

Arteaga y Vico. Génesis del arte total: La Opera

Miguel A. Pastor Pérez

La relevancia artística de la Opera moderna centra sus raíces en un sistema filosófico-estético que se remonta al siglo XVIII. Uno de los principales estudiosos de la cuestión fue E. de Arteaga, deudor de Vico en algunos aspectos. La relaciones y diferencias entre el napolitano y el abate español sirven para determinar el papel de éste en la constitución de ese sistema fundamental y fundamentador. Su evolución desde posturas próximas a Vico a otras más marcadamente lockeanas constituyen la esencia de sus planteamientos estéticos y filosóficos, y, por extensión, de su concepción de la Opera como *Arte total*.

The artistic relevance of the modern Opera has its roots on a philosophical-aesthetic system which goes back into the Eighteenth-Century. One of the main scholars who studied this theme was E. de Arteaga, who indebted to Vico in many aspects. The difference between the neapolitan and the spanish abbot is useful to determine his role in the composition of this fundamental and founder system. His evolution from viquian positions to lockian ones constitutes the essence of his aesthetic and philosophical expositions, and in addition his idea of the Opera as a total *Art*.

* * *

La relación entre Arteaga (1747-1799) y Vico (1668-1744), a pesar de algunos rasgos comunes, es poco intensa. Según Batllori, «la explicación no parece muy difícil: la *Scienza Nuova* —a pesar de las polémicas a que dió lugar en su siglo— no alcanzó amplia difusión sino hasta muy entrado el siglo XX»¹.

Aún participando de un mismo siglo y de un mismo sustrato cultural, aún participando ambos de un acusado anticartesianismo filosófico y relacionados por los esfuerzos en revalorizar el sentimiento y la imaginación, aún debiendo «combattre, pas Aristote détronè mais Descartes regnant»², hay entre ellos algunas serias diferencias; las cuales se manifes-

tarán sobre todo en la consideración de *obra total* que Arteaga tiene de la Opera, y que responde a su vez al sistema general estético y filosófico en que se mueve el abate.

I

Nace el esteticista español tres años después de la muerte de Vico, en pleno siglo ilustrado. Estudia en Madrid gramática y retórica, ingresando a los dieciséis años en la Compañía de Jesús y en la que permanecerá hasta 1763, exiliándose con sus miembros a Italia, para separarse nada más llegar «a instancias de las promesas de los ministros de Carlos III»³, por otro lado nunca cumplidas.

Desde 1769, fecha en la que abandona la orden, hasta 1773 es imposible seguir rastro alguno de su vida. De 1773 a 1780 realiza estudios de filosofía, ciencia y teología en la Universidad de Bolonia, sin llegar a ordenarse sacerdote —según Battlori⁴.

Durante este período de su vida escribe *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente* (1783), «libro notissimo» que «presenta tutti i caratteri d'una monografía moderna»⁵, que le introducirá en los círculos cultos de la Italia dieciochesca, «no sin el estruendo, con todo, de discusiones, polémicas y malevolencias y chismeras literarias»⁶.

El éxito de la obra fue tal, que en 1785 se publica una segunda edición «aumentada, retocada y corregida». Este aumento y retoque fue su respuesta a la polémica levantada. La obra trata, en palabras del propio abate:

«Così benchè il titolo del libro riguardi il solo teatro musicale, il lettore vi troverà ciò non ostante, la storia non affatto superficiale della musica italiana e de suoi cangiamenti, come della tragedia ancora e della commedia con molto riflessioni su gli altri rami della poesia, e su altri punti».⁷

O más formalmente, la historia de la Opera en Italia en cuanto fenómeno estético total, entendido como «un sistema dramático basado en la exacta relación de los movimientos del ánimo con los acentos de la palabra o del lenguaje, de éstos con la melodía musical y de todos ellos con la poesía»⁸.

La idea en sí no era exactamente muy original, siendo poco comprensible las polémicas levantadas. Es cierto, no obstante, que nadie la había desarrollado tan racional y filosóficamente. La prueba de la firmeza y valor de las posturas y críticas artegianas viene dada por la importancia que las *Rivoluzioni* tiene para comentaristas e historiadores musicales de los siglos XIX y XX.⁹

La fama que rodeó la obra tenía que adornar también al autor, y como producto de ello, lo encontramos en 1784 instalado en la casa del marqués Albergati Capacelli como preceptor de su hijo. En el programa pedagógico que expone al marqués podemos ver también toda una declaración filosófica y estética, y por extensión intelectual y vital:

«Mi fin no es hacerlo un hombre docto, sino un culto caballero. La palabra culto comprende dos cosas. Gusto delicado y raciocinio justo. A la delicadeza del gusto

contribuyen las bellas Artes; para formar la razón se requiere una buena lógica y los sanos principios de la ciencia (...).¹⁰

Ese mismo año marcha a Venecia como producto de su ruptura con el marqués, debido a las desavenencias y violentas discusiones sostenidas sobre cuestiones de literatura italiana, producto de su «espíritu vibrante, rápido y libre», pero que otros veían lleno de «rasgos altaneros, iracundos y combativos»¹¹. Su genio y su figura nos son retratados y autorretratados intelectualmente, moral y físicamente¹².

En 1787 se traslada a Roma. Aquí compone *Investigaciones filosóficas sobre la Belleza Ideal*, escrita en castellano, base principal de su teoría estética. En 1796 lo encontramos en Florencia junto a José Nicolás de Azara, «antiguo protector y declarado mecenas»¹³. En 1798 vuelve a Roma para partir inmediatamente en pos de su amigo hacia París, donde tras vivir pocos meses morirá en 1799.

II

Tanto en la obra como en la vida del abate alienta un acusado antiacademicismo y una estimación de los valores poéticos, destacando como aspecto esencial la concepción del arte como producto de la imaginación creadora del artista. Su teoría «se orienta directamente a la apreciación del arte como tal, no hacia la belleza como concepto abstracto ni hacia la belleza de las cosas. Afirma la universalidad del Arte en cuanto éste afecta la sensibilidad y la imaginación del hombre»¹⁴.

Tal vez por lo antes dicho se le ha relacionado con Vico, demostrándose, contra la opinión de Batllori, que efectivamente conoció sus ideas e incluso lo citó. Concretamente en *Lettere al Signore G.B. Cesarotti in torno alla traduzione di Omero dell' Abate Cesarotti* (Venecia, 1787), añadiendo Vittorio Borghini:

«...e vichiano è il suo pensiero che le regole fan più culti, non più grandi gli artisti; quel non tenere conto del temperamento dei popoli, dei loro destini, delle tradizioni della geografia, dei costumi, del primato storico come diretto influsso dell'arte».¹⁵

Por otra parte, también para Arteaga la metáfora y el mito, como modos de expresión, y la creación poética, caracterizan la naturaleza de los pueblos y de los hombres primitivos. La exaltación de la fuerza creadora será lo que impulse al abate a calificar a Homero como «genio trascendente», refiriéndose de paso a Vico:

«Il genio superiore e trascendente d'Omero a appunto in questo caso, e perciò il profondo Giambattista Vico disse parlando di lui, la delicatezza è una minuta virtù; l'addove un grande e rovinoso torrente porta seco torbide l'acque, e rotola sassi e tronchi colla violenza del corso»¹⁶.

Arteaga se refiere a las observaciones realizadas por Vico en el libro III de la *Scienza Nuova*. Tengamos en cuenta, que:

«...la lógica de la fantasía señala básicamente que, conforme a la modificación fantástica, la sabiduría poética está más directamente relacionada con la vida que el

saber racional, pues, mientras que la razón compone y descompone los elementos de la realidad, la fantasía está inserta en el seno mismo de la vida».¹⁷

Por otra parte las ideas de Arteaga parecen muy próximas a las teorías psicoanalíticas contemporáneas¹⁸, por lo que conviene rastrear su origen tanto en las lecturas del abate cuanto en las tendencias más generales de su tiempo, incluyendo a Vico¹⁹.

Afirmaba Vico que la génesis de todo conocimiento primitivo, incluida la mitología, había que buscarla en la imaginación. Intenta así establecer una diferenciación entre conocimiento poético basado en los sentidos y el conocimiento poético basado en el intelecto. Dice:

«E per tutto questo libro si mostrerà che quanto prima avevano sentito d'intorno alla sapienza volgare i poeti, tanto intesero poi d'intorno alla sapienza riposta i filosofi; talchè si possono quelli dire essere stati il *sensu* e questi l'intelletto del gener umano. Di cui anco generalmente sia vero quello da Aristotile detto particolarmente di ciascuno uomo: *Nihil est in intellectu qui prius fuerit in sensu*. Cioè che la mente umana non intenda cosa, della quale non abbia avuto alcun motivo da'sensi...».²⁰

Vico establece como categorías operativas los «universales fantásticos», «géneros fantásticos» o «caracteres poéticos» los llama también, ubicándolos en la mente primitiva y a partir de lo cual se genera la historia humana, sentando la naturaleza fantástica de la mente en sus orígenes. Estos *universales* o *caracteres*, que también llama «modelos o retratos ideales», son frecuentemente «modelos esplendorosos de hombres ideales», elaboraciones imaginarias e imaginativas que fantasean tipos reales.

Pero el abate disiente del aspecto cognoscitivo que el napolitano atribuye a la poesía y niega que constituya una forma de conocimiento intuitivo, adscribiéndose a lo que podemos llamar interpretación lockeana del arte, que hace del deseo un producto de la inquietud. Como dice Locke:

«El malestar que un hombre encuentra en sí mismo con motivo de la ausencia de cualquier cosa cuya presencia le hace gozar y le lleva la idea de deleite, es lo que llamamos deseo; este deseo puede ser mayor o menor según el malestar sea más o menos vehemente».²¹

Y en otro lugar del *Essay* se lee:

«Es cierto que el bien y el mal, presentes o ausentes, actúan sobre la mente, pero lo que inmediatamente determina la voluntad es el deseo sobre algún bien que está ausente...».²²

Así para Arteaga el Arte tiene que producir una ilusión compensatoria para el artista, y para el espectador una felicidad ficticia²³, reconociendo además el valor de la emoción²⁴. El arte es juego creador tanto para el artista como para el espectador, juego que encanta y suspende la razón, en una palabra: imaginación.

Lo que el artista deberá plasmar son imágenes, entendiendo por imagen «la señal, idea o fantasma que queda en nuestra imaginación después de haber recibido por medio de cualquier órgano o sentido corpóreo la impresión de los objetos»²⁵, es decir, el sustrato que queda en su alma después de haber contemplado la naturaleza manifestándose. Así, la belleza en el Arte es lo que representado por él, «es capaz de excitar más o menos vivamente la imagen, idea o afecto»²⁶, que pretende.

Está planteando el abate una estética del gusto en su más amplio sentido artístico, combinada con la expresión del sentimiento a través de la obra de arte, e indirectamente un rechazo a toda aproximación intelectualista, a contenidos intelectuales, ya que el arte debe basarse en «ciò che più converebbe gustare, vale a dire, la dilicatezza, il sentimento, l'immaginazione...»²⁷. También en las *Rivoluzioni* critica las diferentes clases de contempladores que aprecian el arte desde la razón en vez desde el sentimiento. Buscan el placer, el provecho o la utilidad por medio del análisis racional, y no el disfrute del Arte a través del sentimiento. Para Arteaga, el hombre de gusto:

«contempla l'oggeto delle belle arti modificato in mille manieri secondo i climi, le costumanze e i governi, come la materia fisica si combina sotto mille forme diverse: conosce che tutte i gran Geni hanno diritto alla stima pubblica, e che un sol genere di bello non dee, e non può donar la esclusiva agli altri»²⁸.

La interpretación, pues, que hace Arteaga del Arte y de lo bello artístico cae fuera de los esquemas típicos neoclásicos y le lleva a decir que «las reglas que se oponen a la expresión y al efecto, siendo enteramente contrarias al espíritu de las artes, no deben seguirse en su ejecución»²⁹.

III

En la consideración de la Opera como «obra total» y en cuanto según su definición constituía «un sistema dramático basado en la exacta relación de los movimientos del ánimo con los acentos de la palabra o del lenguaje, de éstos con la melodía musical y de todos ellos con la poesía»³⁰, era necesario un análisis de lo bello artístico en las distintas artes que participan en el «arte total». Esto lo hace en el ensayo estético llamado *Investigaciones sobre la Belleza Ideal*. Lo bello artístico en la poesía, nos dice el abate en el capítulo V, está encaminado esencialmente a producir «el mayor grado de interés y maravilla que sea posible». Ello a través del ensamblaje o de la coordinación del argumento, con la posibilidad del poeta de «buscar por todo el universo las circunstancias más a propósito para conseguirlo»³¹.

Se abre un campo infinito a la actitud y la actividad creadora del artista, pues le otorga licencia para traspasar los mundos de la realidad y explorar el mundo de la fantasía subjetiva. Según Arteaga, «lo que agrada es lo que el poeta puso de suyo, esto es aquel dar alma y vida, a los más pequeños objetos..., en una palabra, el conjunto de perfecciones aptas a producir en nosotros la idea de la belleza»³².

El siguiente capítulo, que es el VI, lo dedica a la determinación de lo bello artístico en la pintura y la escultura, artes en las que ya desde su origen griego se identifica actividad y finalidad.

«Si se reflexiona sobre el entusiasmo con que seguían y buscaban lo que es más bello en todos los géneros, se concluía que, después de haber agotado en la imitación lo que hallaron más cumplido y hermoso en la naturaleza debieron remontarse con *su ingenio* sobre el mundo material, dirigiendo el vuelo hacia otra clase de perfección más subida». ³³

Según Arteaga, es la música donde más necesidad hay de la belleza artística. Y por cuatro principales motivos:

- «(1) Su manera de imitar, que siempre es indeterminada y genérica cuando las palabras no individualizan el significado de los sonidos...
- (2) la particular obligación que tiene la música de halagar y deleitar los oídos...
- (3) la imitación grande a que sujetan los acentos de la voz humana o las vibraciones de los cuerpos sonoros cuando pasan a formar intervalos armónicos...
- (4) la distribución de los tonos y semitonos...». ³⁴

La música, aún imitando la naturaleza a través de su instrumento que son los sonidos, «su imitación no es tan evidente ni tan clara como de la poesía, escultura y pintura»; de modo que «cuanto más se aleja de la naturaleza, tanto mayor es el influjo que tiene el Arte sobre ella, y dá más lugar al mérito o a la extravagancia del artífice» ³⁵.

También en la música se distinguen varias partes a través de las cuales se puede y debe plasmar la belleza ideal. Armonía, melodía, ritmo y modulación. El capítulo que le dedica en la *Belleza Ideal* es bastante breve, ya que sus ideas en lo referente al tema están expuestas en las *Rivoluzioni* y en *Del ritmo sonoro y del ritmo mudo* ³⁶. Como dice Menéndez Pelayo:

«Su gran obra *De las revoluciones del teatro musical italiano*, pertenece a la Música tanto como a la Literatura, siendo, como es, una historia completa de la Opera en el país clásico de ella. El drama musical carecía hasta entonces de teoría y de historia: las Poéticas del tiempo no le habían clasificado, y gracias a esto, podían moverse con relativa libertad, y producir más verdadera poesía que la que acertaban a engendrar en toda Europa los descoloridos imitadores de la tragedia francesa». ³⁷

Comienza Arteaga por hacer un análisis del drama musical, considerando las diferencias que le separan de las otras composiciones dramáticas, y las leyes que se derivan de la unión de la poesía con la música y la perspectiva. Para él, la Opera era el armonioso conjunto de los efectos de todas las artes; el poema único superior 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.

Entrando en la parte histórica, analiza el abate, larga y profundamente, la aptitud de la lengua italiana para la música, el desarrollo de este arte en la Edad Media, los orígenes del teatro, las vicisitudes del contrapunto, los primeros ensayos sobre el melodrama, la legitimidad del elemento sobrenatural y fantástico en la Opera, la música instrumental, la perspectiva y finalmente sigue paso a paso el desarrollo del drama musical.

Arteaga fue de los primeros en mostrar la profunda diferencia entre el teatro antiguo y los teatros modernos, bien clásico bien romántico. Y profesando especial adoración a Metastasio fue también el primero en notar que estaba más cerca del sistema de Calderón que del sistema de los trágicos franceses. G. Schlegel lo repite, tributando de paso muy significativo elogio al «sabio español» Arteaga, autor de una excelente historia de la Opera³⁸.

Afirma Arteaga que la poesía de la Opera debe ser más lírica que pedagógica, más fantástica que narrativa, *más rica de imágenes* que de razonamientos y discursos. Todo argumento que no se preste a encantar al oído con la suavidad de los tonos, ni agradar a los ojos con la hermosura del espectáculo, no puede menos que ser implacablemente excluido de la Opera. Y no por ello se entiende que este género viva en el mundo de lo inverosímil, porque la Opera lo mismo que las demás producciones de las Artes, no tiene por objeto propio lo verdadero, y esto no simple y desnudamente, según es en sí, sino con cierta singular hermosura y perfección. De donde resulta que tan verosímil es el lenguaje de la música como el de los versos o los colores. De la unión íntima de la Poesía y de la Música para formar un todo gramático, resultan *modificaciones profundas en las reglas comunes del teatro*. La Poesía puede «mover, pintar o instruir»; pero la Música, como fin principal sólo tiene el de mover los afectos, como fin subalterno el de pintar, y en ningún caso el de instruir. Lo que hace posible y fructuosa la unión de Poesía y Música, es la *cualidad musical del lenguaje*, o por el encanto de los sonidos diversamente combinados en el número oratorio o en la pronunciación. Como dice Arteaga: «la Música es más expresiva que la Poesía, en cuanto que ella imita los signos no articulados, que son el lenguaje natural y por consiguiente el más enérgico y el más inteligible, al paso que la poesía tiene que valerse de signos arbitrarios»³⁹.

El estilo de la Opera no ha de ser exclusivamente dramático, sino *dramático lírico*, sin excluir los recursos pintorescos, porque el canto es el lenguaje de la ilusión. El teatro lírico es el campo de la pasión noble y de los arranques temerarios y generosos, los cuales no excluyen sin embargo cierta reflexión que puede manifestarse en las arias mismas por sentencias breves. No menos injusta y vulgar es la opinión que destierra del teatro las comparaciones bajo el pretexto de lirismo.

Para Arteaga, la Opera no es un género inferior, un entretenimiento pueril. Si habla a los sentidos es para llegar a través de ellos al alma, interesarla y enternecerla. El fin último de la Opera es tan serio como el de la tragedia y no se distinguen más que por los medios que se emplean, teniendo en su ventaja la Opera los arcanos de la ilusión y de la melodía.

Miguel Batllori en 1944 edita las *Disertaciones sobre el ritmo*, escritas originalmente en italiano y traducidas al francés (sin publicar) por Greinville. Se conservan únicamente la primera, tercera y cuarta disertación. Trata la primera sobre la naturaleza, propiedades y divisiones de la antigua rítmica, sentando los principios de la extensión, del movimiento y del

tiempo como generadores del ritmo. La tercera disertación estudia las notas vocales y tónicas, los acentos prosódicos, las notas para expresar los silencios, la necesidad de otros signos que representen al tiempo, la significación particular de la palabra, la distinción y separación del ritmo vocal e instrumental y del metro. La cuarta disertación (*Vicisitudes históricas del antiguo ritmo*), es un resumen histórico muy erudito de los géneros poéticos en las dos literaturas clásicas. Discurre sobre la eficacia y fuerza del antiguo ritmo comparado con el moderno, y sobre las diversas especies del ritmo mudo, visible e invisible. Las principales son la simple *orchesis*, la *hipocrisis*, y la *pantomima*. En la *orchesis* están dados los elementos de la danza y de la *chironomía*, o sea, arte de gesticular por medio de las manos. La hipocrisis comprende los signos ostensivos, los pintorescos y los expresivos, tanto los naturales como los de convención. Las actitudes propias de cada una de las partes del cuerpo y las escuelas de gestos representativos.

Arteaga se proponía desarrollar sus ideas sobre la *pantomima* en un tratado especial que no llegó a escribir; aclara, sin embargo, que no «puede explicarse con claridad en qué consiste su ideal hasta que no se determine con precisión en qué consiste en ella la imitación de la naturaleza»⁴⁰.

Su teórica, pues, va encaminada esencialmente al estudio de las relaciones entre música y poesía, lógico si consideramos su formación cultural italiana. Como todos sus contemporáneos se veía influido por las ideas enciclopedistas, aunque no estamos absolutamente de acuerdo con la opinión aplicada a él de que «la mayoría son literatos y escriben desde el punto de vista de quienes defienden las prerrogativas de la poesía respecto a la prepotencia e invasión de la música que quisieran reducir a un papel más modesto»⁴¹.

Aún cuando se le achaca al abate que todo su interés lo concentra en el libreto, en la poesía, en detrimento de la música, no puede dejar de reconocerse la alegría con la que Arteaga recibe en la poesía de Metastasio «aquella intrínseca musicalidad que no puede expresarse clara y determinantemente sino mediante la propia y verdadera música»⁴². Tampoco está muy clara la siguiente afirmación referida al abate, «la música, de hecho, es siempre claramente entendida como instrumento de la poesía, un auxilio no esencial al lenguaje, un ornamento gratuito»⁴³, afirmación hecha en función del siguiente párrafo de las *Rivoluzioni* (cap. XIII) sobre la música teatral, que encuentra Arteaga en decadencia por haber derivado hacia una posición «demasiado refinada y poco filosófica, proponiéndose sólo como fin rascar la oreja y no conmover el corazón»⁴⁴, siendo precisamente Arteaga, quien habla de la posibilidad de que sea la música «una especie de nueva lengua inventada por el arte con el fin de suplir la insuficiencia de la que nos fue dada por la naturaleza»⁴⁵. Otorgándole implícitamente un valor autónomo al nuevo lenguaje musical frente al lenguaje natural.

Desde esta perspectiva, nos parece más correcta la interpretación de Menéndez Pelayo cuando dice que la obra arteguiana «pertenece a la música tanto como a la literatura» y encuentra la definición del abate próxima o muy semejante al planteamiento que cien años después Richard Wagner le dará al drama musical.

También Menéndez Pelayo deja constancia de las «graves polémicas en defensa de Metastasio contra Ranieri de Casalbigi»⁴⁶ que sostuviera el abate y que parece incompatible con la consideración que hace E. Fubini cuando dice que «su interés se concentra principal-

mente en el problema de la reforma del Melodrama, y sigue, sobre este punto, con pocas variantes las ideas expresadas por Gluck en su prefacio a *Alceste* y por su libretista, el poeta Calzabigi»⁴⁷.

Resulta difícil imaginar un Arteaga absolutamente intelectualista, cuando él mismo afirma que la Opera debe aspirar a delitar conjuntamente, ojos y oídos y que dice preferir el teatro griego al teatro neoclasicista francés⁴⁸. Que afirma, además, que la Opera al igual que las demás producciones de las artes tiene por objeto no lo verdadero «sino la imitación de lo verdadero, y esto no simple y desnudamente según es en sí», como ya hemos citado, «sino con cierta hermosura y perfección»⁴⁹.

¿Puede considerarse intelectualista quien opina que todo cálculo frío, toda reserva y disimulo, deben proscribirse de la Opera?, ¿es intelectualista quien afirma que el hombre, generalmente, está más dominado de los sentidos que de la razón? No es muy comprensible, pues, la adjetivación de intelectualista, aplicada también por otros críticos italianos, para quien piensa que la Opera debe ser «un encantamiento continuado a cuyo efecto concurren las bellas artes⁵⁰», y que afirma que el poeta «sin preocuparse de las charlatanería de los críticos, y atento sólo a aumentar el placer del espectador⁵¹», puede y a veces debe prescindir absolutamente de la unidad de lugar y quebrantar la verosimilitud absoluta en favor de la relativa.

En resumidas cuentas, la actitud estética de Arteaga respecto a la Opera, y por extensión respecto a las demás artes de las que es síntesis, se adelantaba a su tiempo. Como dice Menéndez Pelayo:

«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 un arte de ilimitado alcance⁵²».

Hemos querido, en definitiva, y aún en sus limitaciones, resaltar la originalidad del pensamiento de Arteaga con respecto a su tiempo y contemporáneos, destacar sus intuiciones y coincidencias con la estética moderna y dejar patente la validez actual de sus ideas, aunque...

«...egli non sia giunto coordinare le sue geniali intuizioni nell'unità di un vero sistema. Ma, per la serietà e la tenacia con cui meditò sui fatti estetici, merita d'essere posto quasi accanto al Vico, e senza dubbio, prima del Kant; non si erano avute, come le sue, così lucide divagazioni di future conquiste estetiche; che si fatto egli anticipò di qualche decina d'anni⁵³».

* * *

NOTAS

1. M. Batllori, *Prólogo a Obra Completa Castellana* de E. de Arteaga, Espasa-Calpe, Madrid, 1972, pág. LVI.

2. P. Hazard, *La crise de la conscience européenne*, Gallimard, París, 1961, p. 119.
3. M. Batllori, *op. cit.*, p. XII.
4. *Ibidem*.
5. V. Cian, «L'immigrazione dei gesuiti spagnuoli letterati in Italia», en *Memorie della reale accademia delle scienze di Torino*, Torino, Claussen 1896, sr. 2, XLV, p. 41. (Cit. por E. Rudat, *Las ideas estéticas de E. de Arteaga*, Gredos, Madrid, 1971, p. 33).
6. M. Batllori, *op. cit.*, pág. XIV.
7. E. de Arteaga, *Le Rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, Venezia, Carlo Palese, 1785, 3 vols.; I, pág. XXX.
8. *Ibid.*, pág. XLI.
9. Sirvan como ejemplo las traducciones al alemán y francés que denotan el interés por su obra:
* *Geschichte der italiänischen Oper*, Leipzig, Schwickert, 1789 (2 vols. a cargo de J.N. Forkel).
* *Les Révolutions du théâtre musical en Italia depuis son origine jusques à nos jours*, London, L. Nardini, 1802 (a cargo del Barón de Rouvron).
10. E. de Arteaga, *Carta a F. Albergati*, Bolonia 2-2-1784. (Publicada por M. Batllori en *Spanische Forschungen*, VII, 301-303).
11. M. Batllori, *Prólogo cit.*, pág. XX.
12. «In genere voi non siete nemmeno il più tranquillo scrittore del mondo e, preso un per altro, usate in terra come sarà nel cielo dando il centuplo per lo meno si in numero che in misura. Il che, certo, come non toglie ch'io non v'ammiri altamente, così non lascia di farmi desiderare pari in voi la dottrina, l'ingegno, l'acutezza e quell'utile posatezza d'animo e quella discrezione nell'amor della gloria, senza cui diventa il veleno della vita...». (M. Borsa, *Carta a Arteaga*, Mantua 1-1-1788, en M. Batllori, *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos*, Gredos, Madrid, 1966, pp. 185-187).
«Circa l'amore della gloria è assai più discreto in me di quello che credete. Io cominciare a battere la carriera d'autore prima per soddisfare ad una certa attività naturale, che non mi permetteva di vivere nell'inazione...». (E. de Arteaga, *Carta a Borsa*, Roma, 12-1-1788, en M. Batllori, *op. cit.*, pp. 187-192).
«Tali erano le sue. Generosità, umanità, amor del vero quasi fino ad oltrapassare i delicati confini, che separano dal vizio questa cara, ed amabile virtù. La sua parola era sacra, ed inalterabile, come il destino. Avrebbe sacrificato a quella la persona, che amava, benchè a questa indifferenza la vita...». (I.T. Albrizzi, «Ritrato di Stefano Arteaga» en *Ritratti*, Venezia, Alvisopoli, 1816, p. 105).
13. E. de Arteaga, *Carta a Bodoni*, Roma 7-3-1787. (Citado por Batllori en *Prólogo cit.* pág. XXV).
14. E. M. Rudat, *op. cit.*, p. 21.
15. *Problemi di estetica e di cultura nel Settecento spagnuolo: Feijoo, Luzán, Arteaga*, Génova, 1958, p. 198.
16. *Carta a G. B. Cesarotti*, p. 59.
17. J.M. Sevilla, «La teoría de G. Vico de los 'caracteres poéticos'», *Thémata. Revista de Filosofía*, 5, 1988, pp. 143-166; p. 146.
18. M. Olguin, «The theory of Ideal Beauty in Arteaga and Winckelmann», *Journal of Aesthetic*, VIII, 1949, pp. 12-33; p. 20. También, E.M. Rudat, *op. cit.*, p. 270.
19. E. D'Antuono, «Su Vico e la psicologia moderna», *Bollettino del centro di Studi Vichiani*, VII, 1977, pp. 172-178. S. Arieti, «Vico and modern psychiatry», en AA.VV., *Vico and Contemporary Thought*, McMillan Press, New York, 1980.
20. G.B. Vico, *Scienza Nuova*, en *Opere Filosofiche*, a cargo de P. Cristofolini, Sansoni, Firenze, 1971, p. 470.

21. J. Locke, *Ensayo sobre el entendimiento humano*, Ed. Nacional, Madrid, 1980, 2 vols.: pág. 344.
22. *Ibid.*, p. 374.
23. Cfr. E. de Arteaga, *Investigaciones filosóficas sobre la Belleza Ideal*, en *Obra completa castellana*, cit., pp. 115-116.
24. *Ibid.*, pp. 128-129.
25. *Ibid.*, p. 17.
26. *Ibid.*, p. 32.
27. *Le Rivoluzioni*, cit., pág. XVIII.
28. *Ibid.*, pp. 20-21.
29. *La Belleza Ideal*, cit., p. 38.
30. E. de Arteaga citado por M. Batllori, *Prólogo*, p. 16.
31. *La Belleza Ideal*, cit., p. 54.
32. *Ibid.*, p. 61.
33. *Ibid.*, p. 69.
34. *Ibid.*, p. 87.
35. *Ibid.*, p. 88.
36. Publicada por Batllori: C.S.I.C., Madrid, 1944.
37. M. Menéndez Pelayo, *Historia de las Ideas Estéticas en España*, C.S.I.C., Madrid, 1974, p. 1337.
38. Cfr. *ibid.*, p. 1137.
39. *Ibid.*, p. 1620.
40. *La Belleza Ideal*, cit., p. 99.
41. E. Fubini, *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*, Ariel, Barcelona, 1971, pp. 53-54.
42. *Ibid.*, p. 55.
43. *Ibidem*.
44. Citado por E. Fubini, *op. cit.*, p. 55.
45. E. Fubini, *op. cit.*, p. 56.
46. M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. 1136.
47. E. Fubini, *op. cit.*, p. 53.
48. Cfr. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. 1339.
49. E. de Arteaga, citado por Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. 1619.
50. *Ibid.*, p. 1621.
51. *Ibidem*.
52. M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. 1622.
53. V. Borghini, *op. cit.*, p. 182.

* * *