

Volumen 12

Orfeo furioso, o Esteban de Arteaga, a la sombra de «las luces»: algunas reflexiones en compañía de Miquel Batllori

PALOMA GARCÍA PICAZO
(UNED)

I miei cari greci...

[Expresión habitual de Esteban de Arteaga para referirse a los clásicos]

La palabra culto comprende dos cosas: gusto delicado y razonamiento justo. A la delicadeza del gusto contribuyen las bellas artes; para formar la razón son necesarias una buena lógica y los saludables principios de las ciencias.

[Carta de Esteban de Arteaga al marqués Francesco Albergati Capacelli sobre la educación de su hijo Luigi, del que se le había solicitado fuese su mentor, 2 de febrero de 1784]

Spagnoletto impastato di nitro e di fuoco...

[Carta de G.A.Taruffi al marqués F.Albergati Capacelli, protector fallido y luego detractor de Arteaga]¹

Dentro de las múltiples supersticiones con que incluso —o hasta «sobre todo»— las personas pretendidamente cultivadas contemplan el horizonte de sus conocimientos sobre la historia del mundo en que viven, una de las más persistentes es la de asociar al denominado «Siglo de las Luces» con una tautológica «Luz». La responsabilidad de ello hay que atribuirle, en primer lugar, al propio «Siglo», que, en lucha denodada contra todo lo supersticioso, sucumbió a ello desde lo que la postmodernidad denuncia como la perversión «logo-» o «euro-céntrica»². En el

¹ Todas las referencias se han extraído de la obra principal que comento y sirve de base, por ser su objeto, de este texto, M. BATLLORI, *Estética i musicologia neoclàssiques: Esteban de Arteaga*, 1999, pp.12,9 y 8 respectivamente. Traduzco al castellano, a mi vez, de la traducción al catalán de Josep Solervicens, coordinador de la edición junto con la directora, Eulàlia Duran, la carta al marqués Albergati, en íntima sintonía con George Steiner: quienes escribimos siempre traducimos y traducimos y traducimos...en una Babel por fortuna inteligible. Para una aproximación biográfica clarísima y sucinta a Esteban de Arteaga véase C.E. O'NEILL, S.I. y J.M. DOMÍNGUEZ, S.I. (Dirs.), *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús*, Madrid, UPCO, 2001.

² Como si de una plaga se tratara y en aparente consonancia con los suplicios de Tántalo, Ixión y Sísifo, también los postmodernos caen en las supersticiones corrientes derivadas de actitudes meramente

siglo XVIII, la «Luz», mencionada cada vez que se habla de «razón», «libertad» y «dicha», cobra un nuevo e importante significado, en palabras de Ulrich Im Hof. Desde ese momento, el viejo proverbio *ex Oriente lux* cambia sus términos por un *Occidens* deslumbrante. *Lumières*, la designación francesa de este movimiento, se corresponde con «inteligencia, conocimiento, claridad de espíritu»; es «concepto específico de la época», enunciado con la optimista proposición de que «las solas luces de la razón natural son capaces de conducir a los hombres a la perfección de la ciencia y la sabiduría humanas»³.

El siglo iluminado, esclarecido, se postula como un «tiempo nuevo», según esa vocación «auroral» característica de las épocas que se auguran como refundadoras de lo «clásico». Las metáforas lumínicas y umbrosas abundan en estos momentos, siendo la Edad Media y el Barroco culminación, por su extravagante abigarramiento, de la oscuridad y el mal gusto, la barbarie y la ignorancia. La Ilustración se presenta a sí misma como una *ruptura* drástica con los siglos anteriores; la única filiación intelectual admitida es la recurrencia de momentos preclaros de la humanidad en los que florecen la razón y la armonía: Grecia, Roma y el Renacimiento. Desde mediados del siglo XVIII la temporalización del tiempo sufre una profunda transformación; su estatuto pasa a ostentar, él mismo, una cualidad histórica. D'Alembert y Diderot se preguntan por las condiciones únicas de los fenómenos históricos; subrayan la importancia, por ejemplo, de hombres ilustres «adelantados» a su tiempo. La historia es evaluada con criterios de progresividad o paso de un *antes atrasado* a un *después avanzado* a través de una línea argumental que va, siempre, de un «menos» a un «más», interrumpido, eso sí, por períodos de ruina y ensombrecimiento regidos por el desorden, la ignorancia y la barbarie⁴. Interesante es subrayar, en este sentido, que la percepción *subjetiva* de los ilustrados sobre un tiempo y una historia que es su cronología humanizada se instaura como *categoría objetiva* que *objetiviza*, a su vez, no sólo los conceptos e ideas aplicados a su estudio, sino también la proyección pragmática, en sentido sociológico, de los mismos sobre la sociedad circundante. Subyace a todo ello la convicción, fuertemente argumentada en toda la filosofía de la Ilustración, de la superioridad innata del método prescrito por René Descartes... un siglo antes, en pleno y supuesto oscurantismo barroco⁵.

reactivas: al denunciar el autoritarismo del discurso moderno sucumben al autoritarismo de lo premoderno, elevado por algunos a categoría «post» —con insufrible banalidad. Véase G.VATTIMO e.a., *En torno a la posmodernidad*, Madrid, Anthropos, 1990 y A. FINKIELKRAUT, *Die Niederlage des Denkens*, Hamburgo, Rowohlt, 1989 (hay versión española en Barcelona, Anagrama: La derrota del pensamiento).

³ U.Im HOF, *La Europa de la Ilustración*, Barcelona, Crítica, 1993, p.10.

⁴ R. KOSELLECK, *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós, 1993, pp.307ss.

⁵ Obras esenciales para despejar los prejuicios sobre el oscurantismo barroco son, entre otras, P. HAZARD, *La crisis de la conciencia europea (1680-1715)*, Madrid, Alianza, 1988 y el interesantísimo y erudito estudio de F.A. YATES, *El iluminismo rosacruz*, México, FCE, 1999.

RAZONES PARA UNA FELICIDAD EN SENTIDO AUTORITARIO

Sobre el orden político material del Absolutismo, moderado en su caso mediante la práctica de un despotismo ilustrado, se eleva la concepción ideal de una *Res Publica Eruditorum* —*Gelehrtenrepublik* en el ámbito de la *Aufklärung*⁶— como instancia general de un saber institucionalizado como enciclopédico, es decir, universal, concebido para comprender el universo cognitivo de la totalidad de la especie humana, figurada como un nuevo ideal que se abre paso, la *humanidad*. En la vastedad de tales concepciones anida un espíritu de tolerancia y de condescendiente curiosidad hacia lo extraño y lejano —que a menudo parece existir tan sólo para corroborar, mediante el contraste, la nitidez diamantina de lo propio— unido a un deísmo universalista que, desde la tibieza de una religiosidad racionalmente articulada, se adhiere al ideal de un Dios figurado como Supremo Arquitecto del Cosmos que, armado de una escuadra y cartabón no del todo simbólicos, construyese para los hombres un orden regido por la insita facultad de la Razón, en acuerdo con el predicado estoico del *óρθος λόγος*⁷.

El ilustrado sabe que no vive en el «mejor de los mundos posibles», y lo expresa unas veces con el sarcástico talante de Voltaire; otras, con el temperante *élan* de Diderot, D'Alembert, Condorcet, Turgot o Montesquieu; y otras, con la revolucionaria sentimentalidad, anuncio de tiempos nuevos, de Rousseau. Pero lo que le distingue es preguntarse, desde una razón formalmente emancipada de las viejas tiranías del oscurantismo, por las causas de ese mundo imperfecto, que concibe, no obstante, como siempre perfectible. La «perfección» es, para Leibniz, «toda potenciación del ser» impulsada por una «fuerza efectiva» cuyo logro genera un orden que procede de la belleza, cualidad que, a su vez, despierta el amor. Su concatenación conduce a una serena alegría procedente del conocimiento, acompañado de una «luz» que origina en la voluntad una inclinación al bien...

De aquí se sigue que nada sirve mejor a la felicidad que la iluminación del entendimiento y el ejercicio de la voluntad para actuar siempre según el entendimiento y que tal iluminación hay que buscarla especialmente en el conocimiento de aquellas cosas que pueden llevar a nuestro entendimiento hacia una luz cada vez más alta naciendo así una marcha constante en la sabiduría y en la virtud y, por consiguiente, en la perfección y en la alegría...

Destaca Cassirer al reproducir estas frases del ensayo «Sobre la sabiduría» (*Von der Weisheit*) de Leibniz que con ellas queda señalado el camino entero de la Ilustración alemana. Su programa teórico reposa ahí, al recuperar, desde este principio activo, optimista y dinámico, la ya antigua fórmula de la «unidad en la

⁶ Desarrollé más ampliamente las implicaciones de esto en «Europa: pensar sin fronteras» en: *Claves de Razón Práctica*, n.º 51, abril 1995, pp.73-77.

⁷ En mi opinión, el mejor, más profundo y original estudio al respecto es el de E. CASSIRER, *Filosofía de la Ilustración*, México, FCE, 1993.

multiplicidad»⁸ que ocupó la mente del «moderno» medieval que fue Nicolás de Cusa. El hombre ilustrado no ignora la multiplicidad del mundo real, material y contingente, presto a ser aprehendido por la inmediatez cognitiva de los sentidos, pero aspira a determinar, en ella, las normas y reglas, invisibles para un observador superficial e inexperto, que expresan la íntima racionalidad, de raigambre cósmica, de los procesos naturales. Un primer paso consiste en ordenar, clasificar, sistematizar, esa ilimitada variedad de las cosas; así se revelan las correspondencias connaturales, las afinidades sustanciales, los principios universales, que rigen la vastedad de los fenómenos observables. Pero en ello no hay misterio ni misticismo algunos, sino sólo ciencia y empiria razonables; ésta es una diferencia básica entre el espíritu ilustrado y el renacentista, aún impregnado de elucubraciones platónicas. El sabio renacentista se sumerge en la maravilla de un mundo que resacraliza el principio del hombre como medida de todas las cosas; el ilustrado sacraliza a la Razón, hipóstasis del hombre iluminado, a un paso más de la condición natural. En esa razón radica la unidad que cohesiona a la multiplicidad fenoménica del mundo; descubrir sus leyes significa lograr un progreso definitivo, por más eficaz, en el dominio del mundo natural.

El «Siglo de las Luces» significa un esfuerzo por *imponer*, sobre el caos aparente e indómito de la naturaleza, una férula que enderece, desde un principio, cualquier previsible desarrollo aberrante, constatable por medio de la comprobación objetiva. «El espíritu ilustrado trajo consigo el gusto por la observación desapasionada, la medición meticulosa, la comparación sistemática», escribí hace unos años, «aunque también incluía determinados juicios de valor relativos a ciertas concepciones estéticas adscritas a criterios normativistas de vocación clásica». La pasión por los *modelos*, oriundos de la Antigüedad griega y romana, estaba vinculada a la elaboración de su conceptualización filosófica y ética. Y así, insensiblemente, esas categorías superiores de bondad, inteligencia y belleza —que antes enunciaba Leibniz con su filantrópico y eufémico talante— alcanzaban una estrecha correspondencia «natural», que, de hecho, hoy consideramos forzada. A su vez, se partía de la creencia supersticiosa, firmemente afianzada en la época clásica y sancionada con el cristianismo al situarla en el plano de los «designios divinos», en una «*scala naturae*», que el racionalismo ilustrado no desmanteló en absoluto; tan sólo secularizó sus presupuestos⁹.

ORFEO PACIFICADOR: LAS QUERELLAS ANTIGUAS Y MODERNAS

En términos estéticos, el «Siglo de las Luces» se centra en el problema de la «objetividad de lo bello». El arte queda sometido a las exigencias generales de

⁸ CASSIRER, *op.cit.*, pp.143-144.

⁹ P. GARCÍA PICAZO, «Racismo y nacionalismo» en: A. DE BLAS (dir.), *Enciclopedia del nacionalismo*, Madrid, Alianza, 1999, p.665.

la ciencia y el conocimiento en general. Obligado a adecuarse a la razón, es sometido a prueba según sus reglas. Sólo si supera ese examen se determina si «su contenido es genuino, permanente y esencial», según Cassirer. El camino emprendido por la estética ilustrada está, en consecuencia, prefijado. El arte, rival de la naturaleza, sometida a principios fijos, sigue sus mismos preceptos, que éste debe expresar con claridad y precisión. El paralelismo entre las ciencias y las artes posee, asimismo, connotaciones morales, en tanto que «naturaleza» y «razón» son términos equiparables. El clasicismo francés apela a las potencias más elevadas de la razón científica; la teoría estética aspira a seguir la senda recorrida por la física y la matemática hasta su postrero término. Todo ser, para ser pensado en el modo «claro y distinto» predicado por Descartes, debe poder aprehenderse y reducirse, según las leyes de la intuición espacial, a un ser con forma de «figura». La excepción que escapa a la norma es rechazada, en tanto que, al negar la ley, no puede admitirse como «bella» o «verdadera». Toda «licencia» —científica o artística— es condenada por violar la suprema regla que subordina el ejercicio de ambas al dictado de la razón. En la naturaleza, sustrato material del mundo cognoscible, no existe la arbitrariedad, sino el imperio de leyes inmutables y eternas.

Verdad y belleza, razón y naturaleza son expresiones diferentes de la misma cosa, del mismo orden inviolable del ser, que se nos revela, desde diferentes ángulos, en el conocimiento de la naturaleza lo mismo que en la obra de arte¹⁰.

Situada en el amplio horizonte de la filosofía de la cultura, esta concepción general es adscribible, hasta en sus más mínimos detalles, a la rúbrica nietzscheana —y luego spengleriana—¹¹ de lo genuinamente «apolíneo». Opuesto al éxtasis embriagado, delirante y letárgico de Dionisos, el de Apolo es clarividente, racional y medido¹². En tanto que conocedor y guardián de las sagradas proporciones —pues, ¿qué otra cosa son, si no, *lógos* y *ratio*— la divinidad solar simboliza la escrutadora conciencia que todo lo esclarece; su regularidad cíclica asegura un devenir pausado y pausado, acompasado con la regla áurea del número, rector de la música y de la divina *máthesis*¹³. Esta contraposición no hace sino prolongar con artificiosidades decimonónicas el apasionante debate sobre el *éthos* musical que enzarzó a los antiguos griegos en una polémica de máxima altura filosófica. En la Hélade la música comprendía el canto, la poesía, la ejecución instrumental, la danza y la oratoria; sus escalas (*harmoníai*) poseían una significación ética en tanto que, como parte de la educación —junto con la gimnasia (*gymnopedía*)— influían en las pasiones de los ciudadanos, y, por lo tanto,

¹⁰ CASSIRER, op.cit., pp.304-311.

¹¹ En un grado filosófico que tengo por ser de orden «menor» a causa de su tono efectista, halagador de un lector más «cultivado» que «culto», se expresa O. SPENGLER, *La decadencia de Occidente*, 2 volúmenes, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, t.I, pp.238ss.; ahí habla del «alma»: «apolínea», «fáustica», «mágica».

¹² Una elaboración más amplia y personal del mito en mi escrito «José Alcalá-Zamora, el poeta en su agonía», «Prólogo» a J. ALCALÁ-ZAMORA y QUEIPO DE LLANO, *Armado*, Madrid, Sial, 2003, especialmente pp.19-31.

¹³ No me resisto a citar párrafos meridianos a este respecto: F. NIETZSCHE, «Escritos Preparatorios: La visión dionisíaca del mundo» de *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 1991, pp.231-232.

en su moralidad: mimesis de los fenómenos naturales, la música ostentaba un *éthos*, es decir, un estado de ánimo o situación emotiva que debía acordarse, por su parte, a un *nómos* o tema melódico concreto, construido según un modo determinado de antemano. Esto preocupó a Platón (*Las Leyes*, *La República*, *Fedón*, *Fedro*), que mantenía la idea de que los más antiguos *nómoi* fueron compuestos para la lira, con toda probabilidad porque la «ley musical» halló su forma de expresión más racional en este instrumento, cuyas cuerdas estaban dispuestas también con arreglo a una ley. Liras, cítaras y arpas correspondían a Apolo, regente de las Musas en el Helicón. El *aúlós* o flauta dionisiaca, apta para entonar y acompañar los ditirambos trágicos, respondía sólo a un impulso imposible de regular por leyes definidas ni desde un punto de vista ético ni musical; era, pues, propicio a los excesos. El racionalismo de Aristóteles despojó a la música de connotaciones metafísicas que, por otro lado, eran parte principal del misticismo ascético de la disciplina pitagórica¹⁴.

Héroe musical apolíneo por excelencia es Orfeo. En sí mismo, a pesar de su filiación tracia, báquica y dionisiaca en origen, «tiene muchos caracteres apolíneos: su música, su calma, su aspecto civilizado. Una estatua romana de época republicana tardía encontrada en el Esquilino [...] lo muestra, por una vez, de un tipo completamente apolíneo, como un joven desnudo coronado de laurel y tañendo la lira», relata W.K.C.Guthrie, uno de los máximos expertos en su estudio. Se le reconoce porque a su alrededor se apiñan animales y pájaros, que incluso se posan en su rodilla. Sin embargo, Orfeo reúne — como, por otra parte sucedía con naturalidad en la realidad cotidiana de la vida religiosa heládica — a Apolo y Dionisos mediante el lazo de su mutua rivalidad por el favor del héroe; más tarde ambas divinidades coinciden también en las posteriores desafecciones y traiciones que ejercen sobre su propia criatura, que alcanzan a la propia escatología del mito órfico, sustento de la religión que lleva su nombre. Existen abundantes pruebas de una mutua interacción entre los cultos apolíneo y dionisiaco, de la que Delfos es el símbolo más visible; las versiones más autorizadas contemplan a Orfeo como a un heleno, sacerdote mediador y purificador de los excesos orgiásticos del ritual de Dionisos. En suma, Orfeo es visto como «una figura de paz y calma, como autor de una música con cualidades mágicamente apaciguadoras. Como cantor era también un *theólogos*, es decir, su canto versaba sobre las cosas divinas: los dioses y el universo. Fue adoptado como fundador y maestro por sectas místicas, probablemente a comienzos del siglo VI»¹⁵. Aunque sorprendente quizá para los que se conforman con las versiones mitológicas convencionales, esto hace comprensible — en contra de las versiones difundidas en tiempos posteriores, durante el Renacimiento en particular, que lo restringen a símbolo del poder civilizador y ennoblecedor del espíritu represen-

¹⁴ Muy exhaustivo y profundo es el estudio de E. FUBINI, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza, 1992, los dos primeros capítulos; buenas síntesis son la de M. MILA, *Breve historia de la música*, Barcelona, Península, 1998, pp.11-19 y la de A. ROBERTSON y D. STEVENS (dirs.), *Historia general de la música*, 3 vols, Madrid, Istmo, 1972, t.I, pp.143-161; un clásico es A. SALAZAR, *La música como proceso histórico de su invención*, México, FCE, 1950; apasionante es la obra de J.D. GARCÍA BACCA, *Filosofía de la música*, Barcelona, Anthropos, 1990.

¹⁵ W. K. C. GUTHRIE, *Orfeo y la religión griega*, Madrid, Siruela, 2003, esp.pp.94-109

tado en el ejercicio de su arte— la música es, en el genuino mito de Orfeo una potencia mágica y oscura que subvierte las leyes naturales y que puede reconciliar en una unidad los principios opuestos sobre los que, al parecer, se rige la naturaleza: vida y muerte, mal y bien, belleza y fealdad; estas antinomias llegan a anularse unas a otras, a disolverse, en el canto ejecutado por Orfeo, gracias al poder mágico-religioso reconocido a la música¹⁶.

Esta dimensión del mito es la que en verdad responde a una visión ajustada de lo que fue la Antigüedad griega y latina, muy distinta de las formalistas versiones transmitidas a la posteridad y reelaboradas mediante un árido y enardecido culto a una *sacrosancta vetustas* del todo imaginaria. En este culto, a menudo artificioso y un tanto vacuo, Orfeo desempeña un singular papel, ya del todo convencional, como patrón de unas artes sometidas a reglas precisas, acordes con la razón. Su espíritu figurado trasciende las épocas y llega, ya como «Zeitgeist», por ejemplo, a Johannes Joachim Winckelmann, el más celebrado crítico de arte del siglo XVIII, residente en Italia, incluso convertido al catolicismo para acceder con el beneplácito de la Iglesia romana a aquello que adoraba por encima de todo: las obras de la Antigüedad, en plena etapa de redescubrimiento por medio de unas excavaciones que, por primera vez, eran un poco más sistemáticas y meticulosas, iniciadas en 1763¹⁷. Sus precisiones sobre la «objetividad de lo bello» marcaron época y determinaron con fuertes criterios normativos —desde el rigor incontestable de sus conocimientos y capacidad, aunque también desde su propia y desmedida infatuación— a la crítica posterior en lo concerniente a la conceptualización del «clasicismo». Una de sus tesis fundamentales se resume en la frase: «la belleza es captada por los sentidos, pero es la inteligencia la que nos hace reconocer y comprender, y si bien con ello restamos impulso al sentimiento, seguimos, sin embargo, el camino más certero.»

Debemos a Winckelmann, coetáneo de Esteban de Arteaga, la noción de un clasicismo «blanco» y marmóreo, irreal, que, no obstante se ha consolidado en la museística convencional:

El color contribuye a la belleza, pero no es en sí la belleza, sino que la realza. Dado, pues, que el color blanco es el que más rayos de luz devuelve, o sea que aparece más sensible, veremos que un cuerpo resulta más hermoso cuanto más blanco¹⁸.

Una crítica fundamental a la estética de Winckelmann radica en que lo que él intenta presentar como aspectos formales y objetivos de la excelencia de una

¹⁶ FUBINI, *op.cit.*, pp.40-41.

¹⁷ Nació en Stendal, cerca de Brandenburgo (1717), de humildes orígenes, esforzado estudiante desde la infancia, ayudante de su maestro; más tarde bibliotecario del conde de Bunau en Noethenitz y preceptor; luego secreto enamorado de su hija. Huyó de esta pasión y se estableció como bibliotecario del cardenal Albani en Roma; se convirtió al catolicismo. Soñador de viajes incumplidos, murió asesinado en Trieste (1768). E.M. AGUILERA, «Notas Prologales» a J.J. WINCKELMANN, *Historia del arte en la Antigüedad*, Barcelona, Iberia, 1994, p.XI.

¹⁸ WINCKELMANN, *op.cit.*, p.117.

obra de arte responde, en realidad, a lo que es su visión subjetiva, a su «gusto» y prejuicios particulares, que no se ocupa de contrastar con las pruebas empíricas aportadas por unas excavaciones científicas para situar al objeto en su contexto histórico y cultural real, sino que lo eleva a categorías universales y apriorísticas. Entre el vuelo filosófico de los enciclopedistas y la liviandad del juicio emitido en los «Salones», la estética formal del siglo XVIII adquiere tonos fastidiosos, encorsetada en la estrechez de unas normas que actúan como hormas y que terminan ahogando toda expresión al genio. Winckelmann se sustrae, en buena medida, a la pedantería francesa, entre otras cosas por su maravilloso y extremado entusiasmo, ya del todo germánico y quizá prelude lejano de los aires nuevos del Romanticismo, si bien sucumbe a la tendencia academicista de prescindir de una perspectiva crítica aplicada sobre sus propios postulados. Como todo lo humano, la teoría estética del clasicismo de Winckelmann resulta hermosamente paradójica. Su defensa de la «noble sencillez y la serena grandeza», notas esenciales de su definición del clasicismo, tenían por fin no la exaltación del «arte por el arte», sino su victoria «sobre los sufrimientos y las imperfecciones de la vida»¹⁹, algo que sin duda hubieron de experimentar con abundancia los hombres de aquel siglo.

ESTEBAN DE ARTEAGA: UN ORFEO *IMPASTATO DI NITRO E DI FUOCO*

Según la crítica actual, más sustanciales en cuanto a fondo que las teorías de Winckelmann se revelan las aportaciones de contemporáneos suyos como el pintor y amigo personal Anton Raphael Mengs; el arquitecto Francesco Milizia, cuya obra determinó los criterios del clasicismo durante más de cien años²⁰, o los dos grandes escritores —en el trascendental sentido alemán del «*Dichter*»— Gotthold Ephraim Lessing y Johann Wolfgang Goethe. Y es en este contexto en el que destaca la problemática, por novedosa y audaz, obra de Esteban de Arteaga, que, en palabras de Emiliano M. Aguilera, «especula muy alto en su tratado sobre *La belleza ideal como objeto de las artes de imitación*»²¹. Este pequeño tratado le valió un lugar destacado entre los máximos críticos españoles del siglo XVIII. Arteaga —crítico, historiador, musicógrafo y filólogo, todo en uno— superó a sus coetáneos en el exilio de Italia (Andrés, Masdeu, Eiximeno, Pla y Aponte...) por su modernidad, subraya Miquel Batllori.²²

¹⁹ ROBERTSON y STEVENS, *op.cit.*, t.III, p. 22.

²⁰ Para ampliar contenidos y referencias véase R. WITTKOWER, *Arte y arquitectura en Italia 1600-1750*, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 372, 387, 266, 270, 364, 462, 465, 468-469, 486, 491, 493, 579.

²¹ AGUILERA, *op.cit.*, p. IX.

²² BATLLORI, «Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal» (1789), estudio correspondiente en: ÍDEM, *Estètica i musicologia neoclàssiques...op.cit.*, pp. 139ss.

Las predilecciones filosóficas de Arteaga se sustraen a la tendencia general tradicionalista y escolástica de los jesuitas españoles desterrados. Muestra lo que Batllori llama varias veces en su estudio «una despreocupación y un pueril menosprecio» por la filosofía aristotélico-medieval de vertiente tomista; no así hacia un aristotelismo consonante con lo apuntado más arriba, al mencionar el *éthos* musical de la antigua Grecia. Enemigo furibundo de la teología —una «falsa ciencia» e incluso «anticiencia» en sus propias palabras— tampoco le resultaban simpáticos a Arteaga los filósofos italianos del Renacimiento, sin duda por su tendencia mística, espiritualista y especulativa, derivada del neoplatonismo y demasiado propensa a la exaltación del genio y la singularidad. Predilectos fueron para él pensadores franceses contemporáneos como Voltaire, Montesquieu, el italiano Beccaria y, sobre todo, el clérigo florentino Scipione Piattoli. En la carta extractada en el encabezamiento de este texto, dirigida al marqués Albergati, Esteban de Arteaga expone sus preferencias en filosofía política; son Locke y Pufendorf, es decir, exponentes de un sentido común y un pragmatismo máximos. En el terreno de la crítica estética, Arteaga conoció la obra de Winckelmann y Mengs, a los que critica por su especie de devota subordinación mutua en cuanto a filiación filosófica, que sitúa en «los sistemas de Platón, Leibniz y de Wolfio», cosa que no podía sino molestarle a un confeso seguidor de los criterios estéticos de Diderot en la *Enciclopedia*²³. Otro tanto le sucede con Milizia, al que apoda «el Don Quijote del bello ideal».

Es, pues, Arteaga, como aristotélico, un detractor del *summum* neoplatónico de la belleza ideal; como lockiano, un partidario de la empiria y el pragmatismo, pero en ningún caso un sensista²⁴, pues defiende acendradamente a Malebranche, por otro lado; como subjetivista *avant-la-lettre* —en tanto que su obra es del todo pre-kantiana en términos estético-filosóficos— precede a algunas corrientes del Romanticismo, sin ser tampoco, en ningún caso, un pre-romántico. Ardiente y atrevido, discutidor nato, polemista incómodo, siempre a contracorriente, este «abate» español sufrió durante toda su vida —supongo que disfrutando muchísimo con ello— los más arduos embates del destino, personificado en una sociedad que no le comprendía. Fue hijo de su tiempo y lo fue en grado sumo, pues el siglo XVIII, en su pretendida temperanza, estuvo presidido por las más apasionadas querellas de todo tipo²⁵.

Como ha quedado apuntado, siquiera de forma parcial e indiciaria, en las páginas precedentes, la historia de la estética —musical, entre otras— de los siglos XVII y XVIII coincidiría, a grandes rasgos, con la historia del concepto de «imitación de la naturaleza». El racionalismo del XVII impone la equivalencia entre *naturaleza* y *razón* y *verdad*, siendo la *imitación* el método de embe-

²³ Por otro lado, estas «afinidades» y «discordancias» «electivas» no tienen nada de extraño: Samuel Pufendorf era el jurista más denostado por Leibniz a causa de considerarlo demasiado «pedestre» y terrenal en sus argumentos.

²⁴ Locke fue el constructor del sensismo que influyó luego en de Condillac, amigo de los enciclopedistas. Véase FUBINI, *La estética musical desde la Antigüedad...op.cit.*, p. 223 y Nota.

²⁵ BATLLORI, *op.cit.*, pp. 140-161.

llecer y hacer más agradable y amena la verdad racional. Durante el siglo XVIII, aun dentro de esta convención general, esta noción evoluciona en una dirección curiosa, pues la *naturaleza* se convierte en sinónimo del *sentimiento*, la *espontaneidad* y la *expresividad*. La primera versión desemboca en el gusto áulico y clasicista de las artes «oficiales» de Francia, con preeminencia absoluta de la poesía, de la que la música, como mero acompañamiento placentero, constituye un estímulo emotivo adicional. Fue precisamente a mediados del siglo XVII la representación de una ópera titulada *Orfeo* del italiano Luigi Rossi la que desató, con su éxito, lo que se convirtió, durante más de un siglo, en una querrela encendida entre defensores y detractores de ambas concepciones. La música italiana, llena de melodía y color, pareció a algunos más natural y hermosa por no ser «fastidiosa para el espíritu», como sí lo eran los formalistas melodramas franceses, repletos de recitativos ampulosos y solemnes, de insoportable vacuidad de fondo y sometidos a las rigidísimas reglas de la unidad de tiempo, espacio y acción. El debate discurre a lo largo de todo el siglo XVIII; seguirlo es un ejercicio verdaderamente apasionante, en tanto que remite a cuestiones que alcanzan a los propios orígenes de cualquier teoría del arte²⁶. Las numerosas «voces musicales» de la *Enciclopedia*, entrelazadas en la trama de las polémicas del siglo, produjeron en Francia una conciencia musical mucho más madura.

La exigencia renovadora estaba siempre presente y siempre, en el fondo, albergaba el mismo objetivo: a mediados del siglo XVIII en Francia, los bandos en lucha, a mitad de camino entre un racionalismo clasicista y un iluminismo prerrevolucionario, tenían la aspiración común de dotar al melodrama de un verdadero empeño dramático, para lo cual un bando defendía al melodrama de la frivolidad de una música entendida como puro divertimento, mientras que el otro lo defendía de la vana retórica propia de una mitología y de un clasicismo a los que la nueva burguesía —que comenzaba, justamente entonces, a acercarse al teatro— era completamente insensible, al advertir la falsedad y la artificiosidad de que uno y otra hacían gala²⁷.

La última *querelle*, la más artificiosa de todas, se enzarzó entre Gluck y Piccini (1767); de ella, el compositor alemán salió vencedor absoluto. Al hacerse eco de las tesis de Diderot, mantuvo que la música debía «secundar a la poesía». Contorneando en cierta forma la conocida tesis de Horacio («*ut pictura poiesis*»), según su teoría, en el melodrama la música era como el color en un cuadro, o sea, «la vida», lo que animaba y vivificaba un «dibujo correcto y bien compuesto», sin alterar sus contornos. Preocupaba, pues, a esta corriente la inteligibilidad del melodrama como obra de arte «total», subrayando una carencia notable en las óperas italianas, de escasa sustentación literaria y poca coherencia dramática. La reforma de Gluck fue eficaz. Derribó el «teatralismo retumbante» de Metastasio —en palabras de Friedrich Herfeld— y eliminó los

²⁶ Véanse las obras de FUBINI, repletas de magníficas reflexiones: E. FUBINI, *La estética musical desde la Antigüedad...op.cit.*, capítulos VII y IX completos; IDEM, *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*, Barcelona, Barral, 1971, pp. 13-74.

²⁷ FUBINI, *La estética musical desde la Antigüedad...op.cit.*, p. 234.

abusos vanidosos de los cantantes, obligando a la música a ser refuerzo de la «expresión de los sentimientos y el interés de las situaciones, sin interrumpir la acción ni debilitarla mediante adornos inútiles», como decía Gluck en el «Prólogo» de su *Alceste*. Por otro lado, tuvo el mérito de, siempre impidiendo la vacua afectación del «*accompagnato*», evitar también el aburridísimo «*recitativo secco*», cosa magníficamente lograda en su *Orfeo*. Aquí enlaza de forma directa, por su clasicismo monumental y su pureza y sublimidad, con el ideal clásico de Winckelmann²⁸. Para Gluck, la música ostentaba, como para Rameau, la cualidad de ser «lenguaje universal».

La influencia literaria del libretista Calzabigi sobre Gluck fue esencial y muy rica, puesto que se basaba en una teorización seria fundada en algo tan evidente como es la musicalidad innata de la poesía, lo que lleva a una cooperación mutua entre ambas artes, a una auténtica fusión. Este apasionante concepto hunde sus raíces en la completa historia de la música de Occidente. Se desarrolla desde las reflexiones escolásticas, con fundamento en san Ambrosio de Milán, primero, y en Bernardo de Claraval, más tarde, sobre la función de la música en la liturgia cristiana; pasando por las disquisiciones entre los teóricos de la Reforma y de la Contrarreforma sobre este mismo asunto, con implicaciones diferentes y siempre profundísimas; y, sobre todo, desde el presupuesto del «recitar cantando» de la *Camerata* de los Bardi. La derivación del enciclopedismo llevó, en Rousseau, a un rumbo nuevo, instaurado sobre la idea de *lo natural* como expresión del sentimiento espontáneo y auténtico, libre del rígido corsé autoritario de las convenciones sociales, en plena sintonía con su filosofía. En Rousseau se establece la prioridad de la *melodía* —el «color», en la pintura— sobre la *armonía* —el «dibujo» correcto—, lo que sirve de base a la aparición del sentimiento nacional en la música, ya del todo auroral de los tiempos nuevos²⁹.

El eclecticismo de Gluck, no obstante, le trasciende por su concepción de la universalidad del arte musical y llega vigoroso a los debates del Romanticismo. Se dedicó con intensidad y pasión a los temas trágicos de los clásicos, pero logró emanciparse del academicismo imperante. En realidad, consiguió una síntesis muy poderosa entre la armonía y la orquestación, adecuó la melodía a las actuaciones escénicas, dotó de calidad a los coros, prestó una entidad actual a los dramas clásicos, dio exacta expresión de los sentimientos en algunas de sus celeberrimas arias, con profundidad, e impregnó todo ello de la grandeza y sobriedad del drama helénico, tal como era ideado en su tiempo por los filósofos, sin halagar el fácil gusto de los «*Salons*»³⁰. No en vano, entre tantos frívolos, por un lado, y genuinos *amateurs*, por otro, la polémica que envolvió a la defensa de sus postulados recibió el título de una nueva «*querelle*», llamada «entre gluckistas y

²⁸ F. HERZFELD, *Los maravillosos caminos de la música*, Barcelona, Labor, 1966 (en edición del Círculo de Lectores, 1971), pp.161-162.

²⁹ FUBINI, *La estética musical desde la Antigüedad...op.cit.*, pp.237-239; IDEM, *La estética musical del siglo XVIII...op.cit.*, pp.36-52; a modo de resumen, P. GARCÍA PICAZO, «Música y nacionalismo» en DE BLAS, *op.cit.*, pp.487-497, esp.pp.487-491.

³⁰ Estupenda síntesis por lo clara y concisa por MILA, *op.cit.*, pp.144-146.

piccinistas», siendo la primera «entre lullistas y ramistas» (Lully y Rameau) y la segunda, la más encendida, «entre bufonistas y antibufonistas»³¹. Indicativo del carácter enardecido de estas diatribas es que las querellas se dirimiesen mediante panfletos. Su resonancia fue tal que pronto rebasó los límites de Francia y así llegó a Italia, siendo allí el principal problema teórico la reforma del melodrama y, de nuevo, la relación entre música y poesía. Los polemistas más interesantes, precedidos de la jugosa sátira de Benedetto Marcello *Il teatro alla moda* (1720), fueron Algarotti, Planelli, Manfredini y, con carácter especial, los jesuitas españoles del destierro, Eiximeno y Arteaga en particular.

Esto es lo que cualifica a Esteban de Arteaga como «Orfeo furioso» en este pequeño ejercicio y por eso me parece tan oportuna la aplicación sobre él del irónico título de «*spagnoletto impastato di nitro e di fuoco*». No debe olvidarse que al culto desmedido rendido a «Orfeo» por toda clase de aficionados a la música desde la Antigüedad, se unen las peculiaridades de su mito, que incorpora, en su escatología, un «descenso a los infiernos» en busca de Eurídice («la que rige ampliamente»), siendo su etimología (*ōrphne*) la de «oscuro» tema que se corresponde poéticamente muy bien con la paradójica claridad heliaca de su divino patrono, Apolo, y también con la extática inmersión en los ritos dionisíacos, que incluyan su sacrificio y descuartizamiento rituales. De Orfeo quedó, para la adoración posterior de sus fieles, su famosa cabeza parlante y cantora, testa de vate genuino en tanto que poeta, profeta y músico.³²

De los infiernos se regresa siempre —si es que uno es Orfeo— impregnado de salitre y tizado por el fuego. La obra por la que Esteban de Arteaga es más conocido y figura en los estudios especializados en musicología consiste en un ambicioso tratado titulado *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*, publicado en Bolonia en 1783³³. El autor disponía, para su uso, de la riquísima biblioteca del franciscano P. Giambattista Martini, uno de los más insignes musicólogos de su tiempo en Italia.

El primer volumen, de cuatrocientas páginas, estaba dedicado a José Nicolás de Azara, diplomático aficionado a las bellas letras y árbitro de las pensiones reales que recibían aquellos jesuitas en el exilio por la munificencia de los Borbones (Carlos III, más parco, y luego Carlos IV). Su azaroso destino, llegado al final del siglo, con la toma de Roma por parte de los franceses (10 de febrero de 1798) y la proclamación de la República romana, marcó también el de Arteaga, que lo siguió a París un año después, donde murió en octubre de ese mismo año. Fubini no advierte gran originalidad en las tesis de Arteaga, precedido como estaba por la obra de Algarotti, *Saggio sobre l'opera in musica* (1755). En ella defendía que la ópera era «una tragedia representada con música», en plena coincidencia con los enciclopedistas y con la práctica posterior de Gluck. Del todo

³¹ La representación, en 1752, de *La serva padrona* de Pergolesi por una *troupe* de bufones fue el detonante de esta querella que encendió al «todo París»; Rousseau se hizo eco.

³² GUTHRIE, *op.cit.*, p.98 para una referencia breve. Su historia se desarrolla en las pp.77-94.

³³ El resto se publicó en Venecia, en 1785.

congruente con esta postura se revela Arteaga, aun cuando exterioriza un rechazo a la influencia francesa. En cualquier caso, para él la preeminencia absoluta corresponde al libreto, es decir, a la palabra, negándole autonomía al lenguaje musical. Muy significativos son sus denuestos sobre el «gran Metastasio» al que acusa de haber llenado de confusión, con el colorido de sus melodías excesivas, el panorama del teatro musical.³⁴

Le rivoluzioni le abrió a Arteaga las puertas del mundo culto y de los salones elegantes, si bien muy pronto se vio rodeado de discusiones, polémicas y malevolencias. ¿Cómo un *abate* español, desterrado, se atrevía a criticar el melodrama italiano con tan aceradas reflexiones? Por un lado, la amplitud y ambición de la obra despertaban la admiración; por otro, su crítica era tan certera y dolorosa que causaba rechazo. El talante de Arteaga, mordaz e irónico, no favorecía mucho que las cosas se suavizaran. El puesto de preceptor del hijo del marqués Albergati —él mismo, comediógrafo, crítico y persona de gran temperamento— fue una de las prebendas logradas con el éxito literario, pero le duró muy poco a causa de las disputas constantes con su patrocinador. Miquel Batllori, de quien tomo estas semblanzas, subraya que en su tiempo Arteaga pasó por hombre colérico, altivo, combativo, rasgos que, en realidad, traslucían otras cualidades más positivas, derivadas de un espíritu vibrante, rápido, libre y preciso, mucho más simpático a cómo fue retratado por sus contemporáneos...y algún historiador posterior —desde luego, no español— ofendido con sus acerbas críticas, aun pasados más de dos siglos desde que se publicaron.

Arteaga se desplazó por varias capitales italianas: Venecia, Roma, Florencia...y continuó publicando obras diversas, sobre literatura, poesía, autores clásicos. Sería ocioso detallar la crónica entera de sus polémicas con musicólogos y literatos coetáneos; una muy sonada fue la que tuvo lugar con Matteo Borsa, que replicó a sus observaciones sobre algunos defectos de la lengua y la literatura italianas. Eran las mismas cosas que exasperaban al marqués Albergati... sólo que quien lo decía era un abatino español demasiado sulfurado e impertinente. Una verdadera lluvia de opúsculos, panfletos, cartas y notas cayeron sobre las «espaldas del audaz español», dice Batllori. Tampoco los compatriotas del exilio vieron con buenos ojos las insolencias de Arteaga; es humano y comprensible que no desearan correr suerte tan agitada como la del intrépido polemista, apodado el *abbé terrible*.

Otra discusión célebre se produjo con ocasión de la publicación por el exjesuita italiano Girolamo Tiraboschi, en colaboración con Joan Andrés y Joaquim Pla, de una obra del *cinquecento* debida al humanista y provenzalista Giammaria Barbieri, que planteaba el arduo y hermoso problema *Dell'origine della poesia rimata*. El núcleo de la disquisición versaba en determinar la influencia árabe en la poesía provenzal, a través de la cercanía del mundo musulmán, en contra de las tesis que establecían que provenía de una evolución de la baja latinidad y los cantos nórdicos. Arteaga tomó clarísimo partido por esta última tesis, convirtiéndose en un furibundo «anti-arabista y anti-tiraboschista», según la diverti-

³⁴ FUBINI, *La estética musical desde la Antigüedad...op.cit.*, pp.218-220.

da acuñación semántica de Miquel Batllori. Tenía, el abate, preferencias claras por «*i miei cari greci...*» y todo lo que se les aproximara. Subraya Batllori la ponderación y astuta discreción de Tiraboschi y Andrés frente a los excesos de ánimo de Arteaga.³⁵

Arteaga, como hombre ilustrado de su época, creía en el progreso implícito en la historia; sin embargo, para él, la suma perfección en música, teatro y literatura, había sido alcanzada ya entre los griegos. En esto, como en tantas otras cosas, contradijo a algunos de los que en determinados asuntos podían haber sido sus partidarios —como Manfredini— y, por eso mismo, se anticipó a su tiempo, casi seguro que de forma inconsciente. Su muerte, relativamente prematura para la época, dejó inconclusa una obra que podría haber tenido un alcance aún mayor. En cualquier caso, era Arteaga un hombre demasiado determinado por las normas enciclopédicas y el empirismo lockiano para haber logrado vuelos más altos. Sus polémicas sulfúreas se quedan en eso, en invectivas excesivamente condicionadas por la sociedad de la Italia de su época, y sólo con limitaciones rebasan el carácter de defensa a ultranza de posturas personales, legítimas, pero restringidas en cuanto a su hondura de validez universal.

ALMA DE UNA ÉPOCA, ESPÍRITU DE UN TIEMPO

Personalmente, me falta saber, de la personalidad de Arteaga, los móviles que le impulsaron a rechazar ciertas cosas y a adherirse a otras. Son preferencias significativas, que, sin desdecir en nada las convicciones de índole científica e intelectual, a menudo traslucen los profundos recovecos del alma. Es el «alma» de Arteaga la que, a título personal, echo en falta en su obra y esto se debe, creo, a circunstancias políticas y sociales tan apremiantes como es haber sido expulsado de la católica España por la «Pragmática» de Carlos III y, no obstante, depender de su munificencia en el destierro, mediada por el favor de un diplomático, profesión conocida por su veleidoso talante en la dispensa de favores a menudo supeditados a su propio interés material y personal, guardado además en secreto.

No sé hasta qué punto las tesis de Arteaga son singulares y propias, fermentadas en las íntimas inquietudes de su alma, o son reflejo de un clima social que tan sólo responde, de un modo reactivo, a las querellas desatadas en Francia y las reproduce, con el localismo y provincianismo que ostenta cualquier debate suscitado en términos «nacionales». Las rivalidades entre unos autores y otros ofrecen un carácter intelectual siempre menor; como decía Ortega y Gasset «las pretendidas disputas de palabras» son, en verdad, «querellas sobre cosas»³⁶. Veo

³⁵ BATLLORI, *op.cit.*, «Itinerari vital», «Le rivoluzioni del teatro musicale italiano (1783)» y «Dell'influenza degli arabi sull'origine della poesia moderna in Europa (1791)».

³⁶ J. ORTEGA y GASSET, «Las dos grandes metáforas» en: *Ensayos reunidos*, Madrid, 1967, pp.387-400. Tomo la cita de la «Presentación» de C. CORRAL SALVADOR (ed.), *La construcción de la "Casa Común Europea"*. *La perspectiva y aportación de la Iglesia*, Madrid, UPCO, 1993, p.11.

en Arteaga un afán de sacudirse la cerrazón asfixiante, indudable, de la formación escolástica adquirida en sus primeros años —entre los dieciséis y los veintidós— de seminario en España. Debió ser —o parecerle— sin duda una liberación verse desterrado de un país anclado en un tiempo indefinido, pues el Barroco había concluido y las Luces se abrían paso con dificultad en una sociedad que aún no se había percatado de su imparable decadencia, culminada en el siglo XIX.

Los esfuerzos ilustrados en España —y ésta es una opinión personal³⁷— fueron loables y benéficos en términos objetivos, en especial, en lo concerniente a la materialidad de las condiciones de vida de sectores de la población relativamente amplios, pero faltó *espíritu*, cosa que sucede siempre cuando se sofoca, con deliberada y obtusa tozudez, ese don preciado del hombre que es la *libertad*. No es que el «espíritu de la Ilustración» tuviera muy altos vuelos, pues éstos no eran ni su talante ni su intención, pero, fuera de España demostró, al menos, un poderosísimo afán liberador, para de nuevo imponer normas, sí, pero liberador al fin y al cabo. Los europeos se sacudieron, mentalmente al menos, muchos yugos durante el siglo XVIII, cosa que en España se hizo de un modo ramplón y alicorto en auténtico sentido intelectual, quedándose todo en reformas de tipo administrativo y económico, acompañadas con una producción intelectual que no resiste ninguna comparación con la del resto de Europa, donde hubo figuras contundentes que dieron un giro definitivo al curso de la historia intelectual de Occidente. Esto no minimiza los esfuerzos de aquellos intelectuales españoles del siglo XVIII, pues siempre hay que contextualizar su obra dentro del entorno circundante. Y éste, no es que fuera la barbarie, cosa que favorece una cierta creatividad salvaje, sino que era la inercia atocinada, rancia y sesteante de una España que, en vez de dedicar los esfuerzos de sus *élites* —en la nobleza y en la mínima burguesía de las ciudades— a la ciencia, el comercio, la industria y el saber, auténticos motores de un Occidente triunfante, las rebajó a comparsas del flamenquismo, los toros y la juerga verbenera, con los resultados visibles aún hoy.³⁸

Habría que preguntarse —y creo poder anticipar la respuesta— si la obra de Arteaga hubiera sido posible en la España de su tiempo. Creo poder afirmar que

³⁷ Subrayo que esto es expresión de una opinión personal, sin ninguna pretensión de autoridad, pues, entre otras cosas, no soy historiadora ni experta en la Ilustración. Decía Platón que la opinión es una «cosa intermedia entre la ciencia y la ignorancia», además de «la facultad que tenemos de juzgar por la apariencia»; a mí se me «aparecen» modestamente del modo en que me expreso, siendo mi opinión siempre discutible y opinable, además de rectificable con otros argumentos. Lo único que me guía es el dolor que siento ante la decadencia de una cultura y una sociedad que auguraban mejores destinos para el atribulado pueblo de las Españas. PLATÓN, Libro V de *La República o el Estado*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, pp.176 y 177.

³⁸ Propongo, a título de ejercicio irritante, consultar la tabla de descubridores de algo tan significativo como son los «elementos atómicos», fundamentos de la física y la química modernas, en E. KRIPENDORF, *El sistema internacional como historia*, México, FCE, 1985, pp.14-15 (prescindiendo, si se prefiere, de la filiación marxista del autor y tomándolo sólo como dato objetivo), y, para lograr un efecto aún más contundente, repasar luego una publicación actual de «prensa del corazón» para ver en qué se siguen ocupando determinadas *élites* españolas, con fuerte y hasta determinante influencia, por otro lado, en la economía, la industria y la cultura.

no, al menos, tal como quedó escrita. Gracias a su destierro pudo acceder a una filosofía y un arte más frescos y directos, lo que le benefició sin ninguna duda. El drama del sulfúreo jesuita es, como el de tantos intelectuales, su destierro, que alcanza a mucho más que la materialidad de un territorio. Son las «patrias del alma» las que mejor expresan ese estar en ninguna parte, estando, por otro lado, en una y bien concreta. El pensamiento de Arteaga va más allá de las determinaciones de su época y lugar; de ahí su encendido «*i miei cari greci...*» lamento común de todos los que sueñan con una Ciudad y una Cultura Ideales, como Hölderlin hiciera luego. Su tragedia fue, como la de tantos «pensionados», depender, para poder vivir, de la cortedad ajena; su limitación intelectual provino, como la de tantos intelectuales «a la moda» de otra dependencia: la de dejarse influir en exceso por la «candente actualidad» que impide siempre llegar a logros superiores en las ciencias y la filosofía.

Batliori lo dice sin ambages: Arteaga no fue un prerromántico. Pero su subjetivismo, la modernidad de algunas de sus apreciaciones en estética, literatura, filología y música, su búsqueda de un ideal universal nacido directamente del manantial incontaminado del mundo griego, apuntan al *Zeitgeist* que, con alas primero poderosas y luego excesivas, iba a remontar el vuelo en práctica coincidencia con la fecha de su muerte. El idealismo y el «*Sturm und Drang*» iban a plantear cosas diferentes, revolucionarias, inspiradas por un espíritu maravilloso, traslucido en Schiller y en Hölderlin, poetas y profetas de la libertad. ¿En qué cosas la humanidad sólo asistía a una reiterativa repetición al imitar, tan sólo, modelos? ¿Qué lugar quedaba reservado a la naturaleza? ¿En qué medida los modelos clásicos expresaban la verdad inmanente de una naturaleza gobernada por el *óρθος λόγος* o constituían moldes vacíos en tanto que su mera imitación reproducía simples formas sin fondo?³⁹

He aquí aquel espíritu de transición entre dos épocas:

Junto con Lucrecio, provisto con las alas de Buffon y siguiendo la antorcha de Newton, mi vuelo cruza la zona azul que se extiende sobre ese globo. Percibo la vida en su fuente desconocida donde todos los mundos giran en corrientes de éter. Viajo con los cometas en sus círculos inmensos. Yo, estrella a semejanza de ellos, me cifo de repente con fuego y me siento junto con ellos en el concierto eterno.⁴⁰

Ironiza Gode-Von Aesch sobre este texto iluminado y «alejandrino» —por lo «adornado» según crítica de Schlegel— de André Chénier diciendo que «Sir Isaac Newton usaba una peluca que le impedía actuar como portador de una antorcha» y que «Buffon era un hombre de ciencia sentado y no tenía alas»; en cuanto a Chénier debía saber que «no era necesario ponerse un cinturón de fuego para ser admitido en la jerarquía de las cosas»⁴¹. Como parecé evidente, si Arte-

³⁹ El debate alcanza al fondo de la reflexión estética actual. En términos filosóficos, W. BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt del Meno, Suhrkamp, 1977.

⁴⁰ A. CHÉNIER, «Hermès», renglones 33 y ss., reproducido en A. GODE-VON AESCH, *El Romanticismo alemán y las ciencias naturales*, Madrid, Espasa-Calpe, 1947, pp.276-277.

⁴¹ GODE-VON AESCH, *ibidem*, p.277.

aga hubiera resucitado, como Orfeo, tras su descenso a los infiernos, hubiera profetizado que los «tiempos nuevos» no eran tan nuevos en realidad, cosa bien fácil de predecir, por otro lado. Cada época parece condenada a reproducir, pasado el momento de exaltación de su genio, el instante de su decadencia, representado en el instante en que la creación genuina deriva a «estilo» y «gusto» y banal repetición de modelos «a la moda».

Pocos han ido tan lejos en el estudio de la estética moderna como Benedetto Croce. Según él, «todas las clasificaciones de las artes y todas las distinciones entre géneros artísticos son simples nomenclaturas, que pueden servir a un fin de orden práctico, pero que no encierran ninguna significación teórica», comenta al respecto Ernst Cassirer, introduciendo capitales observaciones a esta tesis, que considera demasiado radical en su apoyo de la individualidad y la intuición⁴². Pero hay que agradecer a Croce esas invectivas contra el formalismo con que tantos propenden a etiquetar el arte según esa ya mencionada «jerarquía de las cosas».

* * *

En el estudio que ahora concluye lo único importante es la «jerarquía de las personas». Miquel Batllori, crociano confeso, ocupa, en ella y por absoluta preeminencia personal, intelectual y humana, el lugar más alto. Sirva este escrito mío —que él hubiera comprendido y disculpado con su superior espíritu de sabiduría y tolerancia⁴³— de homenaje rendido a su persona y a su obra, verdaderas «luces» de la Europa de éste su tiempo —el nuestro— que fueron, por su honda vastedad, símbolo de un alma cristiana y, por ello, universal.

⁴² E. CASSIRER, «La "tragedia de la cultura"» en: IDEM, *Las ciencias de la cultura*, México, FCE, 1993, p.177.

⁴³ Sobre M. BATLLORI remito a los estudios contenidos en la revista *Anthropos*, n.º 112, bajo el título «Miquel Batllori. Una historiografía puntual de la cultura occidental». Con referencia a sus trabajos sobre la época de la Ilustración remito al artículo de J.M. BENÍTEZ RIERA, «Miquel Batllori y la época de la Ilustración» en: *ibidem*, pp.54-57, desde luego, más ceñido a su objeto, preciso y ponderado que éste.