Baumgarten la expresión más cabal de esta teoría racionalista de lo bello, otros autores se manifestaron en términos parecidos. Recordemos a Crousaz, para quien el sentimiento «viene praticamente assimilato alla ragione, e sia pure ad una ragione di grado inferiore e preliminare» (según F. BOLLINO, *Ragione e sentimento. Idee estetiche nel Settecento francese*, Bolonia, CLUEB, 1991, p. 62).

17. ARTEAGA (*La bellezza ideal*, pp. 36-7), toma partido por Winckelmann en esta polémica, aunque no pasa de ser una coincidencia anecdótica, ya que lo hace para ilustrar su estética de lo feo, no por suscribir la teoría de la belleza de Winckelmann. No entramos aquí, por otra parte, a dilucidar los argumentos que ambos autores alemanes adujeron en dicha polémica, aunque G. E. LESSING (en *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Berlín,

1766) aportó abundantes ejemplos de la literatura griega que muestran suficientemente la expresividad de sus personajes (cito según ed. española de E. Barjau, *Laocoonte*, Madrid, Tecnos, 1990, pp. 7-12).

18. *La belleza ideal*, p. 113.

19. «El pensamiento de la Antigüedad (como después se hará en el Renacimiento) en lo que respecta al arte yuxtapuso ingenuamente dos principios contradictorios desde el primer momento: la idea de que *la obra de arte es inferior a la naturaleza*, a la que imita hasta lograr, en el mejor de los casos, una perfecta ilusión, y la idea de que *la obra de arte es superior a la propia naturaleza*, ya que, al corregir los defectos de cada uno de los productos de ésta, la sitúa frente a nuevos aspectos de la Belleza» (PANOFSKY, *op. cit.*, pp. 19-20. El subrayado es mío). El origen mítico de estas concepciones del arte como imitación de la naturaleza está en dos historias: según PLINIO (*Naturalis historia*, XXXV, 65), Zeuxis y Parrasio rivalizaron en imitar la naturaleza: el primero pintó unos racimos de uva tan reales que unos pájaros vinieron a picotear, pero el segundo lo superó, ya que cuando Zeuxis quiso apartar el paño que cubría el cuadro de Parrasio, descubrió que tal trapo era el cuadro mismo; es el paradigma de la *imitatio o trompe d'oeil*; la segunda historia, referida por Arteaga tanto en *Le Rivoluzioni* (vol. I, p. 3) como en *La belleza ideal* (p. 71), representa el triunfo de la idea del artista que supera la naturaleza por medio de la *electio* y se encuentra contenida en la conocida anécdota del retrato de Helena por Zeuxis. Sobre la especulación teórica que permitió la superación de esta aporía, y que constituye el fundamento del manierismo como período de la teoría del arte, vid. PANOFSKY, *op. cit.*, pp. 67-92 y LEE, *op. cit.*, pp. 23-34. Según Bollino, «fra questi due poli [...] si muoverà per secoli (quanto meno, apparentemente, fino alla stagione del neoclassicismo), in una varietà estremamente ricca [...] molta parte del dibattito teorico sulle arti» (*op. cit.*, p. 272).

20. Abundando en la máxima horaciana de «enseñar deleitando» (HORACIO, *Epistola ad Pisones*, vv. 333-4), esta concepción deriva en la imposición al arte de perseguir lo bello en cuanto que es *verdadero*, lo que se resume en la frase de Boileau, su principal difusor: «rien n'est beau que le vrai» (*Épître IX*); es, en definitiva, una concepción moralista de la belleza.

21. Probablemente el pasaje de *Le Rivoluzioni* más representativo como refutación a este respecto sea el correspondiente al vol. I, pp. 3-5, donde aparecen reunidos los diferentes conceptos que conforman la teoría de la belleza de Arteaga, y que analizaremos a lo largo de este artículo: la diferencia entre imitación y copia y el medio o instrumento propio de cada arte.

22. «L'oggetto di quelle [las bellas artes] non è la semplice natura, ma la bella natura, e che l'arbitraria non meno che stitica teoria di quei pretesi filosofanti sbandirebbe ogni piacere ed ogni decenza dal teatro, facendo apparire in un ballo per esempio, di villani o di marinari avvolti i danzatori fra le squallide vesti, coi movimenti scompassati e colle maniere rozze ed improprie, che realmente in simili personaggi s'osservano (*Le Rivoluzioni*, vol. III, p. 169).

23. *La belleza ideal*, p. 51.

24. Esta cuestión ha sido ampliamente tratada por P. D'ANGELO, *op. cit.*, pp. 24-30. Cfr. lo dicho por Tomás de Aquino: «Decimos que un cuadro es bello si hace que una cosa sea perfecta, aunque la cosa en sí misma sea fea» (*Summa theologica*, I).

25. Batteaux: «La bella Naturaleza es, según el Gusto, aquella que tiene: 1º, más relación con nuestra propia perfección, nuestras ventajas y nuestros intereses. 2º, la que al mismo tiempo es más perfecta en sí [...] La calidad del objeto nada hace. Sea una hidra, un avaro, un hipócrita, un *Nerón*, siempre que se los presente con todos los rasgos que puedan convenirles, se puede asegurar que se ha pintado la bella Naturaleza. Que sean las Furias o las Gracias poco importa» (*Les Beaux Arts réduits à un même principe*, París, Durand, 1747, 2ª ed. Cito según A. García de Arrieta, *Las bellas artes reducidas a un principio*, Madrid, Antonio de Sancha, 1797, pp. 69-70). «Naturaleza bella», en Batteux y Arteaga, no significa «partes bellas de la naturaleza», sino «naturaleza imitable», es decir, naturaleza susceptible de ser embellecida por las artes. Precisamente el concepto batteuxiano de la «beau nature» fue objeto de crítica por parte de Arteaga, al entender que el autor francés pretendía limitar el campo de acción de las artes imitativas a las bellezas de la naturaleza, excluyendo las fealdades, un principio que Arteaga califica de «no sólo insuficiente, sino falsísimo; porque, suponiendo que en la naturaleza los objetos imitables son los que nos excitan las ideas de la unidad, de la variedad, de la simetría y de la perfección, viene a concluir que solamente la belleza y la bondad son objetos de imitación en las artes representativas, aserción que la historia de las bellas artes y de las bellas letras desmiente a cada paso» (*La belleza ideal*, p. 43). Pero la crítica de Arteaga se fundamenta, sin embargo, en la suposición de que la unidad, variedad, simetría y perfección de un objeto imitable implican que éste sea bello, cuando, al contrario, según Batteux, también los objetos feos de la naturaleza pueden tener una unidad, variedad, simetría y perfección peculiares que, a los ojos de un artista, lo hacen imitable, y por tanto, «naturaleza bella». De manera que la crítica de Arteaga, pretendiendo distanciarse del autor francés, no demostró más que la afinidad entre ambos acerca de la imitación de la fealdad natural. En respuesta a la crítica de Arteaga, García de Arrieta formuló, en nota a la traducción citada, una defensa de las ideas de Batteux y Mendelssohn, también criticado en el mismo pasaje de *La belleza ideal*.

26. La imitación, según Dubos, no debe ser servil: «Il faut, pour ainsi dire, savoir copier la nature sans la voir» (*Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, París, J. Mariette, 1740, 3ª ed., vol. I, § 24).

27. Lessing (*op. cit.*, pp. 60ss): «En el primer caso el poeta inventa; en el segundo copia. En el primer caso su

imitación es una parte de la imitación general que constituye la esencia de su arte; ahí es cuando él trabaja en calidad de genio, da igual que el modelo que tiene ante su vista sea una obra producto de otras artes o de la naturaleza. En el segundo caso, en cambio, la dignidad del artista queda totalmente degradada; en vez de imitar las cosas mismas, imita las imitaciones de estas cosas; en lugar de darnos los rasgos más puros de su propio genio, nos da pálidas reminiscencias del genio del otro».

28. *La belleza ideal*, p. 50. Sobre la importancia de esta clasificación en el marco de las teorías estéticas en la España del siglo XVIII, vid. J. CHECA BELTRÁN, «El concepto de *imitación de la naturaleza* en las poéticas españolas del siglo XVIII», *Anales de literatura española*, nº 7 (1991), Alicante, pp. 27-48, pp. 42-7.

29. *La belleza ideal*, p. 115.

30. *La belleza ideal*, p. 127. E.-M. RUDAT (*Las ideas estéticas de Esteban de Arteaga. Orígenes, significado y actualidad*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 86-9) aporta como síntoma de despejo del clasicismo por parte de Arteaga la refutación de las teorías de Batteux y Mendelssohn (vid. *supra*, nota 26). Sin embargo, LEÓN TELLO-SANZ SANZ («Caracteres de la aportación estética de Arteaga», en *Tratadistas españoles del arte en Italia en el siglo XVIII*, Madrid, Universidad Complutense, 1981, pp. 83-120, p. 100) quitan importancia a estas refutaciones, que califican de «improcedentes e incomprensibles [...] cuando se lee más tarde que una 'imitación que represente a la naturaleza en su aspecto más ventajoso, ocultando a la vista sus ordinarios defectos, agrada mucho más a quien la contempla que la imitación servil en donde la acción de las calidades hermosas queda destruida con la acción contraria de las calidades feas' [*La belleza ideal*, p. 118]». Una de las tesis sostenidas por León Tello-Sanz Sanz (*ibid.*, pp. 96-102) es, precisamente, la coexistencia en el pensamiento de Arteaga de naturalismo e idealismo de manera difícilmente conciliable.

31. *La belleza ideal*, p. 18.

32. *La belleza ideal*, p. 49.

33. *La belleza ideal*, p. 52. Los versos corresponden a la *Epistola ad Pisones* (vv. 410-1) de Horacio, en traducción de Iriarte.

34. *La belleza ideal*, p. 139.

35. Vid. PANOFSKY, *op. cit.*, p. 87. También trató esta cuestión Lomazzo en *L'Arte poetica* (cfr. LEE, *op. cit.*, p. 26n).

36. BATLLORI, «Prólogo» a *Obra castellana completa*, cit., p. lviii; J. L. ALBORG, *Historia de la literatura española* (vol. III: *El siglo XVIII*), Madrid, Gredos, 1975, p. 886. Recuérdese al respecto, por ejemplo, el «velare lo studio» leopardiano (vid. *Epistolario*, Florencia, 1934, vol. I, p. 87).

37. W. TATARKIEWICZ, *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mímesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos, 1987, pp. 154-183.

38. D. HUME, *Of the Standard of Taste* (1757).

39. J. ADDISON, *The pleasures of imagination*, en *The Spectator*, Londres, nums. 411-421, del 21 de junio al 3 de julio de 1712. Cito según trad. española de J. L. Munárriz, *Los placeres de la imaginación*, en *Varietades de ciencias, literatura y artes*, Madrid, 1804 (ed. a cargo de T. Raquejo, en «*Los placeres de la imaginación*» y otros ensayos de *The Spectator*», Madrid, Visor, 1991, pp. 195-202, p. 140).

40. *Le Rivoluzioni*, vol. I, p. 231n.

41. *Le Rivoluzioni*, vol. I, pp. 230n-1n.

42. El principal impulsor en el siglo XVIII de la teoría de lo bello basada en las relaciones entre las partes de un objeto como nexo entre la variedad percibida por los sentidos y la unidad que en base a aquélla se forma en el intelecto fue Diderot, en el artículo *Beau* de la *Encyclopédie*: «Nous naissons avec la faculté de sentir et de penser; le premier pas de la faculté de penser, c'est d'examiner ses perceptions, de les unir, de les comparer, de les combiner, d'apercevoir entre elles des rapports de convenance et de disconvenance» (cito según ed. a cargo de A. Billy, «*Traité du beau*», en D. DIDEROT, *Oeuvres*, París, 1955, pp. 1105-1142), y más adelante concluye: «J'appelle donc beau hors de moi, tout ce qui contient en soi de quoi réveiller dans mon entendement l'idée de rapports» (*ibid.*).

43. La historia de la interpretación clasicista del tratado de Pseudo-Longino comienza en 1554, cuando Francesco Robortelli lo edita en Basilea, y alcanza su punto álgido de difusión con la traducción que de dicho tratado publicara Boileau: *Traité du sublime, ou du merveilleux dans le discours, traduit du grec de Longin* (1674), acompañado de un prefacio, titulado *Reflexions critiques sur quelques passages du Rhéteur Longin*.

44. No corresponde a este estudio dilucidar cuál de las interpretaciones de *Sobre lo sublime* es más fiel a la intención de su anónimo autor. Según ASSUNTO, la interpretación que hiciera Boileau es «*assai più fedele al significato originario del vocabolo, di quanto non dovevano esserlo quelle posteriori, settecentesche e preromantiche*» («Genealogía inglesa dell'estetica romantica», en *Stagioni e ragioni dell'estetica del Settecento*, Milán, Mursia, 1967, pp. 61-108, p. 93, nota 20), mientras que, al contrario, ABRAMS llega a afirmar que la interpretación romántica de dicho tratado constituye el «*designio principal*» del mismo (*The mirror and the lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, Nueva York, Oxford University Press, 1953. Cito según trad. española de M. Bustamante, *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*, Barcelona, Barral, 1974, p. 138).

45. En *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunts* (cito por ASSUNTO, *op. cit.*, p. 90, nota 11).
46. «The Author's Apology for heroic Poetry and poetic Licence», en *Essay of Dramatic Poesy*, 1668 (cito por ASSUNTO, *op. cit.*, p. 65). En realidad se trata de los capítulos XXXIII y XXXVI de *Sobre lo sublime*.
47. Para ésta y otras citas de este tratado me valgo de la ed. a cargo de J. García López, DEMETRIO, *Sobre el estilo* - 'LONGINO', *Sobre lo sublime*, Madrid, Gredos, 1979, pp. 127-226.
48. Según MENÉNDEZ PELAYO (*op. cit.*, vol. I), «Arteaga no investiga la esencia de lo sublime aunque de paso le describe (y no mal), por sus efectos, mostrándose en esto, como en todo, muy superior a Burke» (cito según 4ª ed., Madrid, CSIC, 1974, vol. I, p. 1145). También compara la definición que da Arteaga de lo sublime en *La belleza ideal*, p. 131 («la sensación rápida, viva y no esperada que produce en nosotros la presencia de un objeto cuyo poder y fuerzas, excediendo a nuestra capacidad, nos le representa como una naturaleza excesivamente superior a la nuestra»), con la de otros autores, como Silvain y Kant.
49. BATLLORI, «Prólogo» a *Obra castellana completa*, cit., p. lv. Las citas que siguen corresponden a *La belleza ideal*, p. 131.
50. Con ello no queremos decir que Burke fuera el primero en describir los fenómenos de la naturaleza que pueden resultarnos sublimes, aunque es unánime la opinión de que, desde los puntos de vista psicológico y fisiológico, corresponde a este autor la más completa y exhaustiva exposición del asunto en su tiempo. Assunto (*op. cit.*) recorre la conformación de la tónica de lo sublime en autores ingleses del siglo XVIII anteriores a Burke, como Berkeley, Thomson y Addison. Otros tratados de la cuestión en la época fueron el artículo «Erhaben» («Sublime») en la *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1762) de Sulzer (vid. nota I-37) y «Sublime» en la *Encyclopédie*, de De Jacourt.
51. S. BETTINELLI, *Dell'entusiasmo nelle belle arti*, Milán, Galeazzi, 1769 (cito según ed. en E. Bonora, *Opere di Francesco Algarotti e Saverio Bettinelli*, Milán-Nápoles, Ricciardi, 1960, p. 829).
52. Cfr. R. WELLEK, *A History of Modern Criticism (1750-1950)*, vol. I: *The later Eighteenth Century*, Cambridge U. P., 1955 (trad. española de J. C. Cayol de Bethencourt, *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*, vol. I, *La segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, Gredos, 1959, p. 159).
53. D. DIDEROT, «Génies», en *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, París, 1757, vol. VII.
54. ASSUNTO, *op. cit.*, p. 77.
55. Diderot halló en la imperfección del esbozo de una obra de arte un abanico de posibilidades expresivas más amplio que en la obra ya culminada, porque, según él, cuanto más indeterminada es una obra de arte, más estimula y satisface a la imaginación, permitiendo a ésta ver en la obra más referentes que si, por el contrario, está terminada hasta el último detalle. La imperfección del esbozo, a su vez, fue vinculada a la imperfección del arte primitivo, concluyendo en que eran dos manifestaciones de un mismo concepto, y que englobaba también, en última instancia, a la música instrumental, que por su indefinición era capaz de evocar imágenes muy dispares. La música instrumental, en definitiva, es la más expresiva de las artes: conclusión que se oponía abiertamente a la hostilidad que el clasicismo —y con él Arteaga, en numerosos pasajes de *Le Rivoluzioni*— mostró en relación a la música instrumental. Sobre la teoría diderotiana del esbozo, vid. E. FUBINI, *Gli enciclopedisti e la musica*, Turín, Einaudi, 1991, 2ª ed., pp. 168-173. También Burke (*op. cit.*, § II, XI) expresó la fascinación que sentía ante el esbozo: «En esbozos de proyectos, a menudo he visto algo que me complacía mucho más que los mejores terminados», y de ello daba esta explicación: «porque la imaginación se distrae con la promesa de algo más, y no condesciende en el presente objeto de los sentidos» (cito según ed. española de M. Gras Balaguer, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Madrid, Tecnos, 1987).
56. Por ejemplo, el «He has no children» de Shakespeare, era aportado por Marmontel en su suplemento a la voz «Sublime» de la *Encyclopédie* como ejemplo de «sublime dans les choses».
57. BETTINELLI (en *Discorso sopra la poesia italiana*, Venecia, Zatta, 1780-2) y ARTEAGA (*Le Rivoluzioni*, vol. I, pp. 75-7) defendían, respectivamente, la superioridad de uno y otro autor, lo cual les condujo a una de las numerosas polémicas que sostuvieron.
58. Según BATLLORI (en «Estudio preliminar» a E. de ARTEAGA, *Lettere musico-filologiche*, Madrid, CSIC, 1944, pp. lii-iv), el inicio de la amistad entre ambos había sido provocado por Arteaga de forma interesada, con el fin de lograr la admisión en la Academia de Ciencias de Padua, de la cual Cesarotti era secretario. Se conservan tres cartas de Arteaga a Cesarotti, editadas en *Dell'Epistolario di Melchiorre Cesarotti*, en *Opere dell'abate Melchior Cesarotti Padovano*, Florencia, Molini-Landi, 1811, vol. XXXVI.
59. Vid. *Le Rivoluzioni*, vol. I, pp. 281-6.

* * *