

EL MITO CLÁSICO EN LA PRECEPTIVA ESTÉTICA: ALGUNOS EJEMPLOS DE *LA BELLEZA IDEAL* DE ARTEAGA (1789)*

Juan Luis Arcaz Pozo
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

El presente artículo analiza cuál es la función que en la obra sobre estética de Esteban de Arteaga conocida como *La belleza ideal* tienen los numerosos mitos clásicos que el autor menciona para justificar, especialmente, sus ideas sobre la teoría de la imitación.

PALABRAS CLAVE: Mitología clásica. Tradición clásica. Literatura latina. Literatura española.

ABSTRACT

This article analyses the function of the numerous classical myths mentioned by Esteban de Arteaga, in order to justify his ideas of the imitation theory, in his esthetic treatise titled *La belleza ideal*.

KEY WORDS: Classical mythology. Classical tradition. Latin literature. Spanish literature.

1. La presencia de los mitos clásicos en *La belleza ideal* de Esteban de Arteaga (1747-1799), obra no estrictamente literaria, aunque sí vinculada a la literatura, reviste un particular interés para el estudioso de la pervivencia de la mitología clásica en cualquier obra de arte por lo que supone de justificación y razonamiento, desde un punto de vista teórico y filosófico, de la reiterada recurrencia a los mitos en todo tipo de creación artística. En ese sentido, estas *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal considerada como objeto de todas las artes de imitación*, título original del tratado, son una excelente cantera de ejemplos de cómo el mito, en función de su capacidad embellecedora —pues tal es la visión utilitarista que Arteaga otorga al relato mitológico—, puede transformar la realidad, sea del tipo que sea, y conseguir en cualquier caso conmover gratamente al espectador con independencia del tema tratado por el artista. Además, *La belleza ideal* de Arteaga muestra, en tanto los mitos aducidos van de ordinario soldados a los autores antiguos que cita el preceptista, la valoración estética y literaria que al teórico segoviano le suponían tales autores y ofrece el nivel de lectura y aceptación de los clásicos grecolatinos en este crucial período del Neoclasicismo español.

La belleza ideal pasa por ser una de las principales obras de estética de su época; no en vano, Menéndez Pelayo, en su *Historia de las ideas estéticas*, hace una



valoración completamente positiva de la obra de Arteaga calificándola como «el más metódico, completo y científico de los libros de estética pura del siglo XVII»¹. No es muy distinta la opinión que le merece a Miguel Batllori, el editor en Clásicos Castellanos de la obra de Arteaga², quien le dedica un amplio estudio en el que valora la extraordinaria finura crítica del segoviano dentro del grupo de jesuitas expulsados de España y resalta el talante de Arteaga por lo que tiene de heredero de la crítica del XVII y precursor de la del XIX. Apoyándonos en los datos biográficos que el propio Batllori aporta en las páginas introductorias de su edición y en los hitos vitales del jesuita recogidos en otros estudios (especialmente los de F. Molina, reciente editor del tratado del jesuita, citados *infra* en nota 4), vamos a trazar un breve esbozo de los aspectos más significados de su vida para justificar, de acuerdo al objeto de este trabajo, la evidente inclinación de Arteaga por la literatura antigua, cantera principal, obviamente, de los relatos mitológicos de que se sirve como apoyatura para sus teorías estéticas.

2. El decreto de expulsión de los jesuitas llevó a Arteaga a tierras italianas y allí desarrolló su más importante actividad. De su contacto con los más grandes musicólogos de la época —el español Antonio Eximeno y el italiano Giambattista Marini— surgió un vivo interés por las artes musicales que culminó con la publicación de su estudio *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano* (cuyo primer volumen se publicó en Bolonia en 1783 y los dos siguientes en Venecia en 1785) en el que abordaba un comentario filosófico y crítico del teatro musical italiano estudiando la naturaleza de la ópera y sus relaciones con las artes plásticas, la poesía y la música en un recorrido diacrónico que iba desde la Edad Media hasta el melodrama moderno de Metastasio. Tras la polémica que supuso la publicación de esta obra, por lo adelantado de sus concepciones teatrales, en obvia pugna con las ideas sobre el drama musical imperantes en la Italia del momento, y los no pocos problemas que suscitó la posterior publicación de sus *Observaciones* a la obra de su amigo Matteo Borsa titulada *Del gusto presente in letteratura italiana*, Arteaga se trasladó a Roma desde su anterior residencia en Venecia y allí vivió bajo la protección del diplomático aragonés José Nicolás de Azara. Importante traslado de residencia, y providencial encuentro con el mecenazgo de Azara, porque será aquí donde escriba *La belleza ideal* y donde dará salida en distintos estudios a una de sus más fructíferas pasiones: su amor hacia los poetas grecolatinos.

Arteaga poseía una amplia y vasta formación humanística de la que una primera muestra fue la publicación, durante su estancia en Venecia, de unos co-

* Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación PB98-0776 financiado por la DGICYT.

¹ Cf. M. MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid-Santander 1940, vol. III, p. 150. El autor y su obra son objeto de los comentarios de Menéndez Pelayo en pp. 150-172, 358-363 y 640-647 de este mismo volumen.

² Esteban DE ARTEAGA, *Obra completa castellana. La belleza ideal. Escritos menores*, ed., prólogo y notas de M. BATLLORI, Madrid 1972².

mentarios a la traducción italiana de Homero a cargo de su amigo, gran helenista italiano del Settecento, Melchiorre Cesarotti. Asimismo, durante su anterior estancia en Bolonia, había realizado una traducción de Teócrito al latín y otra al castellano del poema de Museo sobre Hero y Leandro que, sin embargo, no se han conservado. También de esta época son dos de sus más importantes estudios de literatura griega y la preparación de una edición de la traducción de la *Odisea* a cargo de Gonzalo Pérez que ha quedado inédita. Sin embargo, del contacto con Azara y gracias a su patrocinio (pues fue él quien costeó la publicación), Arteaga pudo sacar a la luz una edición de la obra completa de Horacio en Parma en 1791 y, tres años después, otra más con las poesías de Catulo, Tibulo y Propercio. A pesar de ello, no pudo publicarse, tal vez por descuido del editor Bodoni, el extenso comentario latino que Arteaga había escrito del poema 66 de Catulo sobre la cabellera de Berenice, cuyo manuscrito se perdió lamentablemente (igual que se perdieron la mayor parte de las poesías latinas, castellanas e italianas que escribiera Arteaga)³.

Pues bien, estos datos biográficos de Arteaga son suficientes para tener una idea bastante aproximada de la relación de nuestro jesuita con el mundo clásico y para justificar la pregnancia que la obra de los principales poetas grecolatinos va a adivinarse en la formulación de *La belleza ideal*, obra que, a pesar de haberse escrito en Roma, fue publicada en Madrid en 1789.

3. La novedad y modernidad del pensamiento de Arteaga expuesto en esta obra⁴ en relación con la estética neoclásica se condensa básicamente en la preten-

³ Asimismo, tampoco pudieron ver la luz los esfuerzos que Arteaga llevó a cabo para publicar algunos escritos todavía inéditos del humanista ilicitano y también jesuita Pere Joan Perpinyà (1530-1566). En efecto, consta que el segoviano consiguió del estado una ayuda económica en 1793 para la edición de una relación de obras del que consideraba «lumbreira de la oratoria de su siglo y el primer latinista español». Sin embargo, la prematura muerte de Arteaga (ocurrída en París en 1799, ciudad a la que el segoviano había viajado acompañado de su mecenas Azara) dejó sin culminar esta empresa. Cf. J. MARTÍNEZ ESCALERA, «Pere Joan Perpinyà», en B. DELGADO CRIADO (coord.), *Historia de la educación en España y América. La educación en la España moderna (siglos XVI-XVIII)*, Madrid 1993, pp. 132-135, esp. 134-135.

⁴ Una síntesis de las ideas estéticas de Arteaga —cuyas cuestiones filosóficas de fondo caen fuera del objeto de nuestro trabajo— puede verse en el estudio introductorio de F. Molina a su edición de la obra arteaguiana (Esteban DE ARTEAGA, *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*, ed. a cargo de F. MOLINA, Madrid 1999) y en su monografía sobre el jesuita publicada poco antes de que viera la luz la mencionada edición (*Arteaga [1747-1799]*, Madrid 1998). Más información al respecto puede encontrarse, por orden alfabético, en J. L. ALBORG, *Historia de la literatura española*, Madrid 1975, vol. III (El siglo XVIII); M. BATLLORI, «Ideario estético de Esteban de Arteaga», *Revista de Ideas Estéticas* 1-2 (1944) 87-108; J. CHECA BELTRÁN, «El concepto de imitación de la naturaleza en las poéticas españolas del siglo XVIII», *Anales de Literatura Española* 7 (1991) 27-48 y «Esteban de Arteaga», en F. AGUILAR PIÑAL (ed.), *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, Madrid 1996, pp. 471-475; J. L. MICÓ BUCHON, «Aproximación de la estética de Arteaga», *Revista de Ideas Estéticas* 17 (1959) 29-50; y, por último, E. M^a RUDAT, *Las ideas estéticas de Esteban de Arteaga. Orígenes, significado y actualidad*, Madrid 1971 y «Actualidad y alcance de las ideas de Esteban de Arteaga», *Revista de Ideas Estéticas* 31 (1973) 201-217.





sión del autor por conciliar el arte naturalista y el idealista, además de en aceptar lo feo como objeto posible de las bellas artes y en dar enorme importancia en el proceso de creación al sentimiento y valorar en la ejecución de la obra de arte los factores externos de carácter sociológico. Arteaga, en efecto, basa todo su pensamiento en torno a la teoría de la imitación, pero diferenciando claramente entre lo que es imitación servil e imitación ideal. En este sentido, sostiene que no es lo mismo la belleza en abstracto que la belleza artística y, así, no sólo lo que es bello en la naturaleza ha de ser imitado, sino también lo feo, pues lo que es feo en la naturaleza puede convertirse en bello en el arte gracias a la capacidad creadora del artista habida cuenta de que el arte no es copia, sino imitación, y aunque no puede cambiar la esencia de las cosas, sí puede modificar la impresión que éstas producen en el espectador. Contrariamente, pues, a la teoría estética del neoclasicismo, Arteaga considera que no existe un tipo único de belleza ni una belleza absoluta y que la imitación que supone toda obra artística está condicionada grandemente por la invención, es decir, por todo lo que artífice añade particularmente y de suyo al objeto natural. Y al no haber una forma única de gusto y belleza, esto supone que hay una serie de elementos externos que pueden condicionar y moldear el ideal de belleza, lo que hace que sea posible, también frente al universalismo neoclásico, la existencia de gustos diversos y distintos.

Pero hombre imbuido del clasicismo característico de su época y lector y admirador incansable de la literatura antigua, Arteaga parece ver en los autores grecolatinos el mejor ejemplo de sus renovadoras teorías. Tanto por una causa como por la otra, *La belleza ideal* del jesuita hispano está entreverada de frecuentísimas alusiones, comentarios y referencias a los poetas que son objeto de su admiración, de ahí que la presencia de los mitos clásicos a lo largo de la obra sea tan frecuente y constante. De este modo, podríamos decir que su uso y función en el escrito estético de Arteaga se debe a dos claros motivos; por un lado, los mitos afloran en la medida en que van unidos a las obras de los poetas grecolatinos y, por otro, dichos mitos son en muchas ocasiones el mejor ejemplo que encuentra Arteaga para fundamentar su teoría sobre la invención del artista, pues ellos, como obras que resultan de la elaboración poética de esos ilustres y celebrados poetas, demuestran con su intrínseca belleza que el hombre puede perfeccionar la naturaleza que le rodea y buscar esa belleza ideal a la que tiende por experiencia. En este sentido, los mitos vendrían a ser, dentro del marco de la literatura grecolatina y tal como Arteaga considera que cumplen su función en ese marco, una suerte de adorno o camuflaje de la realidad mediata del artista que tiene por objeto transformar ésta para, a su vez, proporcionar una felicidad ficticia al lector que de otro modo no se podría obtener debido al estado imperfecto de la naturaleza que lo rodea⁵. Esto

⁵ Como bien señala F. Molina, el elemento ficcional que los relatos mitológicos pueden aportar a las obras de arte «no sólo no está reñido con la poética clasicista, sino que incluso fue ya recomendado por Aristóteles (*Poética*, 1451b) por su mayor carga filosófica, ya que, a diferencia de la historia, que da cuenta de lo que ha sucedido, la ficción refiere lo que podría suceder, es decir, lo

supone que, en el fondo, muchas de las imitaciones ideales de la naturaleza que propone Arteaga y que considera extremadamente bellas y acertadas, no son sino aquellas recreaciones de los mitos antiguos que introducen los poetas grecolatinos en sus obras, así como también, en algunos casos, las réplicas posteriores en otras bellas artes que han realizado otros artistas inspirados en esas imitaciones poéticas clásicas. Y así es como el patrimonio literario grecolatino se convierte, desde el punto de vista de Arteaga, en el modelo más preciso de esa tendencia del hombre hacia la belleza ideal. Una clara y exacta justificación de esto la encontramos en el capítulo IX acerca de las «Causas de la tendencia del hombre hacia la belleza ideal», donde Arteaga señala explícitamente su opinión de por qué, según ha ido viendo en capítulos anteriores, considera acertada la invención de los poetas grecolatinos en su propósito de buscar esa belleza ideal que no está en la naturaleza:

Es claro que del deseo de perfeccionarse nace la tendencia a la belleza ideal, porque, conociendo el hombre por experiencia que ningún objeto de los que le rodean carece de imperfecciones y que la naturaleza, ocupada en cuidar del conjunto total de las cosas, ha dejado en el estado de medianía a la mayor parte de los individuos, se esfuerza a suplir con la fantasía esta imperfección, embelleciendo, según queda explicado, los objetos que contribuyen a su deleite.

La tercera causa que nos lleva a esto mismo es el deseo de la propia felicidad. Por una parte, la naturaleza nos ha dotado de gran número de facultades exteriores e interiores; por otra, los medios de satisfacerlas son escasos y frecuentes los males que con su acíbar inficionan la breve porción de deleite de que gozamos en esta vida; 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. De aquí nacieron la pagana mitología y los infinitos disparates que sobre el futuro destino del hombre inventaron las falsas religiones. De aquí los paraísos fabulosos producidos por la fantasía de aquellos pueblos que, careciendo de la luz sobrenatural y divina de la revelación, no tenían otro norte que los guiasen en el conocimiento de la otra vida, sino el de una razón viciada e ignorante. El secreto instinto que lleva a los hombres a acumular todos los placeres posibles, unido 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 Psiques [...].⁶

verosímil y lo universal» (cf. *ed. cit.*, p. 21). En este sentido, añadimos nosotros, curiosamente la aportación del mito al arte desde la perspectiva de Arteaga coincide con la exacta definición de éste con respecto a la historia y la novela o ficción, *sensu stricto*, según la acertada definición de A. Ruiz de Elvira, entre las cuales el mito ocuparía una posición intermedia por narrar sucesos que pudieron suceder —esto es, verosímiles— pero improbables (cf. A. RUIZ DE ELVIRA, *Mitología clásica*, Madrid 1975, p. 11-12).

⁶ Cf. F. MOLINA, *ed. cit.*, pp. 153-154.



Esto permite, pues, al artista transformar una realidad que le es hostil desde el punto de vista de lo bello y, asimismo, remarcando una idea crucial del pensamiento de Arteaga, transformar lo que carece de esa belleza ideal en objeto de arte en la medida en que la obra artística «es capaz de excitar más o menos vivamente la imagen, idea o afecto que cada una se propone». Se trata, en suma, de buscar el deleite de la obra de arte sea cual sea el objeto de la naturaleza representado. Como ejemplo de esta idea, Arteaga acude a personajes y situaciones concretas del mito que entrarían dentro de ese concepto de lo feo, pero que gracias al artista y a su capacidad de invención y al modo de imitación que hace se convierten en objetos con «lustre y belleza». Así, señala en el capítulo III acerca «De la naturaleza bella en cuanto sirve de objeto a las artes de imitación»:

Por tanto, examinando los efectos más que las causas, yo entiendo por bello en las artes de imitación no precisa e individualmente lo que es tal en la naturaleza, sino lo que, representado por ellas, es capaz de excitar más o menos vivamente la imagen, idea o afecto que cada una se propone. Así, es y debe ser indiferente para el artista que el original sea un Narciso o un Tersites, la diosa Venus o la vieja Canidia, con tal que logre el fin de hacer admirar su imitación y de reproducir por medio de ella en quien la mira efectos análogos a los que produciría la presencia misma del original [...] Muchos objetos hay que, siendo desagradables y aun horrorosos en la naturaleza, pueden, no obstante, recibir lustre y belleza de la imitación. ¿Qué cosa, por ejemplo, más asquerosa que la imagen de Polifemo en el libro nueve de la *Ulisea*, cuando, después de haberse atracado de trozos de carne humana y vaciado en su vientre dos o tres zaques de vino, se tumba boca arriba en medio de la cueva? [...] ¿A quién no vendrían bascas si tuviera delante de sus ojos una cosa tan puerca? Sin embargo, los versos griegos que pintan esta sucia imagen son tan admirables en Homero, que dos poetas tan grandes, como fueron Eurípides y Ovidio, los juzgaron dignos de apropiárselos y aun de copiarlos, aquél en su tragedia titulada *El Cíclope*, y este en el libro catorce de sus *Metamorfosis*. ¿Quién no huiría cien leguas por no apestarle las narices acercándose a la cueva llamada Averno que describe Virgilio? [...] Pero ¿quién no se tendría por afortunado si hubiese compuesto los divinos versos del poeta latino, que arrebatan a los lectores con su belleza, y suavizan, para explicarme así, el hedor del infierno.⁷

Por otro lado, Arteaga delimita bien en qué tipo de bellas artes se debe dar cada una de las imitaciones, pues, igual que muchas cosas feas de la naturaleza se convierten en bellas gracias a la imitación del artista (y convertirse en bellas va en función no del cambio de su esencia, sino de la impresión que causan en el espectador), «hay otras cosas que, siendo bellas en un género de imitación [es decir, que de feas se han convertido en bellas gracias al artista], se vuelven feas cuando se las saca de aquel género y se trasladan a otro». Esta idea la apoya

⁷ Cf. F. MOLINA, *ed. cit.*, pp. 82-83.



Arteaga, además de en otras referencias a pasajes de autores clásicos y, por extensión, del mito antiguo, en la comparación del tratamiento que recibe el episodio de Laocoonte atacado por las serpientes en el conocido grupo escultórico de Agesandro y en el no menos famoso pasaje de la *Eneida* virgiliana. De esta comparación resulta sin duda más perfecta la imitación poética de Virgilio que la del escultor italiano, pues, según Arteaga, el poeta latino «además de explicarse en una versificación bellísima, ofrece una imagen muy propia para la poesía, la cual puede y debe pintar todos los efectos naturales de las pasiones, cuando son enérgicos y no contienen nada que desdiga del carácter de la persona o que disguste a la fantasía». Es decir, que un hecho que en la realidad resultaría desagradable, como es éste del sacerdote Laocoonte siendo devorado por las serpientes y gritando de dolor, pasa a ser bello pero sólo en un tipo concreto y determinado de imitación, la poesía, pues lo que la capacidad del poeta ha transformado en bello, no puede darse en otro tipo de imitaciones, como la escultura, que son inadecuadas para reflejar bellamente lo que en sí no lo es:

Laocoonte que grita dolorosamente en el mismo poeta [sc. Virgilio] cuando las dos serpientes le despedazan las carnes:

*Clamores simul horrendos ad sidera tollit,
quales mugitus, fugit cum saucius aram
taurus et incertam excussit ceruice securim;*

además de explicarse en una versificación bellísima, ofrece una imagen muy propia para la poesía, la cual puede y debe pintar todos los efectos naturales de las pasiones, cuando son enérgicos y no contienen nada que desdiga del carácter de la persona o que disguste a la fantasía. No acontecería lo mismo en la escultura; porque, no pudiéndose en ella expresar aquellos gritos tan descomunales sin abrir demasiado la boca y afean torpemente el rostro de la estatua, la actitud que resultase desagradaría a los que la mirasen, en vez de deleitarlos. Por eso el artifice que compuso el famoso grupo del Laocoonte del Vaticano, sabiendo que hablaba a los ojos y no a los oídos, disimuló con mucha cordura toda apariencia de grito; antes bien, para dar a entender que su protagonista no gritaba, le hizo (según acertadamente lo advierte Winckelmann) una pequeña abertura de boca que bastase para el suspiro y no para el grito, con lo que vino a dar a la fisonomía de Laocoonte grande expresión, acompañada de mucha dignidad y nobleza.

De esta sola circunstancia nace, pues, la diversidad de actitudes entre el Laocoonte de Agesandro y el de Virgilio, sin que sea necesario intentar contra el poeta el proceso que entabló un anónimo italiano acusándole de poca filosofía, porque hace bramar a un hermano de Anquises, sacerdote de Neptuno, como si estas dos circunstancias embotasen la sensibilidad o debiesen impedir que un hombre se queje padeciendo tan atroces tormentos. Pudiera, a lo más, exigirse esta firmeza de alma de un semidiós o de un héroe; pero ¿de cuál pasaje de Virgilio, de qué tradición mitológica nos consta que Laocoonte fuese lo uno o lo otro? El poeta siempre nos le pinta como un hombre común, sin rastro alguno de heroicidad [...] Virgilio, que podía pintar no sólo la permanencia sino también la sucesión de los movimientos, obró cuerdamente expresando los gemidos que el dolor arrancaba a Laocoonte, comunicando con esta y otras cir-



cunstancias una acción y una variedad a su retrato, que ciertamente Agesandro no pudo dar a su grupo.⁸

Es por eso que, en el capítulo VI sobre el «Ideal en la pintura y en la escultura», Arteaga delimita cuál debe ser la gracia ideal aplicada a estas otras bellas artes. En el caso de la escultura, que, como hemos visto, según Arteaga no está especialmente señalada para determinados tipos de imitación, «la gracia ideal aplicada al diseño no es más que aquella disposición de formas en los contornos, que representa unidas en el más perfecto grado posible de facilidad, la elegancia y la variedad, cuya cumplida unión, siendo muy rara en la naturaleza, no puede conseguirse sino con el ingenio del artífice». De nuevo, ejemplos de cómo estas bellas artes, pintura y escultura, pueden mejorar a ojos del espectador la belleza natural y en función de la capacidad que tienen los objetos reales de ser más o menos imitados según su grado de perfección, son los diversos personajes mitológicos que Arteaga relaciona a continuación, señalando de qué modo cabría representarlos mediante un grupo escultórico o un cuadro:

La gracia en las formas propia, por ejemplo, del dios Pan, sería diferente de la del centauro Quirón. En aquel consistiría en la semejanza con un cabrón hermoso, dando a sus pies la aridez, a sus muslos el vello, y a cabeza y frente la sequedad propia de aquel animal. En este la gracia sería pintarle las ancas como las de un caballo animoso y fuerte, que mostrase al mismo tiempo vigor y ligereza. La gracia de estas dos figuras es diversa de la que conviene a Hércules y al Gladiátor; la de Hércules que desuella al león nemeo a la de Hércules deificado que bebe el néctar en el Olimpo en compañía de la diosa Hebe; y la de Gladiátor que lucha en la palestra con la del mismo cuando está para morir; Narciso que se mira en la fuente, Atis recostado en el regazo de Galatea y Ganimedes que, arrebatado por el águila, sirve de menino a Júpiter.⁹

Por otro lado, Arteaga es consciente de que no todas las artes imitan bellamente la naturaleza ni pueden hacerlo de la misma forma. En el capítulo VII sobre el «Ideal en la música y en la pantomima» se refiere a la imposibilidad que tiene la música de imitar la naturaleza frente a la poesía, la escultura y la pintura. El ejemplo concreto que aduce el jesuita consiste en explicar cómo a través de la música no se puede expresar la turbación que siente Dido al saberse abandonada de Eneas y que la lleva al suicidio. El segundo término de la comparación que con respecto a la música establece Arteaga es, de nuevo, el texto de Virgilio. Y es a partir de éste y a propósito de él, como en otras muchas ocasiones, de donde Arteaga colige que la poesía, tal cual la cultivaron los poetas antiguos, es sin lugar a dudas la mejor de las bellas letras a la hora de imitar lo que ofrece la naturaleza. En el caso concreto del pasaje que citamos, el jesuita no se contenta sólo con referir que

⁸ Cf. F. MOLINA, *ed. cit.*, pp. 85-87.

⁹ Cf. F. MOLINA, *ed. cit.*, p. 121.

la música no puede reflejar el estado de ánimo de la heroína que pinta Virgilio, sino que, igual que sucede en muchas otras ocasiones, aprovecha la sola mención del nombre del personaje del mito o del poeta en cuestión para hacer una somera descripción del propio contenido de la leyenda que, por otro lado, sirve para reafirmar aún más su opinión inicial. Así ocurre en el caso que nos ocupa:

Del conjunto de las mencionadas causas resulta que, aunque la música se proponga por objeto imitar a la naturaleza y realmente la imite con su instrumento propio, que son los sonidos, sin embargo su imitación no es tan evidente ni tan clara como la de la poesía, escultura y pintura, porque el agregado de los sonidos, cuando son inarticulados, no especifica su objeto con la precisión con que le determinan los versos, los contornos y los colores. Por consiguiente, cuanto más se aleja de la naturaleza, tanto mayor es el influjo que tiene el arte sobre ella y da más lugar al mérito o la extravagancia del artífice. Para aclarar esta doctrina (que ya tengo explicada más a la larga en varios lugares de mi obra intitulada *Las revoluciones del teatro músico italiano*) pongamos el caso que un maestro de capilla quiera poner en música aquellos divinos versos de Virgilio, superiores a toda alabanza, en que se describe la muerte que la reina Dido se dio a sí misma con la espada del fugitivo Eneas. Los medios que tomará para representar este cuadro sublime y ponernos delante de los ojos el infeliz estado del corazón mujeril en tan horrorosa situación, no pueden ser otros que los de valerse de cuerdas bajas que produzcan un ruido sordo, alterado y confuso, de reforzar el sonido lastimero y patético de ciertos instrumentos, y de usar modulaciones veloces, rápidas y precipitadas, las cuales, imitando las circunstancias físicas que se observan en la naturaleza con ocasión de alguna tormenta o terremoto o movimiento fuerte del mar, hagan conocer, por una especie de careo, la turbación y derramamiento de espíritu en que se halla la desdichada Dido:

[...] *magnoque irarum fluctuat aestu.*

Pero todos estos medios, que son los únicos de que puede aprovecharse la música, no son tan característicos de la muerte de Dido, que no puedan aplicarse, y de hecho no se apliquen, a otros cien argumentos. La música los traslada a cualquier héroe, a cualquiera heroína, a cualquier protagonista que se halle en un caso semejante. Los principales lineamentos del cuadro de Virgilio quedan borrados enteramente y nada se reconoce en él que le aparte y distinga de los infinitos de su especie. Así, aunque varias veces he asistido a la representación de *Dido abandonada* de Metastasio, puesta en música por varios maestros, y aunque he examinado con atención en los papeles el recitativo y el *aria* de la última escena, en ninguno he visto expresadas las circunstancias que hacen tan maravillosamente resaltar la pintura de Virgilio. Aquella espada que por tan extraños caminos ha sido traída desde Troya a Cartago, el fin tan diverso para que la guardaba Eneas, el uso tan lastimoso que Dido hace de ella, la ciega y arrastrada pasión que fuerza a una princesa de tan alta calidad y de tales prendas a quitarse la vida en la flor de su edad, su hermosura, mocedad, gracia y atractivos, que la hacían digna de una suerte más dichosa, las grandes mercedes y beneficios hechos por ella al náufrago Eneas y a toda su escuadra, la ingratitud del príncipe troyano y su poca lealtad con una mujer de quien había recibido en tributo los más dulces y preciosos afectos, otras mil circunstancias que, enterneciendo el corazón de quien lee, sirven a excitar aquel conjunto de ideas que nos hace tomar tanta parte en los objetos



imitados; todo esto, vuelvo a decir, se pierde enteramente en la música instrumental.¹⁰

A veces, Arteaga expresa más rotundamente que la mejor manera de representar en el arte los objetos reales consiste en hacerlo tal y como se presentan en el mito y, por extensión, en las obras literarias que moldearon poéticamente el mito. Al comienzo del capítulo X sobre las «Ventajas de la imitación de lo ideal sobre la imitación servil», a propósito de la idea de que la imitación de lo ideal deleita más que la imitación servil, refiere que la recreación conforme a lo natural de un hecho tan común como puede ser el abandono de una mujer por parte de su marido alcanzaría su más alto grado de perfección si se hiciera a la manera de un hermoso cuadro que considerara en toda su amplitud una escena semejante a la que cuenta el mito de Teseo y Ariadna. Este pasaje es señaladamente interesante porque, a pesar de que Arteaga, y a diferencia de otras ocasiones, no diga expresamente que ese hecho real está representado tal cual él lo describe en una recreación poética antigua, sin embargo creo que es clara la deuda del jesuita en este episodio no, según lo esperable, con respecto al poema 64 de Catulo, donde el mito de Teseo y Ariadna se refiere a propósito de la «representación» que figura en la colcha que cubre el tálamo nupcial de los recién esposados Tetis y Peleo y que Arteaga conocería a la perfección por haber editado el texto catuliano, juntamente con Tibulo y Propercio, en Parma en 1794, sino con respecto a los versos 525-564 del libro I del *Arte de amar* de Ovidio, pues los detalles del mito que relata Arteaga se ajustan a lo que el poeta sulmonés expone en ese pasaje de su obra didáctica, desde la actitud de Ariadna ante la partida de Teseo hasta la llegada del cortejo de Baco a Naxos para llevarse a la joven y hacerla su esposa. Estos dos detalles son los que Arteaga destacaría en tal representación y éstos son, en el texto de Ovidio, los que abren y cierran, respectivamente, su *excursus* sobre este episodio. Así, dice Arteaga:

La primera de todas estas ventajas es que *la imitación de lo ideal deleita más que la imitación servil* [...] Además de disimular los defectos, logra la imitación de lo ideal la ventaja de poder unir en un solo cuadro los puntos más favorables y oportunos para hacer resaltar su original. Es muy común en el mundo el espectáculo de una mujer abandonada del marido, o de una joven engañada por el amante. Quien quisiere representarlas servilmente, y como ellas suelen ser, debería pintar una mujer que solloza desgreñada y sola en un cuarto, sin más adorno que pocas sillas, un bufete y un lecho; de cuya manera el cuadro sería conforme a lo natural, pero poco agradable. Mas venga un pintor dotado de fantasía viva a pintar la misma escena: ¿qué cúmulo de circunstancias ideales no juntará para embellecerla? ¿Cómo la preparará con maestría para que haga efecto? En medio del lienzo pondrá una isla desierta, con todas sus variedades de montes, collados, valles, arboledas, campos y playas arenosas. De lejos el sol recién nacido bordará con sus rayos la convexidad del horizonte, y mil reflejos de artificiosa luz hermosearán el aire y la tierra. El mar

¹⁰ Cf. F. MOLINA, *ed. cit.*, pp. 130-131.



golpeará blandamente alderredor los escollos que ciñen la isla y la blancura de sus espumas contrastará agradablemente con lo azul de sus aguas. Huirá por el ancho piélago a velas llenas la nave del desleal y fugitivo Teseo, mientras que en la orilla se verá la abandonada y hermosísima Ariadna con los rubios cabellos esparcidos por las blancas espaldas, sin más adorno que el de un velo ligerísimo que no haga sonrojar la decencia, con el cuerpo inclinado y los brazos tendidos hacia la nave que le lleva consigo la mitad del alma, con los ojos desencajados y las descoloridas mejillas bañadas en lágrimas, y con la boca dulcemente abierta en ademán de llamar gritando al traidor ateniense. Por otra parte, se ofrece a la vista una visión no menos maravillosa, y esta será la de los faunos, sátiros y egipanes que, bailando toscamente y enarbolando el tirso, preceden al carro del dios Baco tirado de seis tigres, que viene a enjugar el llanto de la desconsola doncella. Los cupidillos, que adivinan lo que está para suceder, voltean por el aire y van preparando la corona de estrellas que debe orlar las sienes de Ariadna.¹¹

Más adelante, en el capítulo XI que continúa tratando el mismo asunto del anterior («Ventajas de la imitación de lo ideal sobre la imitación servil»), Arteaga vuelve a reincidir en la idea de que a través del mito y de las referencias mitológicas, y ya que éstas son, como hemos visto que él piensa, un adorno que embellece la realidad, puede expresarse de mejor manera cualquier aspecto de ésta. Ahora, echando mano de Homero y Ovidio, el jesuita señala que no sería lo mismo describir un temblor de tierra de forma acorde con lo que realmente es («se estremece el suelo, se apartan los montes, se abren cavernas profundísimas, y que de ellas salen llamas abrasadoras que destruyen lo que prenden») que hacerlo del modo siguiente:

[...] mas yo, echando mano del cielo, del mar, de la tierra y del infierno, haré creer que lo que parece causa natural no es sino un movimiento de la cólera divina: representaré a Neptuno, que con su tridente sacude los hondos quicios de la antigua Troya y menea los fundamentos del globo terráqueo, a cuyo horrendo golpear tiemblan las florestas del Ida, vacilan las cumbres del Antandro, el mar se retira espantado lejos de la orilla, los bajeles están a pique de perderse y hasta el mismo Plutón, emperador de los abismos, salta de su trono lleno de pavor, gritando por los oscuros infernales espacios a Neptuno que cese de golpear, a fin que los elementos no se confundan y la clara luz del día no se inficione con la vista de aquellas espantables regiones.¹²

Y tal modo de describir dicho temblor de tierra no es otro que aquel que emplea Homero en *Iliada* XX 59-75. De igual forma, justo a continuación apunta que «un poeta adocenado se contentará con decirme que el sol, cuando amanece, despunta por el horizonte, dora los cielos, alegra el aire, recrea la tierra e infunde ser y vida a las cosas», mientras que él, siguiendo con la intención de demostrar

¹¹ Cf. F. MOLINA, *ed. cit.*, pp. 157-158.

¹² Cf. F. MOLINA, *ed. cit.*, p. 167.



que a través de ese embellecimiento de la naturaleza consustancial a los mitos se puede expresar de mejor manera y más idealmente la realidad, apunta lo que sigue:

[...] pero yo, añadiendo a la hermosura del mundo visible las bellezas del fantástico, le describiré precedido de la Aurora, hija risueña de la Mañana, que con sus dedos de rosa ahuyenta las tinieblas. El Sol, vestido de púrpura y coronado de rayos, irá sobre un carro, cuyo eje, timón y ruedas son de oro, donde se verán engastados infinitos rubíes, esmeraldas y otras piedras preciosísimas. Los caballos que le tiran, apacentados de ambrosía, serán de una blancura igual al ampo de la nieve, sino en cuanto la interrumpen algunas hermosísimas manchas que tiran al rojo. Delante de ellos irán corriendo las horas, doncellas agilísimas, con guirnaldas de flores en las cabezas y medio desnudas, que tendrán en mano los frenos. A los dos lados del carro se verán los días, los meses y el año con sus cuatro estaciones, a todos los cuales yo adornaré con ropajes y colores ideales que embellezcan maravillosamente la narración.¹³

Y también aquí, el ejemplo que sigue Arteaga, aunque no lo exprese a las claras, procede de la recreación que de tal hecho cotidiano y normal hace un poeta antiguo; en este caso se trata de Ovidio, quien al comienzo del libro II (versos 1-18) de las *Metamorfosis* y en relación al mito de Faetón que está narrando en esos momentos, describe en términos semejantes el palacio del Sol.

En fin, de tal forma es como suelen aparecer los mitos en el tratado estético de Esteban de Arteaga. Casi siempre vinculados a los autores antiguos que los recrearon (y suelen ser éstos Homero, Virgilio, Horacio, Ovidio y Lucano) y casi siempre entendidos, como expresamente señala el propio jesuita, como maneras hermosas y bellas de imitar la realidad y susceptibles de crear un sistema de signos (como que los nombres de los dioses señalen directamente a determinadas realidades) que contribuyen, en la línea de una de las ideas más modernas y revolucionarias en su momento de Arteaga, a maquillar aquellas partes feas y terribles de la naturaleza con el objeto de que también éstas puedan deleitar a sus espectadores:

De aquí trae su origen en las artes imitativas la tendencia de la fantasía a abultar los objetos terribles, revistiéndolos de colores extraordinarios y maravillosos, y por eso los gentiles inventaron un infierno tan singular, en donde aunaron lo más portentoso y extravagante que puede concebir la imaginación, forjándose un perro con tres cabezas, una laguna de pez ardiente que rodeaba nueve veces el Tártaro, la barca de Caronte con el viejo barquero, los ríos Aqueronte, Averno, Flegetonte y Cocito, las Parcas, las Furias con cabellos de serpientes, Ixión, Sísifo, Tántalo, Ticio, Plutón, Proserpina, Salmoneo, las hijas de Dánao, con otras mil extrañezas inventadas por los poetas para inspirar a sus nacionales el terror y la maravilla. Por tanto no es mucho que el infierno de los antiguos fuese más poético y más a propósito para las bellas artes que no el que creemos los cristianos, porque aquél era hijo de la pura fantasía, la cual podía edificar y destruir según se le antojaba, como sucede a todas la producciones de la mentira.¹⁴

¹³ Cf. F. MOLINA, *ed. cit.*, p. 167.

¹⁴ Cf. F. MOLINA, *ed. cit.*, p. 155.



4. A pesar de que se ha perdido prácticamente toda la poesía en latín, castellano e italiano que escribiera Arteaga, sin embargo sí conservamos una composición titulada *Canción pindárica* que, junto a las traducciones castellanas de diversos autores grecolatinos insertas en *La belleza ideal* y en la *Carta a don Antonio Ponz*, es lo único que se puede leer de lo que habría sido su producción verdaderamente literaria. La *Canción pindárica* que aquí nos ocupa se publicó en 1777 y fue compuesta en honor del conde de Floridablanca con objeto de su toma de posesión como primer ministro y su abandono de la embajada de Roma. En ella, como señala Batllori¹⁵, se puede ver claramente la predilección de Arteaga por Píndaro y Horacio y la tendencia del jesuita al profuso empleo de la mitología en la línea de los autores a los que pretende imitar. Éstas son las marcas que hacen que tal composición, ya que fue publicada sin mención expresa de su autor, parezca que haya que atribuírsela sin ningún género de dudas al esteta hispano. Unas cuantas estrofas, tomadas al azar de entre las veintiuna que desarrollan el elogio de Floridablanca, pueden dar una idea de hasta qué punto Arteaga, influido por los poetas clásicos, hace uso de los mitos como código de signos poéticos para nombrar de otra manera, mucho más alambicada y tortuosa, realidades enteramente prosaicas y normales:

Mas, aunque no estén hechos
al ardor de la olímpica contienda
los juveniles pechos,
ni la tindárea envidia hoy los encienda,
no por eso con menos pesadumbre
se sube de la gloria a la alta cumbre.
Que si mora el sangriento
Marte, de acero y de venganza armado,
en estrellado asiento,
también Febo, de rayos coronado,
entre los dioses bebe la ambrosía,
llevando en torno el deseado día.
Prestadme, pues, la lira,
oh nueve hermanas, que templó el tebano:
quiero amansar la ira
del de Neptuno denegrado hermano,
y quitar un varón esclarecido
a las calladas sombras del olvido.

Como conclusión y recapitulación de lo dicho, hemos de señalar que la presencia de los mitos clásicos en *La belleza ideal* de Arteaga (y lo mismo puede decirse de sus otros escritos menores y de su correspondencia conservada, especialmente de la extensa y ya mencionada *Carta a don Antonio Ponz sobre la filosofía de*

¹⁵ Cf. M. BATLLORI, *ed. cit.*, pp. LXIV-LXV.

*Píndaro, Virgilio, Horacio y Lucano*¹⁶) está vinculada, repetimos una vez más, a las alusiones, frecuentes y numerosas, que de los poetas grecolatinos más significativos para el jesuita (Homero y Virgilio, principalmente, pero sobre todo el primero) podemos detectar a lo largo de la obra. Dentro del ámbito de sus teorías estéticas, no hay un ejemplo más evidente para ratificar sus razonamientos que el que le prestan tales autores antiguos: ellos han buscado esa belleza ideal a través de múltiples imágenes que han transformado para el espectador incluso la realidad menos grata, de tal forma que han sabido expresar las cosas más normales y naturales de una forma bella y hermosa. Precisamente, según Arteaga, ahí radica el origen de la mitología pagana, pues ésta no es sino una forma embellecida de expresar las cosas corrientes y un modo de procurarse, a través de ella, una felicidad ficticia que no se podría alcanzar a partir de la propia realidad mediata del artista.



¹⁶ Sobre la polémica que sustenta y alimenta este escrito, véase M. BATLLORI, *ed. cit.*, pp. LVII-LXXXIII y F. MOLINA, *ed. cit.*, pp. 48-51.