

miento, que es el compuesto de entrambos, goza de la belleza.» De lo bello sólo es juez competente la razón.

Azara presenta indicios seguros de haber leído el *Laoconte* de Lessing, aunque jamás le cita. Todas las consideraciones que hace sobre el sentido estético de los helenos, están tomadas de Lessing y no de Winckelmann. Y era natural que así sucediese, porque las tendencias sensualistas del espíritu de Azara, riñendo como reñían con sus aficiones críticas á ciertas obras del idealismo ecléctico de su tiempo, debían llevarle, aunque sólo en teoría, á la justa estimación del elemento *individual y expresivo*, base de la estética de Lessing. Separándose, pues, muy profundamente de la *noción ideal*, preconizada por Mengs, á pesar de la desacordada admiración que profesaba á todas las obras del pintor su amigo, concedía grande importancia, y un capítulo separado, á la *expresión*, entendiendo por ella el « arte de hacer comprensibles los afectos interiores y las situaciones morales»; si bien este poder expresivo le subordinaba siempre, lo mismo que Lessing, á las leyes de la Belleza, la cual uno y otro tenían por canon supremo del arte griego, al paso que Winckelmann hacía consistir su excelencia en cierta serenidad abstracta y fría. Con grande inteligencia de los principios de Lessing, explicaba Azara la ausencia de convulsiones y ademanes violentos del *Laoconte*, por el respeto del escultor á la belleza de las formas, y no por una idea que *a priori* se hubiese formado de la dignidad hu-

mana, ni por el temor de menoscabarla con violentas contracciones. Lo que no quería era *desfigurar la hermosura de los cuerpos*. «Los griegos tenían tal arte (añade), que apenas se ve en sus estatuas que hubiesen pensado en la expresión; y, sin embargo, cada una dice lo que debe decir: están en un reposo que muestra toda la belleza, sin ninguna alteración: un suave movimiento de la boca, de los ojos.... expresa el afecto encantando el alma y los sentidos.» Descubrir *los resortes del alma*, sorprenderla, por decirlo así, en sus más ocultas sinuosidades, y todo esto sin alterar la belleza de las formas, sino con suavidad de sensación y evidencia de perfección, es el concepto estético de Azara, que dista *toto coelo*, como se ve, del de Mengs, y está mucho más próximo que el suyo á la racional y moderna Estética. Mentira parece, y sólo se explica por la tiranía del medio ambiente, que, razonando con tanta perspicacia, juzgara luego con tanta torpeza, poniendo en las nubes las mismas obras que más contradecían su sistema.

Pero nos engañaríamos mucho si creyéramos ver en el Azara teórico alguna semejanza con lo que hoy se llama un *realista*. Azara no es ni más ni menos realista que Diderot y Lessing, con quienes tiene muchas concomitancias. Desde luego no admite en sus términos literales el principio de imitación, y se burla mucho de la supuesta ilusión que las obras artísticas producen: «Nadie que tenga juicio cabal puede suponer, ni por un instante, que es verdad lo que ve representado en

un cuadro, y si esto fuese posible, las más de las pinturas harían un efecto contrario al que hacen. Porque no existe semejante ilusión, es cabalmente por lo que gusta el arte.... *Que la imitación sea más bella cuanto es más perfecta, es otro error que depende del primero, porque nada tiene que ver la imitación con la belleza. Si el original no es bello, tampoco lo será la copia, por muy semejante que sea.* ¡Cuán superior aparece esta doctrina, por un lado á la de Mengs, que con todo su idealismo aún admitía el principio de imitación, cayendo con esto en un eclecticismo trivial, y por otro á la del abate Batteux y sus innumerables secuaces, cuya influencia, aunque remozada, persiste todavía en el arte literario, é informa escuelas y producciones novísimas!

Tampoco comete Azara la grosera confusión, frecuentísima en los sensualistas de su tiempo, entre la belleza y el deleite. «Lo agradable no es bello, aunque lo bello sea, por lo común, agradable.» Para Azara, el gusto es un efecto de los sentidos, inferior á la percepción de la belleza, la cual corresponde al puro entendimiento. Por eso hay gusto bueno y gusto malo, gusto recto y gusto depravado, no en cuanto tales gustos, pues considerados sensiblemente son iguales, sino en cuanto están sujetos al juicio y estimación de una facultad superior. El que imita sin discernimiento los objetos de la naturaleza, no tiene gusto ni bueno ni malo: el que imita con predilección lo feo, da muestra segura de tenerle pésimo y corrompido.

Aún pueden entresacarse otros notabilísimos aforismos estéticos de este *Comentario* de Azara, que brilla más por sentencias sueltas que por el conjunto. Así le vemos condenar enérgicamente el nimio esmero en los detalles, lo que él llama superfluidades y menudencias. Así, coincidiendo esta vez sin saberlo con Diderot, cuya *Paradoja del comediante* no estaba impresa aún, rechaza la imitación realista en la declamación escénica, recordando aquella sentencia de nuestro Quintiliano: «*aded in illis quoque est aliqua vitiosa imitatio, quorum ars omnis constat imitatione*». Finalmente: Azara, en todo lo que es teoría filosófica y general, aparece tan adelantado como los dos más adelantados estéticos de su tiempo: sólo yerra, y á veces groseramente, al aplicar sus ideas á la técnica artística, ó más bien al no aplicarlas, sino contradecirlas y violentarlas, como tendremos ocasión de ver cuando nos hagamos cargo de sus violentos y atropellados juicios, no ya sobre Velázquez y los flamencos, sino sobre la misma divinidad de Miguel Ángel, escarnecida por él tan sacrílegamente como por su amigo Milizia.

Si en Azara la crítica artística era más que todo alarde y bizarría de gran señor y de príncipe á la italiana, en el P. Arteaga fué vocación y ejercicio de toda la vida. Los escritos que conocemos de él, sin exceptuar ninguno, se refieren directa ó indirectamente á ella, lo mismo su *Historia de las revoluciones del teatro musical italiano*, y sus cartas sobre el teatro de Alfieri,

y su teoría del ritmo musical, que su libro sobre Horacio, ó su carta sobre la filosofía de Píndaro y de los demás poetas antiguos, ó su disertación sobre la influencia de los árabes en el arte moderno. Pero el libro que se levanta dominando el conjunto de todos sus trabajos, y comunicándonos la unidad de una teoría fuertemente enlazada, es, sin duda, el de las *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal, considerada como objeto de todas las artes de imitación*, impresas en Madrid, y en lengua castellana, en 1789, y que, sin contradicción, deben tenerse por el más metódico, completo y científico de los libros de estética pura del siglo XVIII, pudiendo hombrar sin desventaja con cualquier otro de su tiempo, aunque entren en cuenta Burke, Sulzer y Mendelssohn, con la excepción única del *Laoconte*, que es una obra de genio con todas las superioridades de tal, es decir, con horizontes y perspectivas infinitas, pero que no puede considerarse como una Estética metódica, ni el autor lo pretendía <sup>1</sup>.

Quizá tampoco era posible una construcción rigurosamente científica de la teoría del arte cuando nuestro Jesuita escribía. Sin duda, por eso, puso á su libro el título modesto de *indagaciones*, bien

<sup>1</sup> *Investigaciones filosóficas sobre la Belleza Ideal, considerada como objeto de todas las artes de imitación, por D. Estevan de Arteaga Matritense, socio de varias Academias.* «Nec verò ille artifex, cum faceret Jovis formam aut Minervae, contemplabatur aliquem è quo similitudinem duceret, sed ipsi us in mente insidebat species pulchritudinis eximiae quaedam, quam intuens, in eaque defixus, ad illius similitudinem artem et manum dirigebat.» Cicerón, *Orat.* 2. En Madrid. Por Don Antonio de Sancha, 1789. 215 págs. 8.º

conforme, de otro lado, con el carácter analítico que entonces tenían todos los estudios filosóficos. No se le ocultaba, en verdad, que la ciencia de que escribía, y á la cual ni siquiera dió nombre como tampoco se le dió Lessing (lo cual prueba que la invención de Baumgarten aún no había hecho fortuna), estaba en mantillas, y lo había de estar largo tiempo por la obscuridad en que la naturaleza envolvió todo lo que pertenece al principio físico de nuestras sensaciones, al origen de las ideas y á la causa impulsiva de los movimientos voluntarios. Veía claros los límites de la ciencia de su tiempo, y presentía, y adivinaba, y llamaba con sus votos otras ciencias futuras, como la *pneumatología* ó ciencia del espíritu, y la *psicología racional*: «toda nuestra ciencia se reduce á algunas observaciones sobre los efectos que resultan de la unión del alma con el cuerpo, sobre las sensaciones que aquella recibe, y sobre las ideas que se forma con ocasión de las sensaciones». De esta obscuridad y atraso debía resentirse, tanto ó más que cualquiera otra de las ideas generales y abstractas, la de la Belleza. «Todos hablan de belleza, y apenas hay dos que apliquen á este vocablo una misma idea. ¿Se trata de proferir aquella palabra? No hay imaginación que no se regocije, oído que no se deleite, corazón que no salte en el pecho, ni hombre que no manifieste en sus movimientos la inclinación hacia aquellas cosas que con ella se significan.... Pero ¿se trata de aplicar la misma palabra á éste, á aquél ó al otro objeto determinado? Aquí la variedad de juicios,

la confusión de pareceres, la contrariedad de dictámenes.»

Arteaga, pues, aunque profese la filosofía de su tiempo, aunque proclame un subjetivismo exagerado, ó más bien un empirismo psicológico semejante al de la escuela escocesa, con la cual tiene evidentes relaciones, y aconseje prescindir de las causas y atenerse al estudio de los efectos, no lo hace por escepticismo respecto de las ideas abstractas, sino por el atraso de la metafísica que él reconoce y deplora, y en cuyo porvenir cree firmísimamente, por más que no le satisfaga la que hasta entonces había existido. Esta posición suya no debe olvidarse nunca, porque fija y aclara las que parecen contradicciones de su doctrina, ya que nunca es lícito confundir al empírico *expectante*, pero que en principio confiesa la legitimidad de la Metafísica, con el empírico dogmático que de todo punto la niega. Arteaga comienza por enumerar rápidamente las explicaciones que hasta su tiempo se venían ensayando de la belleza (lo agradable, la unidad, la unidad junta con la variedad, la regularidad, proporción y orden, la belleza absoluta en Dios y relativa en las criaturas, etc.), y sin tomar partido por ninguna de ellas, declara insolubles en el estado actual de la ciencia las cuestiones relativas al origen y formación de la idea estética, la acepta ya formada en el espíritu humano, y procede á estudiar la belleza ideal artística, única sobre la cual cree que puede decirse algo fecundo y provechoso. Como su tratado es de tan excepcional importan-

cia, le compendiaré con alguna extensión, haciendo de paso las oportunas observaciones, sin apartarme nunca del orden de capítulos del original, que responden á las divisiones internas de la teoría. Si el análisis resulta algo largo, cúlpese á la fecundidad de ideas que encierra en pequeño volumen el libro de Arteaga, que ya por sí, y en la mente de su autor, venía á ser extracto y quinta-esencia de otro más amplio que tenía en mientes, y cuyo plan expone al fin.

1.—*De la imitación y en qué se distingue de la copia.*—El fin inmediato de las artes imitativas es imitar á la naturaleza. Imitar es representar los objetos físicos, intelectuales ó morales del universo con un determinado instrumento (en poesía el metro, en la música los sonidos, en la pintura los colores, en la escultura el mármol ó el bronce, y en el baile las actitudes y movimientos del cuerpo). El fin de la representación es excitar en el ánimo de quien la observa ideas, imágenes y afectos análogos á los que excitaría la presencia real y física de los mismos objetos, pero con la condición de excitarlos por medio del deleite, de cuya particularidad resulta que la imitación bien ejecutada debe aumentar el placer en los objetos gustosos y disminuir el horror de los desapacibles, convirtiéndolos, cuanto lo permite la naturaleza de su instrumento, en agradables. *La copia es muy diversa de la imitación.* El copiante no tiene otra mira que la de expresar, ó, mejor dicho, reproducir con la exactitud y semejanza posible, el objeto que copia. *El imita-*

*dor se propone imitar su original, no con una semejanza absoluta, sino con la semejanza de que es capaz la materia ó instrumento en que trabaja.* No pretende engañar ni quiere que su retrato se equivoque con el original; antes, para evitar todo engaño, pone siempre delante de los ojos las circunstancias y señales del instrumento con que trabaja. «¿Qué pretenden, por ejemplo, un Fidias ó un Buonarrotti, cuando nos representan á Júpiter ó á Moisés? ¿Intentan acaso engañarnos de modo que tomemos la estatua por original? No por cierto. Con la blancura del mármol que escogen, con su inflexibilidad y su dureza, que ellos, en vez de esconder y disimular, manifiestan á los ojos de todos, hacen ver que no quieren que su estatua se tome por un hombre, sino por una piedra que imita al hombre. Y porque esta es su mira, y no aquélla, evitan con el mayor esmero todos los afectos con que fácilmente pudieran engañar á quien observa, como sería pintar el mármol de color de carne, dar negrura á los cabellos y á las cejas, y animar los ojos con el cristal ó con el vidrio, circunstancias todas que tendrían mayor semejanza con el hombre verdadero que no el color natural de la piedra ó del mármol, al cual no hay hombre que se asemeje.» Y en confirmación de esto, y para rechazar más y más el principio de la ilusión vulgar, todavía observa Arteaga que hacemos mayor aprecio de las cosas imitadas por el arte, que de las que copia la misma naturaleza, aunque reconocamos en éstas mucha mayor semejanza. El

arte de la imitación consiste, pues, en dar los grados posibles de semejanza con el original al instrumento escogido, pero sin ocultar ni disimular su naturaleza. Con razón se ha notado que Arteaga, por huir del superficial principio de la ilusión (base, dicho sea entre paréntesis, del sistema francés de las unidades dramáticas), exagera el mérito de *la dificultad vencida* y el de *la lucha con el material*, que por mucho que valgan en el arte, al cabo tienen un valor secundario, externo y mecánico, sobre todo respecto del contemplador, no siendo de ninguna suerte proporcionada la admiración de éste, como Arteaga supone, á la resistencia del material empleado. De todas maneras, conste que la imitación, en el concepto de Arteaga, muy lejos de ser trasunto fiel de la realidad, debe atenuar, modificar y suprimir muchas circunstancias de ella.

II.—*De la naturaleza imitable y de las diversas clases de imitación en las respectivas artes.*—«Entiendo por Naturaleza el conjunto de los seres que forman este universo, ya sean causas, ya efectos, ya substancias, ya accidentes, ya cuerpos, ya espíritus, ya Criador, ya criaturas.» Todo este mundo dilatadísimo, ó, por mejor decir, infinito puede servir de materia á la imitación de las artes, *con tal que el objeto sea capaz de recibir imagen material y sensible.* No todo puede ser imitado en todos sus aspectos y relaciones. Por imagen se entiende «la señal, idea ó fantasma que queda en nuestra imaginación después de haber recibido por cualquier órgano ó sentido corpóreo la

impresión de los objetos.» Arteaga es francamente sensualista, y no admite idea alguna que no traiga *directa ó indirectamente* origen de los sentidos. Además las ideas matemáticas y metafísicas no son objeto de imitación. Ésta recae sólo sobre los individuos, precisamente porque son imperfectos y limitados. Siendo el artífice una criatura inteligente, pero limitada, no puede abrazar con su comprensión todo el universo, ni mucho menos tener fuerzas para representarle. No sólo se niega á las artes el poder expresar cumplidamente la inagotable belleza del mundo creado, sino que ni aun siquiera es lícito á la imaginación concebir ó idear algún grado de belleza que no se halle comprendido en el plan inmenso de la creación.

Los medios de que se vale el artífice, unos son *naturales* (como en las Bellas Artes, ó sea en las artes del diseño y en la Música), otros *convencionales* (como en las Bellas Letras). Los *naturales* se dividen en *ópticos* (artes plásticas) y *acústicos* (música). Los objetos percibidos por la vista pueden estar ó en quietud (escultura y pintura), ó en movimiento (danza y pantomima). Prosigue el autor con las acostumbradas y naturales distinciones entre la escultura y la pintura, y entre la armonía y la melodía. Y llegando á tratar de las relaciones entre la poesía y las artes plásticas, no duda en declarar, siguiendo á Lessing, que la esfera de imitación de las bellas letras (en cuyo número incluye, no solamente la poesía, sino la elocuencia y la historia) es mucho más extensa que la de

las bellas artes. Caben, sin embargo, recíprocas intrusiones, y así la poesía emplea la *hipotiposis* como medio de reemplazar á la pintura, y la *onomatopeya* para remedar á la música. La pintura y la escultura producen, á veces, por medio de símbolos, alegorías y emblemas, un efecto semejante al de la poesía cuando trata de encarnar ideas generales y abstractas. La Música es la que posee menos recursos en este punto, y sólo de una manera muy vaga é indecisa puede despertar con los sonidos una sensación semejante á la que con los colores produce el objeto mismo.

III.—*De la naturaleza bella en cuanto sirve de objeto á las artes de imitación.*—La Belleza, considerada en general, es absoluta, pero en el arte es sólo *comparativa ó relativa*. Lo bello en el arte no es precisa é individualmente lo mismo que estimamos por tal en la naturaleza, sino lo que representado es capaz de excitar más ó menos vivamente la imagen, idea ó afecto que cada uno se propone. Arteaga demuestra la más profunda indiferencia en cuanto á la elección de asuntos. *Tan bella puede ser la imitación de Narciso como la de Tersites, y la de Venus como la de Canidia. Lo feo en el arte es, no lo que se juzga tal en los objetos, sino aquello que no es capaz de producir la ilusión y el deleite á que cada una de las artes aspira.* Muchos objetos hay que, siendo desagradables y aun horrosos en la naturaleza, pueden recibir lustre y belleza de la imitación (Polifemo, Laoconte,

las Danaides). Atribuye Arteaga el agrado que causa la pintura de tales objetos, al deleite que percibe el alma en verlos *imitados*, á la complacencia que halla encontrando en la imitación materia de juicios y comparaciones, á lo incompleto de la ilusión en las artes imitativas y al efecto de la habilidad del artífice en la composición. Esta última razón es la única fundamental en su sistema, y las primeras, ó son una petición de principio, ó se reducen á la última, aunque explicadas en diversos términos. « Juzgo superfluo advertir (añade Arteaga) que cuando digo que se convierten las cosas desagradables en bellas, no quiero decir que se muda la esencia de la cosa en sí misma, sino relativamente á la impresión que hace en nosotros, de suerte que la que era desapacible y horrorosa en el original, se convierte en dulce y agradable, cuando es imitada por el artista. Por la misma razón hay otras cosas que, siendo bellas en un género de imitación, se vuelven feas cuando se las saca de aquel género y se trasladan á otro. » Laoconte grita admirablemente en Virgilio, y haría mal en gritar en el mármol. El viento, en una oda de Horacio, cabalga sobre las ondas de Sicilia: en la pintura tal imagen sería ridícula. Polifemo royendo los huesos de los compañeros de Ulises, y corriéndole negra sanguaza por el pecho y las barbas, sería un objeto repugnante en la pintura: es hermoso y admirable en la poesía. Y aun dentro de una misma arte, cosas bellas en la poesía narrativa no son tolerables en la dramática; v. gr.: Atreo,

cociendo los miembros del hijo de Tiestes y dándoselos á comer á su padre; Medea descuartizando á sus hijos; ó bien la *Saint-Barthélémy* descrita por Voltaire en el segundo libro de su *Henriada*.

No habiendo naturaleza absolutamente bella ni absolutamente fea, y teniendo el poder de la imitación y la habilidad del artífice valor y eficacia bastantes para trocar en hermoso lo feo; siendo, en suma, el arte algo como un río sagrado que depura á la naturaleza de sus imperfecciones, resulta *insuficiente y falsísimo* el principio de Batteux, para quien únicamente podían ser objeto adecuado de imitación los objetos que despiertan ideas de unidad ó variedad, de simetría ó de perfección; en suma, la bondad y la belleza. Y no menos rechaza Arteaga la opinión de Moisés Mendelssohn, conforme al cual « el carácter y la esencia de las bellas artes y de las bellas letras consiste en la expresión sensible de la perfección ». Aserción contradicha á cada paso por la historia del arte, exclama con razón Arteaga, recordando, á este propósito, no sólo ejemplos de deformidad física enaltecidos por el pincel y por la descripción, sino retratos sensibles de la abominación moral y de lo más execrable que se halla en la naturaleza, « como el Yago de Shakespeare, el *Tartuffe* de Molière, el *Catilina* y el *Mahoma* de Voltaire, el *Lovelace* de Richardson », los cuales, por eso, no dejan de ser eternamente artísticos y bellos. « Los autores que den por fin del arte la bondad ó la perfección natural (añade profundamente Artea-

ga), se han formado ideas incompletas, así de la naturaleza imitable como de la imitación: de aquella porque juzgaron que sólo los objetos bellos eran capaces de recibir expresión y gracia, sin hacerse cargo del influjo que tiene el arte sobre las cosas y el modo de representarlas; y de ésta porque creyeron que debía guardar las mismas leyes en todas las artes, sin reparar en la notable diferencia que introduce en la manera de imitar, la diversidad del instrumento y la de la potencia que percibe la imitación.» ¡Y en un país donde la Estética indígena había proclamado tan virilmente, desde hace cien años, la belleza de las representaciones artísticas de lo malo y de lo feo, se ha querido en nuestros días, por los que se dicen amantes de la tradición, sustituir la ciencia nacional con las mogigaterías de colegio del Padre Yungmann, ú otros tratadistas semejantes, buenos, á lo sumo, para una congregación de niñas que todavía no han recibido su primera comunión!

IV.—*Diversos grados de imitación.* — *Definición de la belleza ideal.* — El artista, para conseguir su imitación, ha de tener presentes cuatro cosas: 1.º, el carácter y flexibilidad del instrumento sobre que trabaja; 2.º, los estorbos que deben quitarse en dicho instrumento; 3.º, los grados de belleza real esparcidos en aquella clase de objetos naturales que se propone imitar; 4.º, la belleza accesoria que los objetos pueden recibir del arte y de la imaginación del artífice. No debe pasar los límites del arte, obedeciendo á una

imitación sobrado material y realista, ni tampoco violentar el instrumento, para hacerle representar lo que no puede según su esencia. Debe apartarse lo menos que pueda de lo natural, y no recurrir á su fantasía, cuando tiene modelos que imitar en los objetos reales. Es obligación suya suplir con el arte los defectos del original, ya concentrando en un objeto las bellezas esparcidas en otros de la misma especie, ya añadiéndole de su fantasía perfecciones ficticias, hasta que resulte un conjunto natural en las partes, pero ideal en el todo, al cual pueda aplicarse lo que dijo Aristóteles: *optimum in unoquoque genere est mensura caeterorum*. La imitación se divide en *fantástica* é *icástica*, división que ya hemos visto en Luzán y en otros, y que procede de la escuela platónica. La *fantástica* es imitación de la naturaleza universal, y contiene todo lo que, no existiendo en ningún individuo particular, recibe forma y ser de la fantasía del artífice. La segunda es imitación de lo particular, que abraza las acciones y cosas verdaderas, según se hallan en la naturaleza, en el arte ó en la historia. Son cuatro los grados de imitación respecto de los artífices. El primero é inferior consiste en imitar á la naturaleza, pero sin llegar á expresarla tal como es. El segundo, en copiarla como es. El tercero, en reunir las propiedades de varios objetos en uno solo. El cuarto, en perfeccionar el original con atributos ficticios sacados de la fábula ó de la propia imaginación.

Á todo este trabajo preside la *belleza ideal*

que no es una idea pura, sino derivada y compleja, resultado abstracto de una comparación ó selección, «el arquetipo ó modelo mental de perfección que resulta en el espíritu del hombre, después de haber comparado y reunido las perfecciones de los individuos», ó más extensa y comprensivamente definido, «el modelo mental de perfección aplicado por el artífice á las producciones de las artes, entendiendo por perfección todo lo que, imitado por ellas, es capaz de excitar con la posible evidencia la imagen, idea ó afecto que cada uno se propone, según su fin é instrumento». Hay *belleza ideal* de pensamiento y de ejecución. La obra perfecta de arte debe reunir entrambas cualidades.

Si en esta doctrina no hay diferencia palpable entre Azara y Arteaga, si la hay, y mucha, cuando se trata de determinar el valor de las palabras *naturalista é idealista*, que ya desde el siglo xvii venían aplicándose á la pintura, y que Arteaga toma en un sentido más general. Azara, lo mismo que Mengs, á pesar de la profunda discordancia entre las opiniones metafísicas de uno y otro, habían fulminado las más acerbas censuras contra los cuadros de Velázquez y de las escuelas flamenca y holandesa, llamando á sus autores *servum pecus*, imitadores adocenados del natural, y negando que nunca en sus obras pudiera encontrarse la verdadera belleza, puesto que carecían del discernimiento necesario para distinguir lo bello de lo feo, y todo lo trasladaban por igual al lienzo. El P. Arteaga, cuyas doctrinas sobre el valor de

la ejecución y sobre la legitimidad de las representaciones de lo feo conocemos ya, no podía canonizar tan extrañas herejías artísticas. Es más: desde su punto de vista tenía que negar la antinomia entre naturalismo é idealismo, y realmente la niega en la esfera de la teoría, concediendo sólo en autores diversos tendencias á uno ó á otro de esos procedimientos artísticos. «Un todo bello (escribe) debe componerse de partes integrantes que concurren cada una de por sí á acrecentar la Belleza. Por tanto, además del arquetipo de perfección, que resulta del conjunto de atributos que se hallan en un objeto, es necesario considerar también el modelo de perfección á que pueden reducirse los elementos que le componen. Así, en cualquiera producción de un artífice pueden concebirse dos géneros de belleza ideal, uno que resulta del modo con que supo coordinar las partes con relación al todo, otro de la habilidad con que dispuso las partes relativamente á sí mismas.... No es posible que se dé obra alguna de arte donde no aparezca más ó menos uno de los mencionados géneros. *Las mejores y más perfectas son las que manifiestan amigablemente hermanados el uno con el otro. Es, por tanto, una preocupación nacida de haber reflexionado poco sobre estos asuntos, el distinguir los profesores de una facultad imitativa en «naturalistas» é «idealistas».* Digo que es una preocupación, porque no hay idealista que no deba tomar de la naturaleza los elementos para formar su modelo mental, como tampoco hay naturalis-

ta que no añada mucho de ideal á sus retratos, por semejantes que los juzgue y cercanos al natural. De suerte que todo naturalista es idealista en la ejecución, como todo idealista debe ser necesariamente naturalista en la materia primitiva de su ejecución. Y si tiene algún fundamento esta «vulgar» deducción, no puede ser otro que el más ó el menos, esto es, la mayor ó menor porción de belleza ideal que cada uno introduce en sus perfecciones, ó el diferente género de belleza con que las exorna. ¡Ya en tiempo del P. Arteaga era vulgar esta novísima cuestión del naturalismo, y se la declaraba inútil y sofisticada, ante un criterio estético superior! Si los españoles tuviésemos costumbre de leer nuestros libros, ¡cuántas sorpresas nos ahorraríamos!

V.—*Ideal en la Poesía.*— Consiste en perfeccionar la naturaleza, imitándola con el metro ó verso, que es su instrumento. Hay belleza ideal en las acciones, coordinando el argumento del poema por medio de la fábula ó máquina, de suerte que excite interés y maravilla: en las costumbres, recogiendo en un solo personaje las cualidades más eminentes en virtud ó en vicio (por eso declara Arteaga, adelantándose á toda la crítica moderna, que D. Juan Tenorio, por ser carácter tan complejo, es el carácter más teatral que se ha visto sobre las tablas desde que hay representaciones<sup>1</sup>); en la sentencia, atribuyendo á

<sup>1</sup> ¡Cuán superior en esta parte el juicio de Arteaga al de Voltaire, que no encontraba en el *Convidado de piedra* más que «una monstruosa mezcla de bufonadas y de religión, un

un personaje razonamientos y máximas mayores y más realzadas que las del común de las gentes (este género de ideal es el que prefieren Lucano y Corneille); en la dicción, escogiendo las palabras más adecuadas, combinándolas diestramente, etc. No todas las especies de ideal se hallan igualmente en todos los poemas. En el épico caben todos. En el didáctico no se admite sino en episodios el ideal de costumbres, etc. El de dicción debe entrar en todos, y él puede salvar obras en otros conceptos defectuosas.

VI.—*Ideal en la Pintura y Escultura.*—El autor anuncia que seguirá á Mengs, despojando sus opiniones del platonismo que en el original las envuelve. Hace oportunas consideraciones históricas sobre el genio estético de los griegos, sobre el sistema de la depuración de la forma, sobre la imitación de lo universal recomendada por Aristóteles; sobre el platonismo de los artífices del Renacimiento, y particularmente sobre la cierta idea de Rafael, que él hace coincidir con el sistema de la imitación fantástica. En todas las partes principales de la pintura cabe la belleza ideal: en la composición, en el diseño, en el claro-oscuro, en el colorido y en la expresión. La composición consta de invención en el todo y disposición en las partes. Lo ideal de la invención estriba en elegir un argumento que no se halle en la naturaleza, en elegirle tal que nos interese y agrada (ánimo de prodigios extravagantes); ó al de Moratin, que condenaba la profunda concepción de Tirso como «repugnante á la sana crítica, y buena sólo para la plebe ignorante y crédula»!

de, y en revestirle de colores, figuras y circunstancias adecuadas á su especie y objeto. Arteaga confiesa su debilidad por las invenciones alegóricas en la pintura, ponderando como modelo de invención ideal el cuadro de la Calumnia que pintó, ó no pintó, Apeles, y que por ejercicio literario y sofisticado nos describe Luciano, y aun imaginando él de su cosecha y proponiendo á los artistas ciertas representaciones simbólicas de los atributos del amor. Lo ideal de la disposición consiste en el orden y concierto de las figuras según su oficio y graduación (ejemplos: el cuadro de las bodas de Alejandro, descrito por el mismo Luciano; la Escuela de Atenas, de Rafael; la Apoteosis de Trajano, de Mengs).

El dibujo es aquella parte de la pintura que nos da el debido conocimiento de las formas de un cuerpo, ya dependan éstas del contorno, redondez y proporción de las partes entre sí y relativamente al todo, lo cual pertenece á la geometría ó á la anatomía, ya provenga del *modo de ver*, esto es, de la diversa reflexión de luz que ofrecen, ó del diverso ángulo visual bajo del que nuestros ojos las miran, lo cual pertenece á la perspectiva. La ciencia de las proporciones y de los contornos es lo que, hablando con exactitud, constituye el dibujo; la de la perspectiva pictórica forma lo que propiamente llamamos colorido y claro-oscuro. Su ideal consiste en dar á la belleza sobrenatural que quiere representarse la verdad y proporción de formas que corresponden á su naturaleza, escogiendo las más hermosas,

las que mejor se acuerden entre sí, y formar un todo más cumplido y perfecto. Esta especie de belleza tiene más lugar en asuntos divinos, alegóricos y mitológicos, que en los históricos ó en los retratos. Cristo, la Virgen, los ángeles, los Santos, las divinidades gentílicas, etc., deben representarse siempre con una hermosura superior á la naturaleza. Á la parte del diseño pertenece la gracia en los contornos. Arteaga tilda á Mengs de haber confundido teóricamente la gracia con la elegancia. La gracia ideal aplicada al diseño, no es más que aquella disposición de formas en los contornos, que presenta unidos, *en el mayor grado posible*, la facilidad, la elegancia y la variedad. Esto del *grado más perfecto posible* debe entenderse siempre de una manera relativa, conforme á la belleza que corresponde á cada objeto.

El *claro-oscuro* no es más que la diligente imitación de los efectos producidos por la luz y las sombras naturales en la superficie de los cuerpos. El influjo de lo ideal aquí consiste en elegir las masas de luz, las disposiciones de las sombras y las variaciones de unas y de otras que se reconozcan más á propósito para hermostrar el objeto que se pinta; por último, en degradar oportunamente la luz.

Entra también lo *ideal* en el *colorido*, ya escogiendo en la naturaleza colores más ó menos fuertes, ya en el tono general del cuadro y en la armonía de las luces entre sí, correspondientes á la invención que reina en el todo y al carácter de

las figuras. En esta parte, lo ideal es inferior á la naturaleza, y brilla, por tanto, más en los asuntos de pura invención. Arteaga, siguiendo á Mengs, recomienda al Ticiano para el colorido y á Correggio para el claro-oscuro.

La *expresión* es aquella parte de la pintura que representa los movimientos del alma, sus pasiones é ideas, tanto las que excita la presencia de los objetos cuanto las que se muestran en el semblante y en las actitudes del cuerpo. Aquí lo ideal entra de dos maneras: la primera escogiendo entre los movimientos propios de las pasiones, los más nobles, enérgicos, decisivos y adecuados á la persona y al argumento (ejemplos de los antiguos pintores, Aristides y Timomáco). La segunda manera consiste en dar á las figuras divinas y sobrenaturales aquellos lineamentos y rasgos que expresen las intenciones del alma, pero sin denotar los vicios y defectos de la humanidad. Cabe también lo ideal en otras partes secundarias de la pintura; v. gr.: forma de los ropajes, disposición de los grupos, etc.

VII.—*Ideal en la Música y en la Pantomima.*—En la música la belleza ideal es más necesaria que en las demás artes representativas: 1.º, porque su manera de imitar es indeterminada y genérica, razón que obliga á referir á un motivo ideal todas sus modulaciones; 2.º, por la particular obligación que tiene la música de halagar y deleitar los oídos; 3.º, por la mutación grave á que se sujetan los sonidos cuando pasan á formar intervalo armónico; 4.º, por la distribución de los

tonos y semitonos, especialmente cuando estos forman los modos mayor y menor, según las diversas escalas, cuya oportuna colocación no puede conseguirse sin el auxilio de signos (bemol, sostenido, becuadro, etc.) que no existen en la naturaleza. La imitación de la naturaleza no es tan evidente y clara en esta como en las demás artes. Es mayor el influjo del ideal en ella que en las artes plásticas. Imita la Música á la Naturaleza, pero la imita más obscuramente que las demás artes representativas, y esto con una sola parte, que es la melodía. La armonía no hace más que alterar la naturaleza, en vez de representarla, aprisionando el acento natural, reduciéndole á intervalo, y desechando toda inflexión que no sea *apreciable*, esto es, que no pueda tener lugar en el sistema músico. El mérito y dulzura no consiste en la *armonía*, sino en la *melodía*. La belleza de la armonía es absoluta, porque depende de las proporciones inalterables de unos sonidos con otros, y no comparativa, porque, no imitando nada de la naturaleza, no puede haber comparación entre el original y la copia. La imitación de la *melodía* consiste en pintar, con sucesión progresiva de sonidos agradables, los objetos físicos y morales de la naturaleza, moviendo los afectos de quien la escucha. Esta imitación puede ser directa ó indirecta.

La belleza ideal de la melodía estriba en el artificioso conjunto de las inflexiones más agradables de la voz humana, ó de las vibraciones más