

Análisis de la belleza

WILLIAM HOGARTH

Visor, Madrid, 1998

151 págs.

Trad. de Miguel Cerceda (ed.) y Rosa María Criado Talavera

La naturaleza como razón de la belleza

Javier Barón

1 febrero, 1999

No ha pasado inadvertido en nuestro país el tercer centenario del nacimiento de William Hogarth, motivo de tres exposiciones de su obra gráfica con sus correspondientes catálogos, titulados *William Hogarth en el 300 aniversario* (Caja de Asturias, Palacio Revillagigedo, 1997), *William Hogarth en la Biblioteca Nacional* (Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1997) y *William Hogarth conciencia y crítica de una época* (Calcografía Nacional, 1998), a lo que se añade esta traducción de su influyente tratado.

Contrasta esta profusión de publicaciones con la parvedad de lo anteriormente existente en castellano, pues de los escritos de Hogarth sólo se había ocupado Francisco Mirabent en su ya añejo ensayo dedicado a la *Estética inglesa en el siglo XVIII*.

La producción escrita supone una importante faceta de su personalidad artística, que sobresale como pintor, pedagogo, grabador e impulsor de la ley que recibió su nombre en defensa de los derechos de autor de los creadores de composiciones grabadas. Además del tratado ahora traducido, son interesantes las *Autobiographical Notes*, que pueden consultarse, como *addenda*, en la edición del *Análisis* de Joseph Burke (Oxford, The Clarendon Press, 1955). Un tercer original hogarthiano de relevancia es *An Apology for Painters*, manuscrito tardío (editado en 1966-1968 por Michael Kitson para la Walpole Society) que trata acerca del lugar del arte en las distintas sociedades a través de la historia y expresa un juicio pesimista acerca de la posibilidad de su desarrollo en Inglaterra.

La aportación más significativa del artista es, sin duda, el *Análisis de la belleza*, que vio la luz en 1753. El texto, cuya claridad se debe a las correcciones de un amigo suyo, Thomas Morell, difusor de las doctrinas de Locke, tiene un carácter empírico, práctico y demostrativo, como revelan las dos láminas grabadas que adjuntó, con diminutas ilustraciones a las que remite continuamente el autor. Hogarth defiende la primacía de la observación empírica frente a las tres actitudes que él había percibido con desagrado en los tratados de arte: la del filósofo, que habla de generalidades estéticas (y aquí pensaría sin duda en los neoplatónicos Shaftesbury y Hutcheson, cuyos escritos habían alcanzado gran difusión en su tiempo); la del erudito, que se refiere a hechos y anécdotas exteriores al arte; y la del académico, que trata del valor de las reglas y promueve la copia (indiscriminada) de los maestros antiguos.

La verdadera razón de la belleza sólo podría hallarse, así, investigando en la naturaleza. Al encontrarla en la curvatura natural del cuerpo humano define la línea que llama *serpentine* como la base de la hermosura. Hay aquí aún un claro fundamento antropomórfico que también se da, de otra manera, en un teórico de la arquitectura en esa misma época, el abate Laugier. Para Hogarth existe también la posibilidad de llegar a una cifra o compendio de la belleza a través de la reducción de lo representado a ese esquema serpentino, como parecía proponer ya el *Autorretrato* de la Tate Gallery, pintado en 1745, donde una línea de ese tipo aparece sobre la paleta del artista. Hogarth busca ejemplos ante todo en la naturaleza, pero luego cuida de extenderlos al arte y a los objetos, lo que le permite valorar la escultura antigua, la pintura y el mismo diseño aplicado atendiendo a su grado de adecuación al predominio de lo serpentino. También la danza y el teatro, artes del movimiento, verían regida su elegancia por este principio, verdaderamente omnicomprensivo.

Pero lo más interesante es que los propios esquemas lineales le permiten definir caracteres en los personajes. Los alejamientos de la geometría de la línea serpentina postulada como perfecta traducirían la distancia de los personajes representados de la *conveniencia* o carácter moral considerado como ejemplar por su autor. Al aplicar esto a un amplio conjunto de tipos en sus obras Hogarth articula una exposición inequívoca de la moral de la sociedad a través de esta doctrina compositiva. Su propósito didáctico se refuerza agrupando en series sus pinturas y grabados, como si fueran cuadros sucesivos de un drama o capítulos de una novela. En ese sentido narrativo pudieron influirle, como indicó Antal, sus amigos los escritores Henry Fielding y Jonathan Swift.

Cabe recordar que en sus *Notas autobiográficas* Hogarth se refiere a un sistema nemotécnico de base lineal para reconstituir en el estudio las actitudes de personajes vistos en la calle. El artista no llegó a explayarse acerca de ese procedimiento, temiendo acaso, como señaló ya David Bindman, que se le relacionara en exceso con la caricatura, cuya distinción con el carácter (coincidente con la que establece Fielding) aparece plasmada en un grabado del resguardo de suscripción de la serie *Matrimonio a la moda*. El carácter presentaría una universalidad de la que carece la caricatura e implicaría una complejidad de pensamientos y emociones ausente en ésta, limitada a la simple exageración de un solo rasgo fisionómico. Es cierto que el interés de *lo característico* había sido reconocido por Shaftesbury y luego lo sería por Giuseppe Spalletti, pero en ambos casos aparece subordinado a lo bello ideal y no en posición de independencia o prioridad como en Hogarth.

En esto y en la asimilación de la línea serpentina como modelo de elegancia hay ecos de la estética manierista; el propio Hogarth cita extensamente a Lomazzo. Pero también invoca el valor de la experiencia de lo sublime, poco antes de que Edmund Burke publique su célebre obra; y gusta de lo pintoresco. Podría encontrarse, tras la estima de la variedad patente tanto en su defensa de la línea serpentina como en su teoría del color o en esa misma ampliación de lo estético, algún punto en común con aquella estética vitalista, de raíz aristotélica y amplio desarrollo en la segunda mitad del siglo XVIII, que ve en el arte la antítesis de la monotonía y el aburrimiento, en una línea que preludia aspectos del romanticismo.

Tiene especial interés su consideración de otros artistas, a menudo, como ocurre con Van Dyck, juzgados con displicencia, aunque hay elegidos para quienes utilizaron la línea serpentina, como Miguel Ángel, y también aprecia, según era común entonces, la elegancia de los clasicistas boloñeses del siglo XVII: Carracci y Guido Reni. Hogarth se extiende mucho más en lo concerniente a la escultura antigua, en la que aparentemente resultaba más sencillo objetivar virtudes y defectos y donde los ejemplos tenían un reconocido valor universal. De ahí sus referencias al Torso de Belvedere, el Laocoonte, el Antínoo, el Apolo de Belvedere y el Hércules Farnesio, entre otras obras, en las que encuentra un empleo ajustado de la línea serpentina. Lo que Hogarth valoraba en mayor medida del Hércules eran las piernas, debidas en realidad a Della Porta y que serían años después (en 1787) sustituidas por las originales, tan diferentes que Goethe se extrañaría, en su *Viaje a Italia*, de cómo podían haberse apreciado alguna vez. El pintor británico, que incitaba a «ver de verdad los objetos con los propios ojos», y que no había visitado Italia, se habría dejado llevar, en este punto, por su idea previa.

La influencia que ejerció el *Análisis* fue considerable tanto en Inglaterra como en Alemania, gracias a una tempranísima traducción de Christlob Mylius (1754) que le hizo merecer las citas y comentarios de, entre otros, Winckelmann, Lessing y Kant, mientras que en Francia fue apreciado por Diderot, y en Italia por Baldassarre Orsini. La traducción sirve a su propósito de llenar un importante hueco en la no muy amplia literatura artística europea disponible en castellano. A pesar de algunos errores ortográficos («mayas» por «mallas», en la pág. 97; *Hubridas* en lugar de *Hudibras*, en referencia al poema de Samuel Butler, por dos veces en la pág. 105), es clara y correcta, y útil el prólogo, debido a Cereceda.