

LA ESTÉTICA MUSICAL DE ESTEBAN DE ARTEAGA

El ideal en la música

Carlos Madrid Gari

NIA 173375

Tutor: Rafael Argullol Murgadas

Curso 2017-2018

Facultad de Humanidades

Universitat Pompeu Fabra

ÍNDICE

1. Introducción	3
2. El siglo XVIII	5
2.1 Europa.....	5
2.2 Bolonia.....	7
3. Esteban de Arteaga	9
3.1 Biografía.....	9
3.2 Obra.....	11
3.3 <i>Investigaciones filosóficas sobre la Belleza ideal</i>	13
4. El ideal en la música	15
4.1 Imitación en las artes.....	15
4.2 La Belleza ideal en la música.....	18
4.3 Las influencias de Esteban de Arteaga.....	23
4.4 La Belleza ideal en su contemporaneidad.....	27
4.5 Recepción de la Belleza ideal en la música.....	31
5. Conclusiones	35
Bibliografía	40

1. Introducción

A través de esta investigación sobre la figura de Esteban de Arteaga, pensador español del siglo XVIII, pretendo adentrarme en el pensamiento musical del mencionado esteta. La base del trabajo es la última obra que publicó con vida titulada *La Belleza ideal*. Aunque también se le ha otorgado el título de *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*. Fue considerada por Marcelino Menéndez Pelayo como “el más metódico, completo y científico de los libros de estética pura del siglo XVIII” (Arteaga Belleza 9). Así pues, el propósito de este estudio es reivindicar el pensamiento de Esteban de Arteaga, concretamente, a raíz de su idea de Belleza ideal y la importancia de la imitación en las artes para explicar lo que el esteta español consideraba como la Belleza ideal en la música. Esta puesta en valor de las ideas de Arteaga se realiza a través de un análisis en forma cronológica, es decir, mostrando los resultados de la investigación que corresponden con las influencias de Arteaga, cómo se enclava su pensamiento en su presente y cómo ha abierto camino a muchos otros pensadores en el futuro. Todo este estudio se basará, tal y como he mencionado anteriormente, en su idea de Belleza musical tomada de su obra *La Belleza ideal*. Además, de la citación de otras obras del pensador para reforzar su teoría del ideal en la música.

En consecuencia, la estructura del trabajo se enmarca en el propósito de descubrir a Esteban de Arteaga y analizar su importancia en el ámbito estético europeo. Es por ello que resulta necesario realizar un recorrido teórico no sólo por su planteamiento sobre la belleza ideal y la imitación en las artes, sino también comprender su contexto histórico y su propia vida. Además, para sustentar el estudio se ha requerido de una amplia bibliografía complementaria, ajena a la autoría de Esteban de Arteaga, para poder tejer un relato sólido no sólo sobre las propias ideas del pensador español, sino para componer secciones imprescindibles como la dedicada al contexto del siglo XVIII tanto en Europa como, concretamente, Bolonia, ya que fue la ciudad en la que Arteaga realizó gran parte de su investigación y en la que pasó casi la totalidad de su vida. Con el objetivo de destacar la importancia, no sólo para sus contemporáneos, sino para las siguientes generaciones de pensadores de su teoría sobre la belleza ideal en la música, el trabajo se encuentra dispuesto en varios apartados:

En el primer bloque tras la introducción, la presentación del contexto en el cual se enmarca el pensamiento musical de Esteban de Arteaga y su obra *La Belleza ideal*. Prestando especial atención a la Europa del siglo XVIII y mencionando las tendencias más destacadas del mencionado período tanto en el ámbito teórico como práctico de la música. A la vez, señalando la gran importancia de la música italiana, francesa y alemana. La segunda sección del primer bloque del trabajo dedicado al siglo XVIII es un estudio focalizado en Bolonia, ciudad que el esteta español conocía muy bien desde su llegada a Italia en la segunda mitad del mencionado siglo.

El segundo bloque se centra en la figura de Esteban de Arteaga para analizar su recorrido biográfico, así como para presentar sus obras, muchas de las cuales se han perdido, y definir brevemente las más destacadas. Además, en la última sección se analizará de forma específica su obra cumbre y central en este trabajo: *La Belleza ideal*.

El tercer y último bloque está dedicado a profundizar en el ideal en la música de Arteaga. Para ello, se analizan conceptos clave como la imitación en las artes y el tema central del trabajo: la Belleza ideal en la música. En las siguientes secciones se realiza un estudio cronológico sobre las influencias de Esteban de Arteaga a la hora de configurar su ideal en la música, así como la recepción de este ideal en su época contemporánea para, por último, profundizar en las teorías futuras en las que el esteta ha influenciado en mayor o menor medida.

En definitiva, el objetivo del trabajo es analizar la concepción del ideal en la música de Esteban de Arteaga y realizar un exhaustivo estudio sobre las influencias sobre las que tal teoría surgió, su enclave en su contemporaneidad, es decir, su recepción en el siglo XVIII, no sólo en Italia, sino en Europa y, finalmente, incidir en la inspiración que futuros estetas, concretamente en el siglo XIX, hayan podido encontrar en esta teoría de Esteban de Arteaga.

2. El siglo XVIII

2.1 Europa

En el siglo XVIII surgió una esfera pública europea que evolucionó hasta “algo parecido a un mercado de masas” (Blanning 37), gracias al aumento de las ciudades y el considerable aumento de la alfabetización. Tras la invención de la imprenta en el siglo XV, a finales del siglo XVII ya existían editoriales musicales en gran parte de Europa. De hecho, “desde 1750 su número se multiplicó” (Blanning 38). Este auge cultural se reflejó en la masiva producción de *opere serie*. Cabe recordar la importancia de la ópera en la sociedad europea de la época, Voltaire la consideró como “un lugar al que todo el mundo acude” (Blanning 148) y más tarde Denis Diderot comentó que la ópera era “la pasión dominante de la buena sociedad” (Blanning 148).

Sin lugar a duda, la ópera era un elemento crucial en la cultura de la Europa del siglo XVIII, siendo el teatro el centro de la vida social de gran parte de las ciudades europeas, especialmente, de la actividad cultural italiana: “en ninguna otra parte de Europa ni en ningún otro momento de la historia europea se representaron tantas óperas como en Italia entre 1815 y 1860” (Blanning 417). Todo esto tras la decadencia de la polifonía en los últimos años del siglo XVII, ya que se consideraba que “una modernización era totalmente necesaria” (Harnoncourt 13). Pese a la gran proliferación de la ópera y su dominio de la escena cultural europea, no faltaron voces críticas. Es el caso del pensador del filósofo Jean-Jacques Rousseau, que escribió en sus *Confesiones* que la ópera no era más que “un foco de vicio” (Harnoncourt 148). Es necesario remarcar que los escritos de Rousseau no pasaban ni mucho menos desapercibidos en la esfera cultural europea de la época. Afirmación que se sustenta sobre el gran éxito comercial de su obra literaria *Nouvelle Héloïse* (1760) y, principalmente, por el gran debate que surgió a partir de la publicación de la *Carta sobre la música francesa* (1753). Todo esto en un siglo marcado por la *Querelle des bouffons*¹.

¹ Según Fubini el siglo XVIII estuvo marcado por la *Querelle*: “La segunda representación parisina de *Serva Padrona* de Pergolesi, en 1752, supuso la oportunidad para el violento revivir de la adormecida *querelle* entre los defensores de la tradición francesa y los defensores de la música italiana, o bien entre bufonistas (los entusiastas de la ópera bufa italiana) y antibufonistas (los devotos de la *tragédie lyrique* francesa), que se injertó en la precedente polémica entre *lullistas* y *ramistas*” (Fubini *Estética* 115). (los entusiastas de la ópera bufa italiana) y antibufonistas (los devotos de la *tragédie lyrique* francesa), que se injertó en la precedente polémica entre *lullistas* y *ramistas*” (Fubini *Estética* 115).

Por otro lado, destaca en el apartado teórico del siglo XVIII la importancia de la teoría de los afectos, teoría muy importante en Alemania, donde la música instrumental estaba en auge. Además, la ya mencionada *Querelle des bouffons*, las cuales se centraron en analizar la música francesa e italiana. Por otro lado, se encuentra Jean Philippe Rameau, quien publicó *Traité de l'harmonie reduitè à son principe naturel* (1722). Escrito con el que se aleja de la polémica que domina la *Querelle des bouffons* considerando que: “nos encontramos con mentes igualmente bien estructuradas en todas las naciones donde reina la música” (Fubini *Estética* 114). Así pues, establece la música como un lenguaje universal y racional. Radicando las diferencias entre naciones a la melodía, la cual está estrictamente relacionada con el gusto. De todos modos, los enciclopedistas, entre los cuales se encuentra Rousseau, consideraban a la música italiana y en especial a la ópera bufa como “el triunfo del sentimiento, que encuentra su expresión musical en el libre fluir de la melodía” (Fubini *Estética* 116). Además, Rousseau en su *Carta sobre la música francesa* comentaba: “las inversiones de la lengua italiana son mucho más favorables a la buena melodía que el orden didáctico de la nuestra” (Ferrer 161).

Otro de los ámbitos en los que surgieron cambios y reformulaciones a lo largo del siglo XVIII es la formación musical. La música desde el 1600 hasta finales del siglo XVIII fue definida como “un lenguaje de sonidos, que la música gira en torno a un diálogo, a un conflicto dramático” (Harnoncourt 48). Premisa que ayuda a comprender la proliferación de la ópera por toda Europa. Además, en la esfera más técnica y propia del lenguaje musical es a partir del siglo XVII cuando se introduce la barra de compás tal y como hoy en día la conocemos. Elemento clave para comprender la acentuación y ayuda a establecer una mayor definición en cuanto a lo relacionado a la jerarquía de los acentos. Además, en cuanto a la notación, proliferaba el sistema de estenográfico². A la vez, según Nikolaus Harnoncourt en la Europa del siglo XVIII: “la dicción y la articulación musicales así como la afinación ocupan [...] desde el punto de vista sonoro, un lugar más importante que los instrumentos” (Harnoncourt 134).

² De acuerdo con Nikolaus Harnoncourt: “buena parte de las óperas italianas, sobre todo las venecianas, están anotadas en cierto modo estenográficamente, es decir, están escritas de tal manera que el intérprete tiene ante sí únicamente una especie de esqueleto de la obra, el cual a menudo no consta más que de bajo instrumental y la parte cantada” (Harnoncourt 56).

Cabe destacar que el enfrentamiento de Rameau, quien consideraba que la base de la música era una serie de reglas ciertas y basadas en la razón, contra Rousseau quien defendía la música “como el lenguaje que habla más cerca al corazón del hombre” (Harnoncourt 29), fue abordado por Jean Le Rond D’Alambert en su *Discours préliminaire a la Encyclopédie* (1751). Las discusiones de los ilustrados en Francia también se desarrollaron por el resto de Europa, siendo Italia uno de los países con mayor producción crítica con escritos de pensadores como Francesco Algarotti, Benedetto Marcello o Esteban de Arteaga con sus *Rivoluzioni*.

En definitiva, en el siglo XVIII tiene lugar el dominio de la ópera, la cual tiene una repercusión social innegable. Además, es un período marcado por la *Querelle des bouffons* y la Ilustración, siendo la música francesa e italiana el centro de los debates no sólo respecto a la ópera, sino sobre las reflexiones de la filosofía y estética musical del momento. Todo esto en una época en la cual en Alemania la teoría de los afectos tenía una gran presencia y Georg Philipp Telemann triunfaba con sus composiciones. Inevitablemente, la rivalidad musical entre naciones dará lugar al concienzudo análisis de cada una de las diferencias y semejanzas que existen entre ellas. Además, de un profundo estudio sobre conceptos musicales elementales como el ritmo, la armonía, la melodía, la naturaleza o la imitación. Términos sobre los que Esteban de Arteaga reflexionará durante su larga estancia en Bolonia.

2.2 Bolonia

Para comprender el contexto en el cual Esteban de Arteaga desarrolla su pensamiento musical es necesario profundizar en la Bolonia del siglo XVIII. Charles Burney recoge en su libro *Viaje musical por Francia e Italia en el s.XVIII* algunas de las apreciaciones de Monsieur de Lalande en *Voyage d’un François* (1769) sobre la ópera en Bolonia. Pese a que considera que la ópera en Italia es significativamente buena, presenta varias observaciones críticas. Lalande afirma que en los escenarios italianos se utilizan muy pocos elementos y artilugios mecánicos. Respecto al vestuario establece que es más pobre que el encontrado en los teatros parisinos. A la vez, hay un elenco actoral y coral menor y de calidad inferior. Además, la relación entre la música y la danza es insuficiente. Aunque declara que la orquesta italiana supera en número y variedad a la

del resto de países europeos (Burney 425). Ésta última apreciación del estudioso francés difiere a la sostenida por el propio Charles Burney: “la orquesta sonaba débil y no era nada del otro mundo” (Burney 227).

El público es otro factor importante para entender el período histórico que nos ocupa. El respetable en Bolonia necesita para Burney de una mayor educación musical: “será necesario que el gusto de la gente se refine [...] la incorrección, el ruido y la grosería del público llegan a un punto de intolerable barbarie (Burney 225). Actitud que se distancia, completamente, de la que tiene lugar en los teatros del resto de Europa. Además, existe otra problemática, la cual se encuentra relacionada con el débil sonido de la orquesta en el teatro de Bolonia: no se consigue escuchar adecuadamente a los actores, cuestión determinada por la gran dimensión de los teatros italianos. Este punto obliga a los actores a forzar su voz, incluso a gritar. Acción que afecta contundentemente a la recitación, dando lugar a la supresión de modulaciones y matices interpretativos propios de la obra con lo que se llega a una expresividad plana: “Esta manera de recitar elimina las modulaciones de la voz, y todas las pasiones se expresan con el mismo clamor, ya sean tiernas, ya sean ardientes” (Burney 227).

Una Bolonia en la que en el apartado teórico destacaba el padre Martini³ y, en el artístico, Farinelli,⁴ uno de los mejores cantantes de la época. Cabe recordar que Farinelli era uno de los muchos *castrati* que proliferaron en el siglo XVIII no sólo en Bolonia, sino en gran parte de Italia (Burney 373). Esteban de Arteaga no sólo era buen conocedor de la música producida e interpretada en Bolonia, también de la esfera musical italiana y Europea, tal y como demostró en su obra *Le Rivoluzioni del teatro musicale italiano dalle sue origini fino al presente* (1783-1785). En *La Belleza Ideal* afirmó la superioridad de la música italiana de su tiempo con respecto a la del resto de Europa, concretamente, a la francesa y alemana: “La gracia, la variedad, la gallardía y la dulzura de la modulación son las que principalmente constituyen el mérito de la música italiana, y son causa de la preferencia que le dan los inteligentes sobre la música de las

³ De acuerdo con Burney: “Considerado en toda Europa como el más profundo de los teóricos [...] El padre Martini es un franciscano que lleva largos años dedicado a una historia de la música (Burney 218-219).

⁴ Según Burney: “el cantante más grande de nuestro días, e incluso de todos los tiempos y naciones” (Burney 218).

demás naciones” (Burney 373). En esta cita resulta evidente la diferencia de criterio de Arteaga y Burney con respecto a la calidad de la modulación vocal de los actores en la escena musical de la Bolonia del siglo XVIII.

3. Esteban de Arteaga

3.1 Biografía

Esteban de Arteaga nació el 26 de diciembre de 1747 en la localidad segoviana de Moraleja de Coca. Se formó en retórica y gramática en Madrid y, posteriormente, con dieciséis años ingresó en la Compañía de Jesús de Toledo, concretamente, el 23 de septiembre de 1763. Organización que abandonará el 21 de junio de 1769 tras su destierro a tierras italianas. Marcha gestionada por los ministros del reinado de Carlos III⁵. Tras llegar a Córcega, impulsó un nuevo rumbo a su vida al estudiar en la facultad de artes de la Universidad de Bolonia entre 1773 y 1778. Es importante puntualizar que pese a que en España se le recuerda como *Padre Arteaga*, no existe documento alguno en el que se demuestre su ordenación como sacerdote (Arteaga *Belleza* 13). En cambio, fue considerado abate desde la disolución de la Compañía de Jesús en 1773 en Italia. Finalizando, de esta forma, cualquier posibilidad de carrera en el ámbito eclesiástico. Además, su estilo de vida distanciaba mucho de las imposiciones de la Iglesia, ya que Arteaga se dedicaba en gran medida a la vida libertina.

Durante sus primeros años en Italia publicó *Le Rivoluzioni del teatro musicale italiano: dalla sua origine fino al presente*. (1783-1785). Obra que le sirvió para entrar en la escena cultural italiana y, a la vez, en la esfera de la polémica por sus declaraciones sobre el teatro italiano. Obra que tuvo sus respectivas versiones en francés y alemán. Tal éxito obtuvo con la mencionada obra que consiguió obtener una mayor compensación económica que aquella otorgada por Carlos III. En Bolonia fue el encargado de la educación del hijo del reconocido comediógrafo y marqués Francesco Albergati Capacelli. El plan pedagógico de Arteaga para su hijo tenía un objetivo bien

⁵ Según Batllori en el Prólogo de *La Belleza ideal*: “desterrado a Córcega con los demás jesuitas españoles, fue uno de los que, cediendo a las promesas e instancias de los ministros de Carlos III, abandonaron su vocación con la esperanza de poder regresar a su patria” (Arteaga *Belleza* 13).

determinado: “Mi fin no es hacerle un hombre docto, sino un culto caballero. La palabra *culto* comprende dos cosas: gusto delicado y raciocinio justo” (Arteaga *Belleza* 19). Cabe destacar que tan sólo pudo ser maestro del joven Luigi cuatro meses debido a discrepancias severas con Capacelli, las cuales excedían el ámbito educativo y tenían como raíz las grandes críticas que Arteaga ejercía sobre la lengua y la música italiana de su tiempo.

Tras el despido por parte del marqués, Arteaga puso rumbo a Venecia en 1784. Allí también frecuentó las tertulias literarias y siguió viviendo la misma vida desenfadada⁶ que en su período en Bolonia, pero en tierras venecianas también se labró potentes enemistades, como la del literato Matteo Borsa, quien publicó *Del gusto presente in letteratura italiana. Dissertazione del signor dottor Matteo Borsa, professore nella università di Mantova, data in luce e accompagnata da copiose osservazioni relative al medesimo argomento da Stefano Arteaga* (1785). Obra en la que crítica duramente al esteta español ya que, de la misma forma que muchos otros literatos italianos, se sentían atacados por las negativas afirmaciones de Arteaga con respecto a la literatura y la lengua italiana. Entre ellos se encontraban poetas como Rovereto o Clementino Vannetti. A la vez, los españoles que se encontraban en Italia también consideraron las declaraciones de Esteban de Arteaga como “intempestivas e imprudentes” (Arteaga *Belleza* 23).

La polémica continuó tras el traslado del esteta a Roma en los primeros compases de 1787. Fue en Roma donde produjo gran parte de su obra, incluyendo el texto principal de este trabajo: *La Belleza ideal*. Los estudios de Arteaga sobre autores clásicos como Homero o Teócrito fueron promovidos por su amigo José Nicolás de Azara residente en Roma. El ministro español también consiguió una segunda pensión por parte de los dirigentes del gobierno español a causa de su trayectoria literaria, y unos años más tarde, en 1793 un tercer suplemento económico para que el esteta editara las inéditas obras de Pedro Juan Perpinyà las cuales, finalmente, no fueron editadas. Fue en 1794 la

⁶ Según Batllori en el Prólogo de *La Belleza ideal*: “su carácter inquieto y franco le perdió bien pronto” (Arteaga *Belleza* 18).

última vez que Esteban de Arteaga publicó. Dos años después, en 1796 Arteaga se trasladó a Florencia en un período de gran tensión bélica y política.

Finalmente, en 1799 se mudó a París donde se reencontró con su amigo Azara. En la capital de Francia conoció, entre otras figuras, al reconocido musicólogo Jean-Christophe Grainville. Unos meses más tarde, concretamente, el 30 de octubre de 1799, Esteban de Arteaga falleció en París. Tal hecho fue narrado por Juan Andrés, intelectual contrario a muchos de los postulados de Arteaga, a Saverio Bettinelli⁷ con las siguientes palabras llenas de ironía: “Arteaga, después de la partida del caballero Azara, se quedó en París, tal vez para recoger el equipaje, le dio una punta de costado y murió” (Arteaga *Belleza* 34).

3.2 Obra

Gran parte de la obra de Esteban de Arteaga quedó inédita y junto a muchos otros manuscritos se perdió. Algunos de los trabajos que no se han recuperado se quedaron en Roma, ciudad en la cual residió desde 1786. También existe la posibilidad de que alguno de ellos se guardaran en la biblioteca personal de Azara, la cual a principios del siglo XIX fue vendida (Batllori *Cultura* 133).

Sin lugar a duda, una de las fuentes a las que se debe acudir para comprender la vasta labor de Arteaga y sus relaciones con los intelectuales de su tiempo es su epistolario. Se han llegado a conservar 75 cartas, tanto recibidas como escritas por el esteta español. Éstas se encuentran datadas desde 1773 hasta 1791. En ellas Arteaga, frecuentemente, se comunica con figuras como Juan Andrés, Severio Bettinelli, José Nicolás de Azara, Melchiorre Cesarotti, Clementino Vannetti, Matteo Borsa, Giambattista Bodoni y Girolamo Tiraboschi entre otros.

Siguiendo la división temática propuesta por Miguel Batllori en su libro *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos* se puede estructurar la producción de Esteban

⁷ De acuerdo a Batllori: “Pasaron de la amistad a la enemistad. Pero quien conozca a Arteaga sabe muy bien que casi nunca tuvo un amigo que no se convirtiese [...] en su enemigo, o mejor, en su adversario (Batllori *Cultura* 160).

de Arteaga, más allá de su epistolario, en manuscritos estético-filosóficos, musicológicos y literarios (Batllori *Cultura* 134).

Entre los escritos estético-filosóficos están registrados los siguientes: *Teórica fundamental y filosófica de todas las artes representativas, en que se investigan las causas intrínsecas y extrínsecas que aumentan, perfeccionan y renuevan su expresión, sacadas de las facultades naturales del hombre y de los principios más incontrastables de la filosofía, dividida en cinco tratados* y *Economía físico-moral*, ambos se encuentran perdidos. La primera de ellas, es una basta enciclopedia estética, la cual se avanza por parte del padre Arteaga, tanto en el tercer volumen de *Le Rivoluzioni del teatro musicale italiano: dalla sua origine fino al presente* (1783-1785) como en *Investigaciones filosóficas sobre la Belleza ideal*. Ésta última es considerada por parte del esteta como una introducción a la que hubiera sido su obra cumbre. Por otro lado, *Economía físico-moral* es un tratado sobre estudios psicológicos escrito en castellano en el que el filósofo español intenta explicar las causas y los motivos de los afectos humanos.

Respecto a los trabajos musicológicos están confirmados la obra incompleta titulada *Del ritmo sonoro e del ritmo muto nella musica degli antichi*. Obra que se encontraba en proceso a lo largo de los últimos años de su vida. Además, se conserva el siguiente documento: *Lettera prima all' oratissimo e chiarissimo signore don Giuseppe Goya e Muniain, della Reale Biblioteca di Madrid, sulla dichiarazione di varj oscuri termini musicali che si trovano nella "Poetica" d'Aritotile*. Finalmente, la perdida *Memorie per servire alla storia della musica spagnuola, ovvero sia Saggio sulla influenza degli spagnuoli nella musica italiana del secolo decimosesto*. Es una carta en la que Arteaga analiza varios términos musicales de forma esquemática. Por último, el estudio *Memoria per serviré alla storia della musica spagnola, ovvero sia Saggio sulla influenza degli spagnuoli nella musica italiana del secolo decimosesto*. El mencionado trabajo no ha llegado a nuestros días o, tal y como apunta Miguel Batllori, es un "proyecto lejano, que probablemente no llegó nunca a realizar" (Batllori *Cultura* 138).

Entre sus trabajos literarios encontramos una edición de Arteaga de la traducción castellana de *La Ulixea* de Gonzalo Pérez. No se ha conservado en su totalidad.

También se han perdido la Traducción de *Hero y Leandro*, de Museo, en verso castellano y su poemario *Plura poemata latina, itálica et hispana*. A la vez, no se han conservado centenares de notas y documentos. Los manuscritos que se conservan encuentran en archivos y bibliotecas de Italia, como el *Archivio di Stato* de Bolonia o el *Archivio dell'Università Gregoriana de Roma*, o en Madrid. Ciudad que conserva manuscritos en el *Archivo histórico nacional* y la *Biblioteca nacional*, entre otras instituciones. Por otro lado, se guardan algunas notas de Arteaga en la Librería *Leo Liepmannsohn* de Berlín y la *Nationalbibliothek* de Viena (Batllori *Cultura* 157). A la vez, es necesario remarcar que no se tiene exacta constancia de la fecha de edición de muchas de las mencionadas obras.

Cabe destacar la gran pasión que despertaban las obras de los antiguos griegos en Esteban de Arteaga. Hecho que se refleja en sus propias creaciones estético-filosóficas, musicológicas y literarias. No solo influyendo en su ideario estético, sino como lector y editor de algunas de las composiciones literarias más importantes de la historia.

3.3 Investigaciones filosóficas sobre la Belleza ideal

La obra más destacada de la bibliografía de Esteban de Arteaga es *Investigaciones filosóficas sobre la Belleza ideal* o *Belleza ideal*. Tras su publicación en Madrid a finales del siglo XVIII, concretamente, en 1789 no se conoce reedición alguna. Únicamente se encontró en una versión fragmentada en la obra *España Editorial*. Es necesario remarcar que nunca se ha traducido, pese al expreso deseo de su creador, la obra no ha sido traducida a ninguna lengua, ni siquiera al italiano. Se trata de un estudio estético que “intentaba ofrecer a España un ensamblaje de estética tradicional, más aristotélica que platónica, y de cultura moderna” (Arteaga *Belleza* 65). Estas meditaciones tienen como centro de estudio dos conceptos tan amplios como abstractos: la Belleza ideal y la imitación⁸.

⁸ Según Batllori: “Esteban de Arteaga era muy aficionado a los estudios de filosofía. En la terminología del Setecientos, podía ser apellidado filósofo por muchos conceptos. Pero también lo es en el más preciso y científico, que ha prevalecido a partir del siglo XVIII” (Batllori *Cultura* 168).

Escrito íntegramente en Roma mientras realizaba estudios sobre varias obras grecolatinas, es un trabajo que muestra en gran detalle el pensamiento del esteta prekantiano y que supone una reafirmación y ampliación de los conceptos e ideas que ya desarrollaba en los debates que mantenía con sus contemporáneos italianos, concretamente, en las cartas que enviaba y recibía de personalidades como Borsa⁹ o Bettinelli. A la vez, un texto que no escapa del marco italiano de su período, es decir, se encuentra en el “preceptismo formalista de su época” (Arteaga *Belleza* 35). Además, puede llegar a sorprender por la falta de conocimientos de la cultura española. De hecho, el propio Arteaga así lo expresa: “Temo, sobre todo, que el lenguaje castellano no me haya salido con el primor y pulidez que yo hubiera deseado” (Arteaga *Belleza* 11) pero que será puesta en valor por los críticos españoles del siglo XVIII como uno de los mejores tratados de estética del período.

Esteban de Arteaga dispuso la obra que nos ocupa en trece capítulos en un exhaustivo estudio de todas las artes representativas. Además de determinar la diferencia entre la naturaleza y la copia y, por supuesto, desgranar su concepto de belleza ideal, el cual regula todo su estudio estético. Prestando especial atención a artes como la poesía, la pintura y, concretamente, la música. Rama artística a la que se refiere en innumerables ocasiones a lo largo de toda la obra.

Tal y como destaca Miguel Batllori la obra que nos ocupa fue considerada por el propio Arteaga como “una simple introducción a una monumental enciclopedia estética” (Arteaga *Belleza* 34). El esteta presenta en *Investigaciones sobre la Belleza ideal* un esbozo del estudio estético que pretendía llevar a cabo en los años posteriores a la publicación del mencionado tratado, pese a sus incesantes dudas sobre si su salud le permitiría conseguir tal empresa:

Ignoro si mis circunstancias me permitirán emprender un trabajo tan superior a mis fuerzas [...] Pero en cualquiera de estos dos casos tendré a lo menos la satisfacción de haber sido el primero a presentar el dibujo, y a indicar a otros

⁹ De acuerdo con Batllori: “sobrino político de Bettinelli y secretario de la Academia de Mantua” (Batllori *Cultura* 167).

argonautas más afortunados o más valientes la derrota que a mí no me permitieron seguir mi timidez o mi insuficiencia (Arteaga *Belleza* 151).

La gran enciclopedia que tenía Arteaga en mente hubiera seguido la metodología de Quintiliano expuesta en sus *Instituciones oratorias*. Además, el esteta español también aclara en el capítulo XIII, y último, de las *Investigaciones*, el cual dedica íntegramente a la discusión de la mencionada obra, que el futuro trabajo constaría de cinco tratados. Todos ellos siguiendo un mismo objetivo: “examinar las causas, tanto intrínsecas como extrínsecas, que producen, perfeccionan, mudan o alteran la expresión en todas las artes imitativas” (Arteaga *Belleza* 151). Aquí se puede apreciar el énfasis analítico de Esteban de Arteaga y cómo su obra cumbre es, únicamente, la punta del iceberg de sus investigaciones sobre la belleza ideal y de la mimesis de la naturaleza.

A través de *Investigaciones filosóficas sobre la Belleza ideal*, Esteban de Arteaga consigue presentar al gran público muchas de las ideas y conceptos que tendrán una gran resonancia en la estética europea del siguiente siglo, ya que consiguió atisbar conceptos e ideas que, posteriormente, tuvieron una gran importancia en el siglo XIX. Se trata, por lo tanto, de un tratado que se adelanta a su tiempo y, en consecuencia, recae en las posteriores generaciones la valoración de su gran importancia tanto crítica como reveladora de ideas que serán centrales en los años venideros¹⁰.

4. El ideal en la música

4.1 Imitación en las artes

Uno de los puntos clave de *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal* y del discurso estético de Esteban de Arteaga es el concepto de imitación. Doctrina que se relaciona con la belleza ideal y resulta “imposible desenmarañar ésta sin entender anteriormente lo que es aquella” (Arteaga *Belleza* 11), es decir, son ideas que se nutren

¹⁰ Según Batllori: “El caso de Arteaga es el de un hombre que, por su gran ingenio y su profunda cultura, tiene felices intuiciones; pero no siempre procede con lógica. En muchas ocasiones más bien presentía y adivinaba” (Batllori *Cultura* 172).

entre ambas y, en definitiva, necesarias para comprender el discurso estético del abate español.

En primer lugar, Arteaga ofrece al lector una definición básica del concepto imitación: “Imitar es representar los objetos físicos, intelectuales o morales del universo con un determinado instrumento, que en la poesía es el metro, en la música los sonidos, en la pintura los colores [...] reducidos a cadencia y medida” (Arteaga *Belleza* 11). Siendo, por lo tanto, el objetivo y finalidad de las artes imitativas el de, precisamente, imitar a la propia naturaleza. A la vez, Arteaga otorga otra fin a la representación, el cual se encuentra relacionado con el sentimiento y la emoción, es decir, alterar el estado de ánimo del sujeto receptor de tal forma que: “la imitación bien ejecutada debe aumentar el placer en los objetos gustosos y disminuir el horror de los desapacibles, convirtiéndolos [...] en agradables” (Arteaga *Belleza* 11). En consecuencia, confiere al proceso de imitación la capacidad de transformar el objeto con tal de conseguir en el receptor el placer que toda buena representación debe generar, es decir, toda representación tiene como fin último el placer y el deleite.

Esteban de Arteaga establece una clara diferencia entre imitación y copia, las cuales pese a compartir finalidad no tienen el mismo significado. Pues la función del copiante es “reproducirle de modo que no se reconozca ninguna diferencia entre el original y el retrato” (Arteaga *Belleza* 12). La copia pretender ser confundida con el original. Por otro lado, el imitador no busca una semejanza total con el objeto original, sino trabajar con los instrumentos y recursos de los que dispone para generar una nueva expresividad. Arteaga presenta la idea de la imposibilidad de llegar al original. Es por ello que defiende la imitación respecto a la copia, ya que la imitación ofrece nuevas posibilidades y un abanico de sensaciones mucho más amplio que la simple copia, la cual es una imagen falsa.

Tal y como he comentado anteriormente, las artes representativas tienen como principal función: embellecer aquello que imitan. Aunque, es necesario destacar que las artes, únicamente, imitan la naturaleza bella. Para Arteaga la naturaleza es “el conjunto de los seres que forman este universo” (Arteaga *Belleza* 15). Por lo tanto, todo lo que se

encuentra en la naturaleza es imitable. Sin embargo, excluye de esta regla a la metafísica y a la matemática pura.

El imitador dispone de dos tipos de medios para realizar su imitación. Así, el artífice puede llevar a cabo su manifestación artística a través de medios naturales o de convención. Siendo los medios naturales “las señales de que la naturaleza se sirve para expresar externamente las sensaciones, fantasías o afectos interiores” (Arteaga *Belleza* 19). Mientras que, los instrumentos de convención son “las señales que los hombres han inventado para tratarse mutuamente y entenderse entre sí” (Arteaga *Belleza* 19), como es el caso de la escritura o los números. Pese a estos medios, la imitación es, únicamente, una ilusión incompleta.

Esteban de Arteaga establece cuatro puntos clave para comprender la imitación en las artes. En el primer punto considera que a diferencia de la copia, la cual exige y necesita una reproducción perfecta, las producciones artísticas deben basarse en la imitación. El segundo punto, analiza el juicio del público, estableciendo que éste admira en una obra de arte la complejidad y no, únicamente, la semejanza de la obra con respecto al original. En tercer lugar, el tratamiento de la verdad que, en ocasiones, debe ser transformada para, precisamente, remarcar la dificultad de la configuración de la obra. En último lugar, que la mencionada admiración que profiere el público con respecto a una obra aumenta cuando los instrumentos de los que se ha servido el artífice para realizar la pieza y las dificultades a las que se ha debido enfrentar son mayores: “por eso se estima mucho más una estatua de bronce o de mármol que otra de cera o de yeso” (Arteaga *Belleza* 14). De esta forma, Esteban de Arteaga otorga a la figura del artífice una importancia clave en la consecución de la belleza ideal.

Cabe destacar que pese a la gran importancia que Arteaga otorga a la complejidad del instrumento utilizado por el artífice “si no le comunica los grados de belleza que son necesarios para deleitar con la imitación” (Arteaga *Belleza* 48) el resultado de la obra será, claramente, insuficiente. Se debe tener en cuenta que “lo ideal dilata el poder de la naturaleza” (Arteaga *Belleza* 127), es decir, ofrece múltiples posibilidades, más allá de las propias cualidades de la naturaleza que es representada. Una naturaleza de la que, tal

y como apunta un Juan Andrés en su *Historia de la música (acústica)*, la música no puede escapar, pues es el “temple dictado por la naturaleza” (Andrés 92).

Existen dos tipos de imitación: la servil y la ideal. La primera “obliga el artífice a expresar no sólo las virtudes de la naturaleza, sino también sus defectos, pues de otro modo no sería representación exacta” (Arteaga *Belleza* 118), mientras que la ideal es aquella que produce placer y deleita. Siendo esta última la idónea para poder resaltar los aspectos más ventajosos del original. Sin lugar a duda, existe también una interpretación moral con respecto a los beneficios de la imitación ideal, pues ella contiene “la esencia de dichas verdades [...] para nuestra perfección y el arreglo de nuestra conducta” (Arteaga *Belleza* 121). Afirmación que no debe pasar inadvertida, ya que con estas palabras, Arteaga presenta la imitación ideal como una forma de transmisión de valores positivos y constructivos del espíritu. Pese a que la función primordial de la función mimética es la generación de placer.

4.2 La belleza ideal en la música

Esteban de Arteaga realiza una definición de belleza ideal en el capítulo IV de *Investigaciones filosóficas sobre la Belleza ideal*, en la que dota de una clara significación al concepto que nos ocupa:

Modelo mental de perfección aplicado por el artífice a las producciones de las artes; entendiéndose por perfección todo lo que, imitado por ellas, es capaz de excitar, con la evidencia posible, la imagen, idea o afecto que cada una se propone, según su fin e instrumento (Arteaga *Belleza* 51).

Es, por lo tanto, un modelo sobre el que debe trabajar el artífice de la obra. Todo ello sin olvidar que cada una de las partes que compongan tal pieza deben ayudar y tender hacia la belleza que propone Arteaga.

En este sentido, juega un papel muy importante la imaginación, ya que el músico, al igual que cualquier otro artífice que toma como inspiración la belleza ideal, no se encuentra anclado en una imitación servil, es decir, puede avanzar en su representación

de forma libre. Con las siguientes palabras expresa Esteban de Arteaga el poder de la imaginación en el mencionado artífice: “Yo no soy esclavo de la imitación ni me asemejo a aquellos miserables que, amarrados con la cadena al peñasco, no pueden caminar más de lo que les permite la circunferencia de los eslabones” (Arteaga *Belleza* 128). En consecuencia, en la imitación de la belleza ideal, el músico goza de una libertad de decisión que en ningún caso tendría si se basara en una imitación servil o una simple copia.

En el capítulo VII de *Investigaciones filosóficas sobre la Belleza ideal* Esteban de Arteaga analiza la belleza ideal en la música. Siendo la mencionada rama artística la más relacionada con su teoría de belleza ideal: “En la música la belleza ideal es más necesaria que en las demás artes representativas” (Arteaga *Belleza* 87). Esta dependencia de la música con respecto a la belleza ideal se basa en cuatro causas. En primer lugar, la imitación de la música es genérica, demasiado amplia y poco concisa. Para Arteaga la música no consigue individualizar la raíz significativa de los sonidos, es por ello que necesita un *motivo ideal* que sirva de guía y luz de las modulaciones de la pieza musical. En segundo lugar, la música tiene como principal obligación el deleite y el placer, por lo tanto, debe reunir las vibraciones sonoras de forma armoniosa. En tercer lugar, la música necesita de la belleza ideal por la gran mutación que supone el acto de trasladar los varios cuerpos sonoros a un determinado intervalo armónico. Esta transformación altera los sonidos y los aleja de su primigenio estado. Por último, al distribuir tanto tonos como semitonos en las escalas se requiere de signos externos a la propia naturaleza de las mencionadas figuras, por ejemplo, el *bemol*.

Además de las anteriores causas, la música no puede imitar la naturaleza con la precisión que desarrollan otras artes representativas: “su imitación no es tan evidente ni tan clara como la de la poesía, escultura y pintura” (Arteaga *Belleza* 88), ya que si la unión de varios sonidos se realiza de forma desarticulada, es decir, carente de armonía, el rigor imitativo se desvirtúa más gravemente en ella que en el resto de artes. El pensador plantea tal cuestión a través del siguiente escenario: la representación musical de los versos de Virgilio en los que la reina Dido muere tras coger la espada de Eneas. Arteaga presenta algunos de los mecanismos interpretativos de los cuales se valdrá el intérprete en cuestión para representar la escena: “no pueden ser otros que los de valerse

de cuerdas bajas que produzcan un ruido sordo, alterado y confuso [...] usar modulaciones veloces, rápidas y precipitadas” (Arteaga *Belleza* 88).

El problema para el filósofo español es que tales recursos, entre otros, resultan ser genéricos. Estos medios no son exclusivos para transmitir el fallecimiento de Dido, ya que son utilizados en muchas otras situaciones y argumentos. De nuevo, Arteaga reafirma la problemática de la falta de precisión y exclusividad, ya que tal obra musical puede conseguir la nefasta conclusión de que el oyente no pueda discernir entre la historia de Dido o cualquier otra de carácter similar. En definitiva, “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” (Arteaga *Belleza* 89). Esteban de Arteaga se lamenta de la generalización de los recursos expresivos y, en muchas ocasiones, de la incapacidad de transmitir no solo la perfección del mundo griego, sino la pobreza de las expresiones artísticas modernas al no poder analizar la naturaleza a través de un proceso mimético idóneo.

Es necesario destacar las nefastas declaraciones de Esteban de Arteaga con respecto a la música, ya que para el pensador el potencial imitativo que puede extraer el artífice del instrumento es, prácticamente, nulo. Concepto que compartía con sus contemporáneos: “la música instrumental nunca encajó demasiado bien en el sistema mimético, desarrollado en torno a las artes de la poesía, la pintura y la escultura” (Evan 51). Algo que también compartían los contemporáneos de Immanuel Kant, ya que no consideraban a la música instrumental el debido medio para la transmisión de ideas. Tal y como ha quedado reflejado en el ejemplo de las líneas de Virgilio. En cambio, para Arteaga el canto a través de su amplio espectro interpretativo consigue alumbrar múltiples placeres nacidos de aquello que el alma del cantautor contempla. De hecho, “cualquier músico del siglo XVII, y una buena parte del siglo XVIII, tenía claro que debía hacer música hablando” (Harnoncourt 204). El canto, por lo tanto, era una rama mejor considerada que la música instrumental, la cual se comprendía como insuficiente en la cuestión expresiva.

Cabe destacar que para Arteaga la oposición entre melodía y armonía es radical. Si bien la música imita a la naturaleza a través de la melodía, la armonía altera naturaleza

que se intenta representar y la encapsula en un intervalo. Aleja a la pieza musical de la cosa imitada, ya que la armonía se debe gravemente al artificio para la unión de los intervalos. Sentencia Arteaga: “causará sin duda deleite, pero no podrá llamarse arte imitativa, porque nada hay en la naturaleza que nos presente la imagen del intervalo harmónico ni del contrapunto” (Arteaga *Belleza* 90). Es por ello que ensalza la melodía por encima de la armonía, ya que el mérito de una pieza musical se debe a su excelencia melódica, es decir, en la progresión de una voz de forma gradual a través de una óptima modulación. Sin lugar a duda, la armonía no puede escapar de la matemática, ya que su belleza depende en exceso del rigor de la proporción, de la medida exacta entre sonidos. En cambio, el procedimiento imitativo 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” (Arteaga *Belleza* 90-91). Así pues, la virtud de la melodía es la capacidad de activar los llamados *nervios patéticos*, de los cuales se engendran las pasiones. Todo ello gracias al canto continuo de la melodía, es decir, su *motivo*.

El ritmo también adquiere una crucial relevancia en la belleza ideal en la música para Esteban de Arteaga. El pensador menciona al filólogo Isaac Vosio¹¹ para analizar el papel del ritmo en la belleza ideal, ya que éste considera que la: “proporción es compañera invisible de casi toda la naturaleza” (Arteaga *Belleza* 92), ya que ésta se puede encontrar en el bravo curso de un río o en el movimiento de cualquier animal. También existen los ritmos artificiosos, aquellos inventados por los artistas para regular el movimiento y el tiempo. Artificio que, sin lugar a duda, ayuda a acentuar la expresividad de la obra musical. Siendo, por lo tanto, los artífices de mayor reputación aquellos que saben unir con excelencia y proporción la naturaleza con la belleza ideal, es decir, aquel que con sus instrumentos consiga una expresión más completa.

Además, el filósofo español afirma que la procedencia del ritmo no es otra que de la belleza ideal: “se saca del diverso efecto que produce la misma aria o motivo según los diversos músicos que la cantan o tañen” (Arteaga *Belleza* 95). Pues el motivo puede ser

¹¹ Según Esteban de Arteaga: “Hay [...] ritmos naturales y ritmos inventados por el arte. Quien examinase en la naturaleza las leyes de varios cuerpos sonoros con la atención con que los examinó el célebre filólogo Isaac Vosio, hallaría las reglas del ritmo observadas en la repercusión de mucho ellos” (Arteaga *Belleza* 92).

excelente en cuanto a su diseño estructural, pero si la ejecución del músico resulta errónea puede desbaratar por completo la pieza. Cabe destacar que el ritmo en el período antiguo fue definido por Arteaga como “un reloj que medía con toda exactitud y expresaba con semejanza los movimientos físicos de las pasiones y de los objetos” (Arteaga *Belleza* 93). De nuevo, la perfección griega.

En la modulación encontramos otro factor determinante, el cual también proviene del llamado ideal. En este caso el trabajo en los acentos es crucial, su optimización expresiva depende del artífice, quien pese a que los tonos sean extraídos de la naturaleza y de la voz humana, su unión depende de éste y, de la misma forma que el ritmo, una deficiente enlace o planteamiento puede arruinar las inflexiones sonoras de la obra. A modo de apunte, para Arteaga una de las mayores virtudes de la música italiana es, precisamente, su excelente planteamiento de la modulación. Factor que el esteta español no encuentra tan bien elaborado en la música francesa o alemana.

Esteban de Arteaga enfatiza la estrecha relación entre la poesía y la música. Apuntando que la música en sus inicios estaba determinada por la rítmica de la poesía, pero va mucho más allá, añadiendo que tal pacto es igualmente beneficioso para ambas artes: “indicando el poeta al músico los ritmos que debía seguir en la pintura de cada pasión, y añadiendo el músico mayor expresión y fuerza a los ritmos que le presentaba el poeta” (Arteaga *Belleza* 94). Esta sinergia es la causa por la que los literatos de la Antigua Grecia consideraron a la música como una influencia fundamental en los ánimos y las pasiones. En cambio, en las composiciones modernas tal unión se disipa. En gran parte, debido a que para Arteaga en su contemporaneidad no se ha conseguido llegar a la perfección griega, ya que destaca los “atrasos que padecen nuestra música y nuestra poesía en lo que toca al ritmo y la expresión” (Arteaga *Belleza* 94), ya que para el abate español existían ciertos vicios y costumbres erróneos en la música moderna que impide tal acceso a la perfección de la época griega. Problemática que se contrapone al ideal de belleza y que es contraria al origen de la música, ya que tal y como señala en *Investigaciones sobre la belleza ideal*: “La música en sus principios no tuvo otro ritmo que el de la poesía” (Arteaga *Belleza* 93), es decir, con el paso de los siglos se ha ido perdiendo esta íntima e indispensable relación de sinergia entre música y poesía, ya que

en la música moderna existe una expresión mucho más menor y débil que en la Antigua Grecia.

Existe la belleza ideal en cada una de las partes de una pieza musical, es decir, de la armonía, la melodía, el ritmo, la modulación etc., pero para Arteaga en términos generales la mayor belleza recae en “la unión perfecta de la música, de la poesía, de la danza y de la perspectiva en el espectáculo teatral que los italianos llaman *opera*” (Arteaga *Belleza* 98). Cabe recordar que Italia fue el país en el que más óperas se representaron a lo largo del siglo XVIII y, tal y como se puede apreciar en la anterior afirmación, Arteaga fue un espectador asiduo a las obras que tenían lugar en tierras italianas, ya que vivió en ciudades como Bolonia, Venecia o Roma¹².

4.3 Las influencias de Esteban de Arteaga

Esteban de Arteaga fue un gran seguidor de muchos de los postulados de la Antigua Grecia. De hecho, tomó algunas de las ideas del período para configurar su pensamiento estético y está considerado como uno de “los primeros helenistas españoles de su siglo” (Arteaga *Belleza* 25). Cabe recordar que para los griegos la unión entre las artes no era una extravagancia. El pensador español siempre tuvo muy presente la definición de *Musiké* de la mencionada época, como vertebradora de su principal teoría estética, la *belleza ideal*: “complejo de actividades que podía abarcar desde la gimnasia y la danza hasta la poesía y el teatro, comprendiendo también, por tanto, la música y el canto en sentido estricto” (Fubini *Estética* 58). En consecuencia, tal definición se ha degradado con el paso de los siglos y Esteban de Arteaga tiene en *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*, entre otros objetivos, reivindicar la concepción griega de *Musiké*, la cual resulta ser integradora de todas las artes y la mejor definición para comprender la belleza ideal de Arteaga, no sólo con respecto a la música, sino con el resto de artes representativas.

¹² Según Batllori: “Como crítico musical prefiere la música italiana a la francesa. Mas, lejos de sentir hacia los compositores italianos del Setecientos la supersticiosa admiración de sus contemporáneos, sueña con una obra mucho más perfecta, conjunto armónico [...] de todas las bellas artes” (Batllori *Cultura* 172).

Como prueba de su idolatría por los antiguos griegos, Arteaga confesaba en una carta a Borsa datada el 15 de mayo de 1790 lo siguiente: “Su influencia no es convencional, sino intrínseca a la naturaleza del hombre, puesto que su fin es halagar la sensibilidad y la imaginación, facultades que son de todos los tiempos” (Arteaga *Belleza* 24). Así pues, pese a su espíritu y pensamiento, claramente, anclado en el siglo XVIII el abate español encuentra entre los pensadores clásicos de la Antigua Grecia y Roma una gran influencia y punto de partida para muchas de las ideas que irá desarrollando a lo largo de toda su vida¹³.

Es necesario considerar la marcada raíz anti-platónica de los postulados de Arteaga. Pues, se mostraba contrario a la eliminación de la música y la poesía, es decir, de la prohibición de aquella *musa voluptuosa* que para Platón eran estas dos artes. Pese a ello, Arteaga no podía negar algo que Platón ya sostuvo: “No hay instrumento con más fuerza que la educación musical, pues el ritmo y la armonía penetran en las interioridades del alma, a las que rápidamente quedan fijas” (Blanning 20). Pues para el abate español la imitación ideal también tenía un importante valor moral y educativo, en tanto que expresa, únicamente, lo beneficioso para el alma. Por otra parte, Arteaga también discutió sobre el poder de la educación considerando que el estudio era algo necesario para cualquier artífice, quien debía tomar los modelos naturales y ser formado por los maestros griegos. Pese a que se encuentran claras diferencias entre Platón y Arteaga, éste último toma el debate de ciertos conceptos que aparecieron en la Antigua Grecia y, en ocasiones, analizados por el propio Platón. En *La República* ya se apuntaba a la relación entre la belleza y la música: “es preciso que la música encuentre su fin en el amor de la belleza” (Platón 182).

En cambio, su discurso se nutre directamente de planteamientos aristotélicos, ya que al igual que para Arteaga, Aristóteles consideraba que el fin de la música es el placer. A la vez, también extrae de la fórmula aristotélica gran parte de su planteamiento sobre la imitación de la naturaleza en el arte. Tal y como destaca Enrico Fubini en *Estética de la música* para Aristóteles: “La música en cuanto arte es, por tanto, imitación, y suscita sentimientos tanto positivos como negativos” (Fubini *Estética* 71). Además, el artista es

¹³ Según Batllori: “entre los latinos y los griegos prefiere a estos últimos. Y demuestra una predilección muy especial por Homero” (Batllori *Cultura* 173).

quien debe orientar de la forma más óptima tal imitación. Siete años antes de la publicación de *Investigaciones filosóficas sobre la Belleza ideal*, Esteban de Arteaga ya expresó en el tercer volumen de *Le Rivoluzioni del teatro musicale italiano: dalla sua origine fino al presente* cuales son las funciones de la música, las cuales toma de Aristóteles: “che l’eloquenza, piacere, commuovere, e persuadere” (Arteaga *Rivoluzioni* 85).

Además, Esteban de Arteaga toma de Aristóteles una de las ideas que el filósofo griego expresa en su *Poética*, el concepto de orden como característica indispensable de la belleza: “lo bello, animal o cualquier cosa que esté compuesta de partes ha de tenerlas no sólo en orden, sino que también debe tener un extensión que no sea fruto de la casualidad, pues la belleza conlleva una extensión y un orden” (Aristóteles *Poética* 52). A la vez, ambos filósofos compartían su admiración y la misma visión sobre Homero: “por ser el único poeta que no ignora lo que debe hacer” (Aristóteles *Poética* 99), es decir, un poeta que no se excede en su cometido y que, tal y como Aristóteles y Arteaga defienden, su obra se corresponde con lo bello, con el orden. Por otro lado, Arteaga también recoge de Aristóteles algunos conceptos que están relacionados con la *Poética*, como es el caso de que el arte está relacionado con la imitación, y que éste suscita sentimientos y que, por lo tanto, tiene la capacidad de influir en el espíritu del ser humano. Todo ello sin obviar su capacidad educativa. En consecuencia, Arteaga toma, claramente, gran parte del discurso aristotélico, sobre todo en la cuestión de la definición y función del artífice y la importancia de la imitación en la generación de emociones y afectos.

La música no es, únicamente, “por naturaleza una de las cosas placenteras” (Aristóteles *Política* 296). También, tal y como he destacado anteriormente, “puede procurar cierta cualidad de ánimo, y si puede hacer esto es evidente que se debe aplicar y que se debe educar en ella a los jóvenes” (Aristóteles *Política* 296). Estas palabras de Aristóteles en la *Política* son utilizadas por Arteaga para dotar de gran importancia a la música. El abate español recoge algunos de los postulados de Aristóteles para conformar, no tan sólo su ideario estético, también la base de su concepto de belleza ideal y su doctrina mimética. Arteaga encuentra en el discurso aristotélico una vía para comprender la imitación.

A la vez, en términos estrictamente musicales, Esteban de Arteaga utiliza varias de las ideas de Aristóteles en este aspecto. Entre ellas se encuentra el concepto de medida y orden no sólo en la música, sino también en el resto de las artes. Conceptos que Arteaga analiza a lo largo de todo el capítulo VII de las *Investigaciones filosóficas sobre la Belleza ideal* titulado “Ideal en la música y en la pantomima”.

Además, los antiguos griegos tenían una capacidad imitativa inigualable. Arteaga analizó cuidadosamente las ventajas de sus recursos: “Su prosodia era un manantial inagotable de ritmos, con los cuales casi no había movimiento en los objetos de la naturaleza, que ellos no imitasen” (Arteaga *Belleza* 93). Vuelve a remitir Arteaga a la perfección griega, la cual parece inalcanzable para la música moderna. Pese a todo, existe un deseo de perfección en el hombre, al igual que en los griegos, del cual “nace la tendencia a la belleza ideal” (Arteaga *Belleza* 115).

A la vez, como gran estudioso de la literatura griega, ensalza la figura de Homero, que para Arteaga siguió el postulado que él mismo reivindica: la unión de las artes representativas: “Homero no se contentó con música y con poesía en general, sino que usó de la pintura y de la música, que eran más adaptadas a la naturaleza del objeto que debía expresar” (Arteaga *Belleza* 134). La característica de adaptabilidad, es sin lugar a duda, otra característica que aprendió del mundo griego.

Los antiguos griegos fueron para Esteban de Arteaga un modelo de perfección, el cual había sido, en muchas ocasiones, abandonado por compositores y artífices. Situación que tenía como clara consecuencia una música insuficiente. Así lo reflejaba en su texto *Reflexiones sobre lo maravilloso*: “la música permaneció en la mediocridad desde los tiempos de Caccini y Peri hasta más de la mitad del siglo XVII. Al contrario, creció y ascendió a su perfección el arte de la perspectiva por imitación de los antiguos” (VV.AA. 249). La necesidad para Arteaga de volver a los antiguos para retomar ciertos mecanismos e instrumentos es fundamental para la creación e interpretación óptima de la pieza musical.

Debido a su formación religiosa y su registro en la Compañía de Jesús, seguramente, Arteaga leyó a San Agustín, y de él pudo tomar ciertas ideas, como es el caso de la

importancia de la música en tanto que generadora de sentimiento. De nuevo, la importancia de la expresión, la gran capacidad de transmisión emotiva de la música, parte central del discurso sobre la belleza ideal en la música de Arteaga y una de las críticas principales del abate español a la música moderna, precisamente, la falta de expresión.

El esteta, con total seguridad, se mostró contrario al debate surgido en el siglo XIV a raíz del tratado *Lucidarium* (1318) de Marchetto de Padua. Pues, en él se muestran unas líneas contrarias a la unión de las artes como requisito indispensable para la belleza y se propone: “la *belleza* de la música como hecho autónomo, que encuentra su justificación en sí mismo, en la mera belleza de los sonidos” (Fubini *Estética* 87). Por otro lado, Esteban de Arteaga siguió una filosofía de la sinergia y de la unión que ya planteó en el siglo XV Pico della Mirandola: “la *pax philosophiae* mirandoliana apunta, en torno a la unidad entre naturaleza y hombre, a la unidad entre filosofía y poesía, entre ciencia y magia” (Argullol 37). Esta unidad es una de las claves para comprender el pensamiento estético de Arteaga y sobre el cual se fundamenta el resto de sus postulados.

Pese a que no existe constancia de que Esteban de Arteaga conociera la obra *Les beaux arts réduits à un seul principe* (1747) de Charles Batteux. En ella se pueden encontrar ideas que Arteaga desarrollará en *Investigaciones filosóficas sobre la Belleza ideal*. De la misma forma que Arteaga, Batteux considera bellas artes a la poesía, pintura, danza, música y escultura. Siendo su definición que “todas se proponían agradar, así como imitar la naturaleza” (Tartakiewicz 90).

4.4 La belleza ideal en su contemporaneidad

La consideración de belleza ideal de Esteban de Arteaga está relacionada con los estudios sobre la mimesis que se realizaron antes y durante el siglo XVIII. Doctrina que tiene como base filosófica el naturalismo y que, tal y como destaca Arteaga “todo naturalista es idealista en la ejecución” (Arteaga *Belleza* 52). Aunque Arteaga defiende que el artífice debe acomodar la naturaleza al arte. Por otro lado, Mark Evan Bonds señala: “la obra de arte, al imitar la naturaleza o las pasiones humanas, podía inducir la correspondiente reacción emocional en la mente y el espíritu del oyente” (Evan 51).

Idea que también defendía un contemporáneo inglés de Arteaga casi cincuenta años antes de la publicación de *Investigaciones sobre la Belleza ideal*, es el caso de Charles Avison y su ensayo *Essay in Musical Expression* (1752), en el que expone la importancia de la imitación en la generación de pasiones en el hombre, todo ello mientras el proceso imitativo se encuentre regulado por las leyes de la armonía y la melodía.

Cabe decir que Esteban de Arteaga “estaba perfectamente enterado de las principales corrientes estéticas que por entonces circulaban por toda Europa” (Arteaga *Belleza* 61). Conocimiento que le servirá para, tal y como avanza Miguel Batllori en el prólogo de *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*, trasladar su discurso al debate intelectual de su tiempo, ya que el abate español “se siente capaz de enfrentarse con todos sus contemporáneos” (Arteaga *Belleza* 62). Pese a todo, cabe destacar que para comprender gran parte de las discusiones que Arteaga mantuvo con algunos de sus contemporáneos es necesario remarcar que el esteta “se sentía, ante todo, filósofo, y no podía admitir oposición seria entre filosofía y poesía o entre filósofos y poetas” (Arteaga *Belleza* 68). Un Arteaga que se mostró muy crítico con sus contemporáneos en cuanto a la cuestión de la belleza ideal: “Todos hablan de belleza, y apenas hay dos que apliquen a este vocablo una misma idea” (Arteaga *Belleza* 5). Hecho que genera una pluralidad de definiciones y debates y, a la vez, contradicciones.

Sin lugar a duda, una de las mayores oposiciones a Esteban de Arteaga fue la de Vincenzo Manfredini en su escrito *Difesa della musica moderna e de' suoi celebri esecutori* (1788) en el que ataca duramente al abate español por sus *Rivoluzioni*. De todas formas, la crítica se hace extensible a la *Belleza ideal*. Pues, en ambas sostiene una crítica a la música moderna, en concreto, la italiana¹⁴. Aunque Arteaga sostiene que el drama italiano es mucho mejor que las piezas musicales alemanas o francesas, es crítico con la música italiana de su tiempo. Infravalorándola en comparación con la música griega, es decir, su modelo musical. Es por ello que Manfredini dedica las siguientes líneas a Arteaga:

¹⁴ De acuerdo con Batllori: “Es lástima que en Italia Arteaga casi no sea conocido sino como un pendenciero [...] algunos críticos italianos que se han topado con él escribiendo sobre fueron adversarios suyos, y que las más veces son inferiores al autor de las *Rivoluzioni del teatro musicale* y de la *Belleza ideal*” (Batllori *Cultura* 193).

Difendere la nostra Musica dagi ingiusto attacchi di questo spiritoso scrittore, il quale pretende che d'essa sia inferiore non solo alla Musica greca, ma esiando all' antica nostra, lo che è un pesare totalmente contrario all' evidenza, e al buon racionio (Manfredini 3).

Pese a todo, Esteban de Arteaga presenta la razón por la que como muchos de sus antepasados y contemporáneos, no se puede acceder a la belleza original de los objetos. Explicación que corresponde a todas las artes representativas: “es imposible reducir a reglas, se puede asegurar la incertidumbre acerca de ésta y de otras importantes materias” (Arteaga *Belleza* 96). Existe, por tanto, la imposibilidad de modificar la belleza del objeto original, de la propia naturaleza. Lo único que puede conseguir el artífice es, a través de sus recursos, realizar una imitación del ideal de la forma más magistral y expresiva posible, para así emocionar al público en cuestión y explotar las posibilidades y caminos que cada una de las respectivas artes representativas, tanto como por separado como unidas, ofrecen al artífice para crear una obra con una gran cualidad expresiva.

El esteta español estuvo claramente influenciado por la concepción de creatividad que se desarrolló a lo largo del siglo XVII y que encontró su esplendor a lo largo del XIX. Pues la creatividad “se convirtió en un rasgo definitorio del arte; el universo del arte llegó a ser igual al universo de la creatividad” (Tatarkiewicz 297). Así la identifica Arteaga al otorgar al artífice la capacidad de aumentar o disminuir la expresividad de una obra. Todo ello según el uso de los instrumentos y recursos de los que dispone. Es, por lo tanto, esencial para comprender el arte. Además, Arteaga participa de uno de los debates más importantes del siglo XVIII, y sobre el que reflexiona a lo largo de toda las *Investigaciones filosóficas sobre la Belleza ideal* siendo ésta: “la diferencia que existe entre el arte y el mundo que imita, aunque lo haga de un modo eficaz” (Tatarkiewicz 335).

No podemos considerar la obra de Arteaga una excepción en cuanto a la temática. Tal y como destaca Juan Andrés, en el siglo XVIII se publicaron muchos estudios musicales que se basaban en postulados griegos: “De los efectos médicos, morales y políticos de la

Música griega se ha escrito tanto en estos tres últimos siglos, y particularmente en el nuestro, que sería inútil el querer hablar ahora más” (Andrés 60). Pese a ello, comparte con Arteaga la fascinación por ellos como se demuestra a lo largo de toda su obra. Cabe destacar que Juan Andrés considera al igual que su contemporáneo Arteaga que “la música más ha de ser mirada como arte deleitable que como ciencia matemática” (Andrés 92).

Por otro lado, cabe destacar que la *Belleza ideal* se encuentra influenciada por la escuela utilitarista, ya que para Arteaga el fin de la obra de arte es deleitar y si tal propósito no se consigue el procedimiento artístico pierde todo su sentido. Por lo tanto, enclava al artista en su función, y si éste se sale de ella o es ineficaz todo el procedimiento artístico pierde su sentido y finalidad. Cuestión de la que ya se hace eco Jean-Jacques Rousseau en su *Carta sobre la música francesa* al remarcar que es “la virtud de poder expresar todos los sentimientos y pintar todos los caracteres con el ritmo y el movimiento que quiere el compositor” (Ferrer 182) lo que evita el hastío en el público en los dramas italianos.

También d’Alembert comparte en *Reflexiones sobre la música en general y sobre la música francesa en particular* uno de los fines de la música que defiende Esteban de Arteaga: “La música se propone como objetivo no solo pintar, sino también emocionar; y tenemos el órgano del oído configurado de tal modo que todos los sonidos armónicos le afecten de una manera agradable” (Ferrer 210). De nuevo, la importancia del placer en la música y de las pasiones. De esta forma, se demuestra la gran influencia que ejercen los contemporáneos franceses de Arteaga a su pensamiento estético. A la vez, el abate español, como d’Alembert¹⁵ en su escrito *Sobre la libertad de la música*, propone transitar todas las vías y métodos que la música nos permite, es decir, establecer una “variedad de las pinturas de que es capaz la música y que estén en disposición de interpretarlas en toda su amplitud” (Ferrer 258).

¹⁵ Según Anacleto Ferrer: “Durante la *Querelle des Bouffons*, toma partido por el bando proitaliano; aunque hace gala de un carácter conciliador y moderado en sus escritos, su postura pública tuvo que dar a Rameau la impresión de que era bastante crítico respecto a la ópera francesa” (Ferrer 200).

4.5 Recepción de la belleza ideal en la música

En la obra de arte total (*Gesamtkunstwerke*) de Richard Wagner se puede percibir gran parte de los planteamientos de Esteban de Arteaga con respecto a la belleza ideal en la música. Pese a que no existe ningún documento ni prueba para demostrar que Wagner leyó *Investigaciones sobre la Belleza ideal*. Ni siquiera que llegó a tener constancia de la existencia del esteta español ni de su obra, pero no cabe duda que en el compositor de Leipzig se encuentran ciertas similitudes teóricas con Arteaga.

De todos modos, tal y como refleja Miguel Batllori en su libro *Estética i musicologia neoclàssiques: Esteban de Arteaga* existe la posibilidad de que Richard Wagner tuviera constancia de la existencia del esteta Esteban de Arteaga, ya que las *Rivoluzioni* fueron traducidas y anotadas por el director musical y doctor en filosofía de Göttingen (Alemania) Johann Nicolaus Forkel (Batllori *Neoclàssiques* 131). Por otro lado, Marcelino Menéndez Pelayo en su *Historia de las ideas estéticas en España* destacaba lo siguiente sobre Esteban de Arteaga:

Para él la ópera era el armonioso conjunto de los efectos de todas las artes; el poema único y sublime, al cual debían ofrecer su tributo la música y la poesía, la pintura y la arquitectura, la pantomima y la danza; el último esfuerzo del ingenio humano, y el complemento de las artes imitativas: tendencia un tanto análoga a la que en nuestros días lleva el nombre de Wagner (Menéndez Pelayo 359).

En consecuencia, para Menéndez y Pelayo, existen ciertas similitudes entre Arteaga y Wagner. Remarca una línea, una *tendencia* que ambos pensadores presentan en común. Pese a que en términos generales existen similitudes, también se presentan diferencias considerables entre ambos pensadores. Pues el esteta español inicia un planteamiento que tendrá su continuidad, con considerables matices, en la obra de arte total wagneriana:

No llega a soñar, como Wagner, que la poesía llegará finalmente a resolverse y convertirse en música; pero quiere, como él, acabar con la separación y aislamiento de las diferentes ramas del arte, y unir las de nuevo en el drama

completo que Wagner llama a un arte de ilimitado alcance (Menéndez Pelayo 644).

Richard Wagner también otorga, al igual que Esteban de Arteaga, una gran importancia a la melodía: “la melodía está, como elemento vinculador y al mismo tiempo dependiente, entre las facultades exteriores del hombre, de la percepción sensorial y el pensamiento abstracto” (Wagner *Revolución* 77). Resulta interesante comprobar el acento que Wagner propone con respecto a la melodía en cuanto componente de relación de las capacidades extrínsecas del hombre, ya que para Wagner “la acción dramática presenta un aspecto interior y otro exterior” (Grout, Palisca 836). Punto que Arteaga pretendía analizar en el proyecto de una gran enciclopedia estética que esbozó en *Investigaciones sobre la Belleza ideal*. Además, al igual que Arteaga, Wagner ensalza el drama considerándolo como “la más alta obra de arte común” (Wagner *Obra* 143) en la que se encuentran todas las artes en su máxima expresión y plenitud.

Cabe destacar que Wagner recoge la idea de la unión indisoluble del arte. Concepto que define a la perfección el planteamiento de belleza ideal en la música y en las artes que defiende Esteban de Arteaga. Además, para el compositor alemán defiende el mismo postulado que Arteaga: “Cada una de ellas crece de las otras [...] En la lírica es donde se funden por primera vez; en el drama donde aparecen fundidas en su forma más comprensible” (Wagner *Revolución* 75). Temática que Esteban de Arteaga trató con anterioridad a su estudio sobre la belleza ideal en su trabajo *Le Rivoluzioni del teatro musicale italiano: dalla sua origine fino al presente*.

Comparte Wagner de la misma forma que Arteaga la importancia de los antiguos griegos en la concepción del arte: “Entre los griegos, la obra de arte completa, el drama, representaba la esencia de la naturaleza del griego, y era un reflejo de su historia” (Wagner *Revolución* 46). En Wagner también se puede apreciar la misma versatilidad que Arteaga pide al artista, la capacidad de comunicar todas las artes, de representarlas en comunión para así expresar en su pieza lo mejor de cada una de ellas para, precisamente, llegar al postulado aristotélico de la música como placer: “El griego era al mismo tiempo actor cantante y bailarín y su participación en la representación de una tragedia le suponía un disfrute total de la obra de arte” (Wagner *Revolución* 41). Es, por

lo tanto, versátil conocedor de todas las artes. El griego es para Wagner lo mismo que para Arteaga: “hombre libre que se situó en el vértice de la naturaleza” (Wagner *Revolución* 30). El compositor alemán enfatiza aún más esta idea considerando al ser humano como “el órgano de comprensión de la naturaleza” (Wagner *Obra* 146). Siendo la naturaleza un punto clave para comprender su pensamiento estético, de la misma forma que tampoco se puede obviar la importancia del concepto de naturaleza en Arteaga, el cual ordena en gran medida su discurso: “El arte es la actividad más elevada del hombre, del hombre dueño de todos sus sentidos y en armonía consigo mismo y con la naturaleza” (Wagner *Revolución* 30). Siendo para ambos crucial la importancia de la naturaleza para comprender sus semejantes planteamientos sobre las artes.

En definitiva, Richard Wagner propone una solución muy similar a la que Esteban de Arteaga presenta en el debate sobre la belleza ideal en la música: la mezcla y la unión. Pues, para el genio alemán esta unión tiene un gran trascendencia, más allá de la estética. En la obra de arte del futuro se integran todas las artes, no se discrimina a ninguna rama artística ni tampoco se pierde ninguna de las capacidades que desarrollan cada una de ellas de manera individual. Pese a que la idea de Wagner tiene un componente mucho más revolucionario y con una clara orientación social, sostiene una base compartida con la idea de belleza ideal del esteta español. Además, es más probable que se basará en Rousseau y su idea de “una unión originaria de poesía y música” (Fubini *Estética* 126), y un clara idea romántica como es la importancia de la expresión en el arte, que por otra parte, también defendía Esteban de Arteaga.

Por otro lado, en los románticos también se puede encontrar reminiscencias de los planteamientos de Esteban de Arteaga, ya que la unión de las distintas artes, es decir, la combinación de todas las artes con la música es “una superación de los compromisos impuestos por un solo arte, con el fin de alcanzar una expresión más completa” (Fubini *Estética* 125). Finalidad que es, precisamente, la que persigue el filósofo español con su idea de belleza ideal, es decir, evitar cerrar cada arte representativa en su propio procedimiento y expresión. Aumentar las facultades de cada una de ellas a través de las otras, para así conseguir una expresividad mucho mayor, ya que con una expresión optimizada a través de la mencionada sinergia se puede llegar a alcanzar “los

prodigiosos efectos que deberían esperarse de semejante unión” (Arteaga *Belleza* 98), es decir, en términos wagnerianos: la obra de arte total¹⁶.

Pese a que, también entre los románticos se puede encontrar el concepto de música programática para establecer al resto de artes bajo el control, en este caso, de la música. Cabe destacar que Arteaga no pretende resaltar un arte sobre otro, sino la comunión de todos ellos. Por lo tanto, sus ideas no otorgan a la música un lugar superior al del resto de artes, tal y como hacía Novalis al considerar que “la música representa el punto límite al que tienden todas las artes, y en particular la poesía” (Fubini *Estética* 125). Ni tampoco la idea de Nietzsche de proponer a la música como “centro de especulación estética; ella es el arte por excelencia, el origen de todas las demás artes” (Fubini *Estética* 126), ya que Arteaga plantea un sistema más inclusivo, en el cual todas las artes se nutren entre ellas. No subordina el resto de artes a la música. Aunque Nietzsche, al igual que Arteaga ensalzará el arte griego.

Aunque su teoría sobre la belleza ideal en la música puede ser considerada marcadamente neoclásica, se puede considerar el discurso estético de Arteaga como prerromántico y como transición al romanticismo¹⁷. Además, “preludia y entrevé una música más libre, un teatro lírico mucho más perfecto, que había de tardar un siglo en nacer” (Arteaga *Belleza* 62). Pese a que se encuentra en un período de transición, Esteban de Arteaga se encuentra en la trayectoria estética de figuras tan relevantes para la comprensión de la filosofía del arte y la estética como Richard Wagner y su obra de arte total. Filósofo que será clave para comprender la cultura del romanticismo.

¹⁶ Según Batllori: “Grandes atisbos, junto con cierta íntima desconfianza [...] y, sin embargo, un siglo más tarde, llegaba Wagner para disipar la última sombra de desconfianza” (Batllori *Cultura* 173).

¹⁷ Según Batllori: “Arteaga adorna estas ideas con corteses cumplidos diocechescos y con largas reflexiones filosóficas” (Batllori *Cultura* 174).

5. Conclusiones

Esteban de Arteaga es uno de los estetas más destacados del siglo XVIII. No únicamente a nivel español, ya que tal y como demuestra su biografía, vivió gran parte de su vida en Italia, desarrollando su obra en Bolonia, Venecia y Roma. También pasó los últimos días de su vida en París. Pero, más allá de su itinerario biográfico, el cual está plagado de contratiempos, debemos considerar a Arteaga como un pensador, un gran filósofo que se cuestionó acerca de temáticas estrechamente ligadas a la estética. Pese a que no se conserva gran parte de su obra, los pocos escritos y estudios de los que disponemos son suficientes para confirmar que fue un hombre de su época y, no sólo eso, consiguió vislumbrar y adivinar muchas de las tendencias estéticas que años más tarde, concretamente en el siglo XIX, florecerían de forma impactante en el discurso estético de pensadores y compositores tan relevantes para la historia de la estética como Richard Wagner.

En primer lugar, es necesario destacar el contexto en el cual se desarrolla todo su pensamiento. El siglo XVIII es un período de cambio en gran parte de Europa. Se producen importantes transformaciones tanto sociales como económicas. También es el siglo en el que la ópera tiene una vital importancia para comprender la escena musical y artística italiana, ya que es en Italia donde tienen lugar el mayor número de representaciones. Es, a la vez, un siglo marcado por las disputas musicales entre naciones. Un período de gran debate entorno a la música en países como Italia, Alemania y Francia. Más allá de la defensa o crítica de cada uno de los pensadores sobre la música de sus respectivos países, existe un verdadero espíritu crítico y, en ocasiones, de confrontación. Existen autores que defienden la música italiana sin hacer la más mínima crítica o, simplemente, la ensalzan para defenestrar la cultura musical del país vecino. No es el caso de Esteban de Arteaga, en sus escritos se puede apreciar como, pese a tener en alta estima la música italiana en términos comparativos con respecto a Francia o Alemania, no duda en criticar las modernas composiciones que proceden de la que es su verdadera patria, ya que es en Italia donde pasó gran parte de su vida y el país en el que pudo expresarse con mayor libertad. El siglo XVIII a nivel europeo estuvo marcado por la *Querelle des Buffons* y los enciclopedistas. Esteban de

Arteaga siempre se mantuvo informado de los nuevos debates y corrientes que tenían lugar no sólo en Italia, sino sobretodo en Francia, país en el que morirá.

Sin lugar a duda, la salida de España con la Compañía de Jesús rumbo a Bolonia supone para el joven estudiante la oportunidad de formarse en una nueva cultura, la cual rápidamente tomará como suya. Pues no fueron pocas las ocasiones en las que Arteaga remarcó su falta de conocimiento de la cultura española. Además, gran parte de sus trabajos se encuentran escritos en italiano, lengua en la cual se encuentra más cómodo al escribir y a la que se adapta con gran rapidez. Pese a ello, decidió redactar su gran obra, titulada *La belleza ideal*, en castellano. Es precisamente en Bolonia donde comienza a relacionarse con los círculos culturales y donde comienza a plantearse de forma más seria los conceptos estéticos. También el inicio del fin de su relación con la Compañía de Jesús, hecho que le apartó, de forma definitiva, de cualquier tipo de carrera eclesiástica.

Su llegada a Italia y a la Universidad de Bolonia fueron cruciales para su conocimiento, no sólo de la cultura musical y filosófica italiana, también desarrolló en ella su visión crítica y de análisis riguroso de la actualidad. Así lo dejó plasmado en *Le Rivoluzioni del teatro musicale italiano: dalla sua origine fino al presente*. Obra en la que realiza un exhaustivo análisis del teatro musical italiano, de la música y de la lengua italiana. Fue a través de la mencionada obra con la que Arteaga llegó, por primera vez, al gran público italiano. Escrito que dio lugar a una gran polémica y a múltiples reacciones de intelectuales italianos. Uno de ellos fue Vincenzo Manfredini quien, pocos años después de la publicación de *Rivoluzioni* en tres tomos, escribió *Difesa della musica moderna e de'suoi celebri esecutori*. En este ensayo contesta a Esteban de Arteaga y defiende la calidad de la música moderna italiana, música que el abate español había criticado enormemente al alejarlo del modelo griego. Incluso infravalorándola con respecto a la música italiana de siglos anteriores.

Cabe destacar que el esteta español escribió obras estético-filosóficas, musicológicas y literarias. Un amplio abanico de ramas de estudio que Esteban de Arteaga cultivaba de forma constante a lo largo de toda su vida. Todo ello, junto a las decenas de cartas que se han conservado. Arteaga tuvo relación con muchos de los pensadores y músicos

italianos más destacados de la época, como Matteo Borsa o Girolamo Tiraboschi. Entre ellos también se encontraban personalidades como Juan Andrés. Este último fue uno de los primeros en escribir sobre la muerte del esteta en París a finales del siglo XVIII.

La obra más importante de Esteban de Arteaga es *La Belleza ideal*. Obra que también recibe el nombre de *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*. En ella presenta sus reflexiones sobre la distintas artes y su relación con la naturaleza. Todo ello sin obviar el gran tema del ensayo: la belleza. Para ello realiza un profundo análisis de cada una de las artes representativas, entre las que se encuentran la música, la pintura y escultura, la danza y la poesía. A la vez, profundiza en conceptos musicales como melodía, ritmo o proporción entre otros. Cabe destacar que para Arteaga este ensayo era un esbozo para una gran enciclopedia estética que, finalmente, no pudo llegar a realizar. En *La belleza ideal*, Esteban de Arteaga analiza la imitación en las artes. Distingue dos tipos de imitaciones: servil e ideal. La primera debe reproducir con exactitud el original. Mientras que en la ideal existe una mayor libertad para el artífice, quien debe, a través de sus instrumentos y recursos, conseguir la expresión más completa posible. Con el fin de crear en el público pasiones. En un plano distinto se encuentra la copia, concepto que Arteaga critica duramente. A la vez, el esteta valora gravemente la complejidad y otorga al artífice la responsabilidad del procedimiento imitativo de la naturaleza. Imitación que debe tener como original el modelo, es decir, la naturaleza ideal. Arteaga confiere un valor moral a la imitación, incluso educativo.

La Belleza ideal para Arteaga se basa en un modelo mental perfecto. Modelo que, en gran parte, es el griego. Es en la cuestión de la belleza donde el esteta plantea con mayor claridad la necesidad de la unión de las artes para conseguir una expresividad completa. Únicamente a través de la sinergia entre artes se puede potenciar las cualidades de cada una de ellas, es decir, tan sólo en la unión de todas ellas se puede llegar a una obra de arte, a una imitación de la naturaleza completa en términos de expresividad y con el poder suficiente para suscitar y generar placer. La música entra dentro de esta ecuación de Arteaga, siendo la mencionada unión un requisito indispensable para abordar la belleza ideal en la música. A través del resto de ramas artísticas la música consigue llegar a su esplendor expresivo y a su gran objetivo: ser placentera.

La teoría de la belleza ideal en la música de Esteban de Arteaga se basa en un ideario estético marcado por los pensadores griegos. En concreto, toma gran parte del discurso aristotélico como base para desarrollar su planteamiento sobre la unión de todas las artes. A la vez, toma de Aristóteles la idea de que la música es placentera. También recoge del mencionado filósofo la afirmación del poder de la música en cuanto a su capacidad de afectar en el ánimo. Cabe destacar que el esteta fue un gran seguidor de las ideas griegas. De hecho, comparte con Platón su fascinación por Homero. Esteban de Arteaga fue un gran conocedor de la filosofía y de la literatura griega.

El discurso estético del pensador español se encuentra, claramente, enmarcado en su tiempo, ya que también recoge ideas de sus contemporáneos. Uno de ellos es Charles Avison, quien plantea en su libro *Essay in Musical Expression* (1752) la importancia de la imitación como generadora de emociones y sentimientos. Avison también señala conceptos clave como melodía o armonía, al igual que Arteaga. A la vez, se pueden apreciar influencias de otros contemporáneos. Por ejemplo, d'Alembert y su escrito *Sobre la libertad de la música*. Por otro lado, los postulados de Arteaga también fueron duramente criticados por algunos eruditos italianos. Vincenzo Manfredini escribió *Difesa della musica moderna e de'suoi celebri esecutori* (1788) como réplica a las *Rivoluzioni* de Arteaga. Pese a ser una publicación anterior a *La belleza ideal*, corresponde con el ideario y planteamiento estético que realiza el abate español en su obra cumbre. Manfredini pretendía con su obra defender la música moderna italiana, fue muy criticado por el esteta a lo largo de toda su trayectoria. Por lo tanto, los argumentos y afirmaciones que se realizan en *La Belleza ideal* se nutren directamente de planteamientos estéticos realizados durante el siglo XVIII y, a la vez, se trata de una obra que continúa con muchas de las ideas planteadas en *Rivoluzioni*.

La recepción de *La belleza ideal* en la música y en el resto de artes representativas tiene su auge en el siglo XIX y en el romanticismo. Concretamente, en la obra de arte total (*Gesamtkunstwerke*) de Richard Wagner. Pese a que no existe una clara constancia de que Wagner conociera la obra de Esteban de Arteaga, la obra *Rivoluzioni* fue editada y traducida al alemán por Johan Nicolaus Forkel, doctor en filosofía y director musical de Göttingen (Alemania). Hecho que abre la mencionada posibilidad. Ambos pensadores defienden la unión de todas las artes para, precisamente, conseguir la mayor expresión

de cada una de ellas. Además, los dos admiran a los griegos por ser un hombre libre y por su gran trabajo relativo a la imitación de la naturaleza. Por otro lado, tanto Arteaga como Wagner coinciden en destacar las grandes virtudes del drama.

En definitiva, Esteban de Arteaga es uno de los mejores estetas españoles del siglo XVIII. En su obra *La belleza ideal*, claramente influenciada por el pensamiento aristotélico y por sus contemporáneos, defiende la unión de las artes representativas para conseguir potenciar cada una de ellas y obtener una expresión más completa, la cual suscita, no únicamente pasiones, también placer. Este es el objetivo de la imitación de la naturaleza, el cual debe basarse en el ideal. Se trata de un modelo de perfección. Por lo tanto, se debe rechazar la copia y la imitación servil, que son aquellas que no pueden escapar de la representación estricta del original. La música tiene como finalidad el placer y, por lo tanto, debe unirse con el resto de artes para alcanzar su máxima expresión y generar, de esta forma, pasiones en el ser humano. La unión de las artes es indispensable para alcanzar el ideal en la música. Sin lugar a duda, Arteaga vislumbra uno de los principales pilares de la obra de arte total de Richard Wagner. Siendo para ambos indispensable la unión entre todas las artes para alcanzar la máxima expresión artística y potenciar en su conjunto las mejores características de cada una de ellas.

Bibliografía

- ANDRÉS, JUAN (1795). *Historia de la teoría de la música (acústica)*. Edición de Alberto Hernández Mateos. Madrid: Casimiro, 2017.
- ARGULLOL, RAFAEL (2008). *El héroe y el único. El espíritu trágico del romanticismo*. Barcelona: Acantilado.
- ARISTÓTELES (1986). *Política*. Traducción de Carlos Garcia Gual y Aurelio Pérez Jiménez. Madrid: Alianza.
- _____(2017). *Poética*. Traducción de Alicia Villar Lecumberri. Madrid: Alianza.
- ARTEAGA, ESTEBAN DE (1972). *La belleza ideal. Escritos menores*. Edición de Miguel Batllori. 3ª edición. Madrid: Espasa-Calpe.
- _____(1785). *Le Rivoluzioni del teatro musicale italiano: dalla sua origine fino al presente*. Vol 3. Venecia.
- BATLLORI, MIGUEL (1966). *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos. Españoles, hispanoamericanos, filipinos. 1767-1814*. Madrid: Gredos.
- _____(1999). *Estètica i musicologia neoclàssiques: Esteban de Arteaga*. Barcelona: Tres i Quatre.
- BLANNING, TIM (2008). *El triunfo de la música. Los compositores, los intérpretes y el público desde 1700 hasta la actualidad*. Traducción de Francisco López Martín Acantilado: Barcelona, 2011. Título original: *The Triumph of Music in the Modern World*.
- BURNEY, CHARLES (1773) . *Viaje musical por Francia e Italia en el s. XVIII*. Edición y traducción de Ramón Andrés. Barcelona: Acantilado, 2014. Título original: *The Present State of Music in France and Italy*.

- EVAN BONDS, MARK (2009). *La música como pensamiento. El público y la música instrumental en la época de Beethoven*. Barcelona: Acantilado, 2014. Título original: *Music as Thought*.
- FERRER, ANACLETO (2013). *Estética, política y música en tiempos de la Encyclopédie. La querrela de los bufones*. Valencia: Universitat de Valencia.
- FUBINI, ENRICO (1995). *Estética de la música*. Traducción de Francisco Campillo. Madrid: A. Machado Libros, 2001. Título original: *Estetica della musica*.
- GROUT, DONALD JAY Y PALISCA, CLAUDE (1973). *Historia de la música occidental*. Versión española de León Mames. Vol. 2. Madrid: Alianza, 2006. Título original: *A History of Western Music*.
- HARNONCOURT, NIKOLAUS (1982). *La música como discurso sonoro: hacia una comprensión de la música*. Traducción de Juan Luis Millán. Barcelona: Acantilado, 2009. Título original: *Musik als Klangrede*.
- MANFREDINI, VICENZO (1788). *Difesa della musica moderna e de'suoi celebri esecutori*. Bolonia.
- MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO (1883). *Historia de las ideas estéticas en España*. Vol. 3. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946.
- PLATÓN (1988). *La República*. Traducción de José Manuel Pabón y Manuel Fernández Galiano. Madrid: Alianza.
- TATARKIEWICKZ, WŁADYSŁAW (1976). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Traducción de Francisco Rodríguez Martín. Madrid: Tecnos, 2007. Título original: *Dzieje sześciu projek.*
- VV.AA. *Lo maravilloso en el siglo de las luces: la Encyclopédie y Esteban de Arteaga (1717-1799)*, Valencia, MuVIM, 2009.

WAGNER, RICHARD (1849). *Arte y revolución*. Versión de Wolfgang Erger. Madrid: Casimiro, 2016. Título original: *Die Kunst und die Revolution*.

_____ (1849). *La obra de arte del futuro*. Edición de Joan B. Llinares y Francisco López Martín. Valencia: PUV, 2007. Título original: *Das Kunstwerk der Zukunft*.