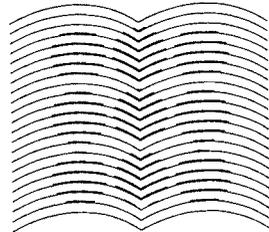


UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE CATALUNYA



BIBLIOTECA
EX - LIBRIS

FUROR DIVINO

Contribución a la historia de la teoría del arte.

(Análisis de la evolución del concepto de furor divino en relación con las facultades del alma, en la tratadística, del Renacimiento al Barroco).

Director de tesis: Doctor Eugenio Trías,
catedrático de Estética y Composición
en la E.T.S. de Arquitectura de Barcelo
na.

Apéndices traducidos del latín por Juan
Maluquer, licenciado en filología clási
ca por la Universidad Central de Barce-
lona.

Pedro Azara

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, 1983-1986.

VOLUMEN I

INTRODUCCION

CAPITULO I

A Xavier Rubert de Ventós

OBSERVACION SOBRE LA TESIS

Considero que la tesis está terminada, tras tres años de investigación, si bien creo que el tema merece más años de estudio. Ello comportaría sin duda una profunda modificación del esquema que llevaría a ceñir la investigación en un solo país, o a ordenar el material por países, tras unas consideraciones generales.

Creo no obstante que la evolución del "furor divino" no presentaría modificaciones, aunque sí un enriquecimiento documental, y que las conclusiones serían idénticas.

A mi entender, una reelaboración de la investigación pasaría por el previo estudio de las poéticas menores manieristas francesas -me he centrado únicamente en los textos de Pierre de Ronsard, Clément Marot, Joachim du Belbay y Mathurin Régnier-, por una mayor atención a la tratadística española de finales del XVI y del siglo XVII -que me ha deparado sorpresas como los Comentarios de la Pintura de Felipe de Guevara-, y por una dedicación más cuidada a locales tratados barrocos italianos, obras menores sin duda, que no obstante, podrían afinar las apreciaciones, haciéndolas descansar en un número mayor de documentos.

Barcelona, Junio de 1986

SUMARIO

. I N T R O D U C C I O N Y D A T O S P R E V I O S

A) INTRODUCCION GENERAL

1) PRESENTACION

a) Introducción al tema, panorámica sobre el desarrollo de la tesis, sus intenciones y la idea conductora.

b) Interés del tema y justificación de la preocupación por su estudio.

c) Estado de la cuestión. Nuevos enfoques introducidos.

2) Justificación del desarrollo, método empleado. Autores escogidos.

3) Límites a la aplicación de las conclusiones.

4) Documentación empleada.

B) ANALISIS DEL MECANISMO DE LA CREACION Y SU RELACION CON EL FUROR DEL ALMA.

. D E L F U R O R D I V I N O E X T E R N O A L F U R O R H U M A N O I N T E R N O :

FUROR DIVINO: ORIGEN EXTERNO DEL FUROR

- CAPITULO 1: L.B. ALBERTI Y EL FUROR POETICO

. Introducción

. L.B. Alberti y la visión negativa del furor (tiranía de Dios sobre el artista). Importancia de la diligencia en la creación como remedio en contra de la tiranía.

. Marsilio Ficino: visión positiva del furor como causa de la creación poética.

- CAPITULO 2: G.P. LOMAZZO Y EL "CAPRICCIO"

- . Puesta en crisis del furor divino como causa de la creación en algunos tratados de poética. (Giacomini y el "capriccio").
- . Vasari y la consideración positiva del furor divino en la tratadística.
- . Lomazzo y la puesta en crisis del furor divino en la tratadística, reemplazado por el "capriccio". Importancia de la discreción en la creación.

FUROR HUMANO: ORIGEN INTERNO DEL FUROR

- CAPITULO 3: R. DE PILES Y EL ENTUSIASMO

- . Introducción
- . Félibien y el fuego. Decae la importancia de la discreción.
- . De Piles y el entusiasmo: imaginación y discreción unidas.
- . Du Bos: tiranía del alma en el interior del artista.

. C O N C L U S I O N

- . Resumen del estudio
- . Consecuencias para el arte moderno.
- . Apuntes modernos sobre dos visiones sobre la inspiración artística:
 - a) P. Valéry y el furor: importancia de la diligencia en la creación como remedio a la tiranía del alma.
 - b) M. Proust y la tiranía de la reminiscencia.

. A P E N D I C E S

- . De divino furore (Marsilio Ficino) y traducción castellana de José Closa.
- . Poeticus furor a Deo eft. (Traducción castellana de José Closa).

- . De quatuor fpeciebus divini furoris.
- . Gratia, Amor, Fides, Amicitia.
- . Quatnor divini furoris fpecies funt.
- . De furore poetico (cap. III In Phaedrum Commentaria e Argu-
menta).
- . Phaedrus.

(Traducciones de Juan Maluquer)

(Transcripciones de Joan Maluquer y Lidia Martinez)

- . "Furia", David Summers, en Michelangelo and the Languaje of
Art.

. B I B L I O G R A F I A

ADVERTENCIA SOBRE LAS CITAS

1) Idioma empleado

Las citas están en lengua original, salvo las de Leonardo de Vinci, debido a que hace tiempo ya que manejo el excelente Tratado de Pintura, traducido por Angel González, y una de El Veronés, imposible de obtener en italiano, y que he reproducido en la versión inglesa ofrecida por Elizabeth Gilmore Holt en A Documentary History of Art, Vol. II, págs. 65-69 (ver nota (125), Cap. II).

Las citas originariamente en latín, en el texto, han sido traducidas, transcribiendo la versión original en las notas. Las traducciones latinas tienen las siguientes procedencias:

- Marsilio Ficino. Platonica Theologia. Versión propia a partir de la traducción francesa (ver bibliografía)
- Marsilio Ficino. De Amore. Versión propia de la traducción francesa (id)
- Otros textos de Marsilio Ficino. Traducciones directas al castellano (Ver apéndices)
- L.B. Alberti. De Re Aedificatoria. Versión propia a partir de la traducción italiana (ver bibliografía)
- L.B. Alberti. Momus. Versión propia a partir de la traducción italiana (id)

Cuando el texto latino se encuentra citado únicamente en las notas, no ha sido traducido.

Hago observar que debido a mi insuficiente conocimiento de latín, he trabajado conjuntamente el texto original y la traducción, y que debido a mi desconocimiento del alemán, he partido de la versión francesa de los textos de Durero (ver bibliografía). No obstante, las citas de Durero van reproducidas y transcritas en lengua original (ver bibliografía)

2) Grafía

Cuando las citas provienen de ediciones antiguas, no anteriores a mediados del siglo XVI, he intentado mantener la grafía original, salvo las que proceden de las Obras Completas de Marsilio Ficino (opera Omnia - ver bibliografía) que han sido transcritas dado las dificultades que encontraba en reproducirlas (ver apéndices).

Salvo con el texto de Cristóforo Landino (ver bibliografía. Depostado en la Biblioteca de Cataluña) he trabajado con obras impresas.

"Il furore (...) è uno spirito divino occupante l'animo del poeta".
(Agnolo Segni, 1573).

"Le génie c'est ce feu, cette conception vivante, originale et pres
que surnaturelle qui s'élève en notre âme et la transporte hors
d'elle même". (Anne-Claude Philippe de Tubières, 1747).

INDICE. INTRODUCCION Y DATOS PREVIOS

I.- CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE EL PLANTEO Y DESARROLLO DE LA
TESIS.

A.- INTRODUCCION GENERAL

- 1.- Presentación
- 2.- Definición del furor divino
- 3.- Idea conductora de la tesis
- 4.- Desarrollo del tema
- 5.- Método empleado
- 6.- Conclusiones

B.- INTERES DEL TEMA Y JUSTIFICACION DE SU ESTUDIO

- 1.- Importancia en su época
- 2.- Justificación de su estudio.
- 3.- Conclusiones

C.- ESTADO DE LA CUESTION

- 1.- Novedad del estudio
- 2.- Indefinición terminológica

II.- MECANISMO DE LA CREACION EN LA EPOCA CLASICA: NOCIONES PRE-
VIAS.

A.- FACULTADES DEL ALMA: Alma Sensible y Alma Inteligible

- 1.- El Alma Sensible
 - El intelecto

- La Imaginación
 - La Invención
 - La Memoria
- 2.- El Alma Inteligible
- El Juicio y la Discreción

B.- FUNCIONAMIENTO DEL ALMA DURANTE LA CREACION

- 1.- Funcionamiento de la fantasía
- 2.- Trabajo de la Discreción

III.- NUEVAS CONSIDERACIONES GENERALES TRAS LA ANTERIOR APORTACION DE DATOS.

- A.- DESARROLLO DE LA TESIS
- B.- DESARROLLO DEL TEMA
- C.- VALIDEZ DEL TEMA
- D.- BIBLIOGRAFIA EMPLEADA
- E.- AGRADECIMIENTOS

INTRODUCCIÓN Y DATOS PREVIOS

DIALOGO TERZO

TANSILLO- Poneno, et sono, piu specie de furori, li quali tutti si rudocono á doi geni; secondo che altri non mostrano che cecità stupidità et impeto irrationale, che tende al ferino insensato; altri consisteno in certa divina abstrattione per cui dovegnono alcuni meglori in fatto che huomini ordinari. Et questi sono de due specie, perche altri, per esser fatti stanza de dei ó spiriti divini, dicono et operano cose mirabile senza che di quelle essi ó altri intendano la ragione; et tali per l'ordinario sono promossi á questo da l'esser stati prima indisciplinati et ignorantí, nelli i quali come voti di proprio spirito et senso, come in una stanza purgata s'intrude il senso et spirito l divino; il qual meno puo haver luogo et mostrarsi in quei che son colmi de propria ragione et senso, perche tal volta vuole ch'il mondo sappia certo che se quei non parlano per propios studio et esperienzacome é manifesto, saeguite 3 che parlino et oprino per intelligenza superiore: et con questo la moltitudine de gl'huomini in tali degnamente hamaggior admiration et fede. Altri, per essere avezzi ó habili alla contemplatione et per haver innato un spirito lucido et intellettuale, da uno interno stimolo et fervor naturale suscitato da l'amor della divinitate, della giustitia 4, della veritate, della gloria, dal fuoco del desio et soffio dell'intentione acuiscono gli sensi et, nel solfro 5 della cogitativa facultade, accedono il lume rationale con eui vaggono piu che ordinariamente: et questi non vegnono al fine á parlar et operar come vasi et instrumenti, ma come principali artefici et efficienti.

CI- Di questi doi geni quali stimi meglori?

TA- Gli primi hanno piu dignitá, potestá et efficacia in se, perche hanno la divinitá. Gli secondi son essi piu degni,

piu potenti eefficaci, et son divini 6. Gli primi son degni come l'asimo che porta li sacramenti, gli secondi come una cosa sacra. Nelli primi si considera et vede in effectto la divinità et quella s'admira, adora et obedisce. Ne gli secondi si considera et vede l'eccellenza della propria humanitate.

Hor venemo al proposito. 7. Questi furori de quali noi raggiungiamo, et che veggiamo messi in executions in queste sentenze non son oblio, ma una memoria; no son negligenze di se stesso, ma amor et brame del bello et buono con cui si procure farsì perfetto con trasformarsi et assomigliarsi à quello. Non é un raptamento sotto le leggi d'un fato indegno, con gli lacci de ferine affettioni, ma, un impeto rationale che siegue l'apprension intellettuale del buono et bello che conosce, á cui verrebbe conformandosi parimente piacere, di sorte che della nobita et luce di quello viene ad accendersi et investirsi de qualitate et conditione per cui apaia illustre et degno. Doviene un dio dal contatto inteellettuale di quel nume oggetto; et d'altro non há pensiero che de cose divine, et nostrasi insensibile et impassibile in quelle cose che comunmente masine senteno, et da le quali piu vegnon altri tormentati, niente teme, et per amor della divinitade spreggia gl'altri piaceri, et non fá pensiero alchuno de la vita. Non é furor d'altra bile che four di consiglio, ragione et atti di prudenza lo faccia vagare guidato dal caso et rapito dalla disordinata tempesta 8, come quei ch'havendo prevaricato da certa legge de la divina 9. Adrastia vegnono condannati sotto la carnificina de la furie, acció siendo essagitati da una dissonanza tanto corporale per seditioni, ruine et morbi, quanto spirituale per la iattura dell'armonia delle potenza cognoscitive et appetitive. Ma é un calor acceso dal

sole intelligente ne l'anima et impeto divino che gl'impronta l'ali 10, onde piu et piu avvicinandosi al sole intelligente, rigettando la ruggine de le humane cure, dovien un oro probato ett puro, ha sentimento della divina et interna harmonia, concorda gli suoi pensieri et gesti con la simmetria della legge insita in tutte le cose. Non come inebriato de le tazze di Circe vá cespitando et urtando hori in questo, hor in quel'altro ll fosso, hor á questo, hor á quell'altro scoglio, ó come un Protheo vago hor in questa hor in aquell'altra faccia cangiandosi giamai ritrova loco, modo, ne materia di fermarsi et stabilirsi. Me senza distemperar l'armonia vince et suipera gl'horrendi mostri, et per tanto che vegna à dechinare, f-cilmente ritorna al sesto con quelli intimi istinti, che como nove muse saltano et cantano circa il splendor dell'universale Apolline, et sotto l'imagini sensibili et cose materiali vá comprendendo divini ordini et consegli. E?vero che tal volta havendo per nada scorta l'amore, ch'è gemino, et parche tal volta per occorrenti impedimenti si vede defraudato dal suo siorzo, all'hora come inssano et furioso mette in precipitio l'amor di quello che non può comprendere; onde confuso da l'abisso della divinità, tal volta dimette le mani, et poi ritorna pure à forzarsi con la voluntade verso là dove non può arrivare con l'intelletto.

(Giordano Bruno. De gl'Heroici Furori, Prima Parte, Dialogo III, págs. 177-179-181)

I. CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE EL PLANTEO Y DESARROLLO DE LA TESIS

A - INTRODUCCION

1. Presentación

El presente estudio muestra la evolución del concepto de furor divino en la tratadística (pintura y escultura), desde el siglo XV, al inicio del Renacimiento en Italia, hasta principios del siglo XVIII, en Francia. El furor aparece como la causa del impulso creador. Por tanto, definirlo, localizarlo y estudiar cuales son las teclas del alma que acciona, puede ayudarnos a comprender los motivos de la creación en la época clásica, y por contraposición, entender las del arte contemporáneo.

Partimos de la visión moderna de inspiración: personal, intransferible y altamente valorada, señala y destaca algunas obras de arte del ingente conjunto de productos creados por pintores y escultores.

Tendremos entonces que entender cómo eran apreciadas las obras en la época clásica, qué importancia tenía la inspiración en la valoración de la pintura, frente a una técnica elaborada, a unos conocimientos teóricos precisos (temáticos y compositivos), a una mano suelta y hábil, y a un don cierto para percibir la belleza natural.

Bucearemos por tanto en los primeros momentos en la creación artística, clásica, antes incluso de que se exteriorice en la materia. Del encuentro peligroso con esta "hora cero" de la creación,

al prender el fuego en las facultades artísticas del alma, quizá consigamos apreciar con más certeza, y nostalgia cierta, el arte de la época clásica.

El presente estudio no abarca un análisis de todos los motivos de la creación artística en el clasicismo. Para ello tendríamos que comparar distintas corrientes de pensamiento. Frente a los que postulaban que el furor era la causa necesaria y suficiente del inicio de una obra, se encontraban los que arguían la importancia del trabajo y del estudio, siguiendo las afirmaciones del *Ars Poetica* de Horacio. Otros a remolque de los escritos de Cicerón, requerían el valor de los dones que la naturaleza, o Dios, concede. Finalmente, una última corriente que se dió en el siglo XVI, unía furor y dones. La creación artística original y válida se daba en artistas dotados, en el momento de una posesión de la exaltación del alma de origen interno o externo (1).

Pretendemos comentar una de estas tres posibles causas de la creación artística: el furor divino y su relación con los dones, los cuales pueden ser poseídos o no por el artista, frente a la Naturaleza y a la diligencia.

La tesis, por tanto, sigue pautas neoplatónicas. No rastrea todas las corrientes de pensamiento. Este trabajo, de una envergadura mayor, sí podría ofrecer un panorama completo sobre la inspiración artística en el Renacimiento. La causa que analizamos es, sin duda la más importante, y la que, ha marcado más profundamente las creencias sobre los orígenes de la creación. Aun hoy en día, no sabemos a quién ha vendido el artista su alma.

2). Definición del furor divino

El furor divino o "furor d'Apollo" como lo llama Lomazzo en una conocida frase, es un movimiento del alma causado directa o indirectamente por el contacto establecido entre ésta y la divinidad, origen de la inspiración. Este movimiento pone en juego las distintas facultades del espíritu, tanto las del Alma Sensible como las del Alma Intelligible, y permite, o facilita, el proceso creativo. Tal "entusiasmo", "un foleil dont la chaleur, les influences font naître les hautes penfées" (2), podía ser controlado o no por el artista, y era voluntario o involuntario. Surgido por la posesión tiránica que las Musas ejercían sobre el alma, frente a las cuales poco podía hacer el hombre, y que llegaban en el momento más inesperado, cuando los dones del espíritu no habían sido puestos en alerta y preparados para poner en acción el mecanismo de la creación (3), poco a poco, a lo largo de tres siglos el artista logró ejercer un mayor control sobre tales movimientos inopinados; incluso, ya a finales del siglo XVI, y desde luego a partir de finales de la época barroca, fue capaz de provocarse él mismo este fuego en el alma en vistas a la creación artística, mediante el voluntario juego de la imaginación, sin que la divinidad interviniese.

El concepto de furor abarca un amplio campo de significados, incluido el de la locura, el cual no trataremos. Sin embargo, dentro de este conjunto, que cabalga entre la medicina, la filosofía, la poesía, la magia, la astrología, etc., el furor divino tiene un sentido preciso y definido. Linda con la locura (4), cuando el artista entra en trance y compone enunciando frases misteriosas con gestos violentos, furiosos y cuando empasta el lienzo, sin delinear previamente los entornos, atacándolo súbitamente con los

pinceles, plasmando una composición apenas entrevista y desconocida para el espectador, a quién llega a asustar (5). Esta actividad puede acabar en enfermedad.

Por otro lado, el furor tiene contactos con la magia y se sirve de la astrología: a menudo el artista busca su fuente de inspiración en las obras maestras de los genios pasados, los cuales le excitan la imaginación. Creadas por pintores que fueron poseídos por la divinidad encierran influjos celestes que pueden ser recogidos por el imitador, y elevarse de este modo el alma. Pero para que se establezca esta comunión de espíritus entre un artista pasado y otro de una época más reciente, es necesario que previamente éste conozca su alma ("se" conozca) a fin de que escoja el maestro adecuado a sus posibilidades, a sus limitaciones y tendencias. Esta selección sólo puede realizarse tras el estudio de las determinaciones astrales que regían el destino del maestro (6). La comunicación que se establece entre el alma del pintor aprendiz y la energía astral, guardada por el cuadro maestro, sigue las leyes de la atracción y del reparto de fuerzas de la magia (7).

Sin embargo, tales contactos con campos ajenos al arte (la medicina, la magia, etc.) no impiden que el concepto de furor divino tenga un campo de aplicación acotado y pueda entenderse y estudiarse sin tener que perderse por aquellos terrenos de extensión infinita y descorazonadora. Nuestro estudio quizá pierde en riqueza y matices, pero gana en precisión.

En el siglo XV, siguiendo las pautas señaladas por Platón, se solía considerar que el furor prendía en un hombre ignorante, inculto, y no llamado por la vocación de las artes. Dios, es un acto de infinita magnitud, escogía a veces a los menos dotados a fin

de que resplandeciera su poder. Como señalaba Ficino, de esta manera se apreciaba que lo que enunciaba el hombre provenía en verdad directamente del cielo.

Sin embargo, ya en el siglo XVI, cuando la intervención del hombre en el despertar de la excitación del alma es mayor, cualquiera no podía sentir la llamada imperiosa del espíritu a crear. El alma necesitaba poseer ciertos dones y tenía que estar preparada para poder elevarse. El furor divino en el Manierismo puede considerarse como el movimiento de un alma dotada, previa o durante la creación. Es un concepto que pertenece por entero al campo de las artes, ya que sólo quienes están dotados pueden ser inspirados. El campo de significados del furor se va estrechando, y dió paso a finales del siglo XVII al concepto de "genio", un don excelso y superior que servía para encauzar las desperdigadas fuerzas del furor divino y que acabó por convertirse en la causa de la creación artística. En el Barroco, todos los desvaríos que tenían que ver con la locura y que prendían en un artista sin dones -racionales y sensitivos- fueron considerados como un "faux Enthousiasme" ; simples "sueños de un enfermo" (8).

3. Idea conductora de la tesis

La tesis muestra cómo el furor pasa de tener un origen externo al artista, en el siglo XV, a uno interno, a partir de finales del siglo XVI, y señala qué modificaciones y reajustes tienen que realizarse por ello en la estructura del alma. Estudió por tanto la progresiva e irremediable subjetivación del origen de la creación artística. Si en el siglo XV, en consonancia con las teorías platónicas, el furor era una violenta agitación del alma surgida

de la penetración divina en su interior, desde mediados del siglo XVI esta creencia se fue perdiendo en favor de la noción de furor interno nacido de los propios deseos del espíritu, que aspira a crear una obra, y se excita imaginándola.

Mientras el furor nace de la posesión divina, las causas de la creación escapan de todo control humano; una vez que surge de un anhelo humano, el artista puede llegar a dominar estos movimientos exacerbados del alma, gracias a la adquisición previa de conocimientos, a un ejercicio continuado y pausado de percepción, de meditación, de expresión contenida de las invenciones mediante el boceto, y a la reflexión constante tanto sobre la verosimilitud, bondad y pertinencia de lo imaginado como sobre los medios necesarios y adecuados para el desarrollo matizado y completo del boceto seleccionado.

Descubrimos el desarrollo de un cielo que se inicia en el Renacimiento y se cierra cuando la causa del furor ha sido plenamente interiorizada, a principios del siglo XVIII. Parte de una situación tiránica que escapa de los dominios del hombre, y tras un proceso de domesticación, acaba en una nueva dominación: la del genio personal.

El artista había ido aplicando la razón (llamada "discrezione") discursiva para encauzar los desajustes del alma enfurecida, la cual logró preveer casi todos los posibles envites; planeaba campos de actuación donde el furor pudiera manifestarse sin obstáculos ni estridencias, a fin que no perturbase el trabajo de la imaginación y la posterior selección cuidadosa de los elementos que debían entrar en la composición de la obra; había casi logrado reemplazar el furor como causa primera de la creación artística (9),

queriendo estar al acecho de cualquier despertar del alma. Así, como escribe Lomarzzo,

"senza lei (discrezione) non è possibile che egli non pur lodata cosa faccia, con quanta scienza et arte possegga, ma che gliriesca dalle mani già mai opera alcuna in cui non si vegga qualche disordine" (10).

Una vez que el artista logró congraciarse con la fuerza de su alma, dejando de temerla, en parte porque empezó a prever sus movimientos y a conocer sus efectos, y en parte porque el trabajo de la razón había logrado que los tumbos más peligrosos y extremados del alma desapareciesen, la discreción pudo bajar la guardia, y dejar que el espíritu actuase libremente; que se encendiese cuando el artista lo hubiese deseado; y que permitiese que la obra, primero, y luego las intenciones de un pintor dotado, se distinguiera de las de un simple artista con talento pero sin capacidad para encumbrarse hacia la percepción de la belleza escondida:

"Si le feu poétique l'anime quelquefois (al talentoso), il s'éteint bientôt, e il ne jette que des lueurs. Voilà pourquoi on dit que l'homme d'eforit peut bien faire un couplet; mais qu'il faut être Poëte pour en faire trois. L'haleine manque à ceux qui ne sont pas nés Poëtes, dès qu'il faut s'élever sur le Parnaffe. Ils entrevoyent ce qu'il faudroit faire dire à leurs peronnages; mais ils ne peuvent le penser distinctement e encore moins l'exprimer. Ils demeurent froids, en s'efforçant d'être touchans" (11).

4. Desarrollo del tema

Nuestro estudio del furor divino en la tratadística se inicia en el Renacimiento con L.B. Alberti (12). Es el primer autor que menciona, de manera velada, en tratadística, al furor como causa de la creación artística (13). Anteriormente, ni Ghiberti, ni Cennini, hablan de él, siquiera indirectamente. No se contempla (quizá ni se pensaba en) su existencia. No obstante, en ésta su primera aparición, el furor, distinto de la ideación, la diligencia (trabajo material) y el estudio- los cuatro factores que inciden en la creación, habiendo previamente aceptado la existencia necesaria de ciertos dones concedidos por la naturaleza (o por Dios) desde el nacimiento-, es rechazado como detonante del impulso creativo; Alberti considera que éste es iniciado por el trabajo metódico y cuidado. Debemos tener en cuenta que la obra no corre ningún riesgo de ser asimilada a un producto mecánico, porque es elaborada por un artista dotado de ciertas facultades artísticas que lo diferencian del simple artesano.

"Poeticus furor a Deo est" (14): Marsilio Ficino es el primero quien ofrece una visión positiva del furor, dentro de un completo esquema de una psicología de la creación poética. No obstante, como han destacado los estudiosos de su obra, en ningún momento se refiere a las artes plásticas. Sus comentarios favorables a la posesión divina conciernen tan sólo la elaboración de poemas, en el campo del arte. Sin embargo, pone las bases para todo el desarrollo posterior del concepto de furor en las artes plásticas. Los tratadistas del siglo XVI extrapolaron sus conclusiones, e incluso los comentarios de Du Bos, en el siglo XVIII, están contenidos en germen en las afirmaciones de Ficino.

Mostraremos, por tanto, que el furor divino, como vector de la creación plástica, deriva de un concepto que, originariamente, se aplicaba tan sólo en el terreno poético, y que su desarrollo y su irremediable metamorfosis en furor humano, acontecida a finales de siglo XVI, pueden derivar de sucesivos desarrollos y extrapolaciones de los comentarios de Marsilio Ficino.

Antes de que el furor fuera aceptado en la tratadística, los comentaristas de poética pusieron en duda tanto su efectividad en la creación artística como su propia realidad. Creer en él tenía algo de oscurantista. Se invocaba a Dios como causante del furor en el alma porque al no conocer bien las posibilidades y los recursos del espíritu, se recurrían a instancias inaprensibles, misteriosas, lejanas e indemostrables, para describir un fenómeno natural y de origen humano (15). Además, y ello es importante, el furor divino fue rechazado por Giacomini primero, y más tarde por Bruno, en nombre de la lógica: si Dios era el autor de la obra, el artista no era libre ni podía reconocerse como el responsable único de "su" obra, concebida como un canto laudatorio hacia Dios. Por tanto, hablar de furor divino, y de Dios como autor de un poema, era ofenderle gravemente, puesto que rebajaba nuestro propio esfuerzo:

"(il furore) distrugge ancora il merito lode (a Dio), la quale e dovuta a le azioni nostri dependenti del nostro libero volere, non à doni che da altri Ciceviamo, essendo di questi dovuta al donatore, non al donatario" (16).

Dios, en sentido estricto, se volvió un intruso. Y su presencia, un contrasentido.

En verdad, el concepto de furor divino aparece en la tratadística, apenas aceptado positivamente, como algo lejano, incalificable e indefinible, sin duda ajeno al íntimo mecanismo de la creación. Lomazzo es el primero en artes plásticas quien menciona explícitamente al furor como causa de la creación; sin embargo, cuando analiza metódicamente el proceso creativo, se refiere sin ambigüedades al "capriccio".

La inspiración pasa a tener un origen interno; el alma 'se' causa su propio despertar brusca y sorpresivamente. Interviene entonces una facultad del alma, hasta entonces mal definida, la "discrezione", que ordena y selecciona las invenciones ocurridas durante un estado furioso. Es capaz de guiar los pasos que el artista debe cumplir una vez que el furor haya desaparecido. Disipada esta fuerza gracias a la cual el pintor logró concebir una composición y esbozarla posteriormente, la existencia de un "seguro" que mantenga bajo control la obra iniciada se hace imprescindible. La discreción, por tanto, actúa serenamente tras la fiesta incontrolada del "capriccio". Recoge los brillantes esbozos, los apuntes inconclusos, y los desarrolla, los completa, planificando su puesto en obra. Su misión gestora y de auditoría llega a cobrar tanta importancia que acabó, por un momento, suplantando prácticamente al furor como origen de la creación artística.

"Notre imagination ni nos sens ne nous sauraient jamais assurer d'aucune chose, si notre entendement n'y intervient"
(20).

"E se dimano in mano anderemo per le opere degli altri valenti pittori, pigliando essemplio, conosceremo veramente essere necessario quanto in fin qui ho detto per ben compo-

rre, e lasceremo gracchiare certi mezi pittori, che, armadi d'un pezzo de prattica, dicono che la composizione, la cual tengono per l'invenzione delle cose, è opera solamente di coloro che con quella nascono, quasi ch'ella più presto sia opera di furore o capriccio che di considerazion ragionerole, come si vede essere stata et essere in quelli che non cosi di subito (come fanno questi infuriati) senza gindicio saldo hanno voluto o voglion compor le figure, istorie o altre cose, ma con lunga considerazione et auv ertenza. Onde ne segue poi che, quanto più elle si guardano, più vi si .trova dentro la bellezza conforme di punto all'imaginazione che si formafono nell'idea e compresero con l'intelletto per questo e quel corpo, secondo il lor proposito traendola dal vero nascimento suo" (21).

La necesaria intervención de la Razón tras los hallazgos de la imaginación, sugiere, que el artista, sentía cierta desconfianza hacia el rumbo y la intensidad de los movimientos de su alma, así como hacia su capacidad de producir escenas sin errores. No obstante, ya en el Barroco, el artista fue ganando confianza en la finura de su espíritu:

"Altri (artisti), per essere avezzi ò habili alla contemplatione et per haver innato un aspirito lucido et intellettuale, da uno interno stimulo et fervor naturale suscitato da l'amor della divinitate, della giustitia, della veritade, della gloria, del fuoco del desio et soffio dell'intentione acuiscono gli sensi et, nel solfro della cogitativa facultade, accendono il hume rationale con cui veggono piè che ordinariamente: et questi non gegnono al fine à parlar et operar come vasi et instrumenti, ma come principali artefici et efficienti" (22).

La facultad cogitativa parece unirse a la imaginación, y juntas, actúan al mismo tiempo. Se diría que la Razón ya no tiene que efectuar un trabajo de pulido y limpieza de los descubrimientos en bruto efectuados por las facultades del alma inferior. Estas no se sitúan ya, como en Ficino, en los escalafones inferiores del Espíritu. Y no es casualidad que lo que acaba distinguiendo al artista con talento, del que posee "genio", favorecido por los dioses desde su nacimiento, y que no tiene que esforzarse para ejecutar lo que para aquellos requiere un trabajo previo de tanteo y aprendizaje (23), sea la unión entre la imaginación y la discreción durante un estado de "entusiasmo":

"Le génie de Rubens estoit capable de produire ley feul e fans l'aide d'aucuns preceptes des chofes extraordinaires; mais comme il estoit naturellement éclairé, e de plus Philosophe, il a bien crũ que la peinture eftant un Art, e non pas un pur effect du caprice, elle avoit des principes infaillibles dont il tireroit bientoft la quinteffence par l'ordre qu'il fçavoit donner à fes eftudes. Il a cherché ces principes, il les a trouvez... Ainfi bien loin de rien faire fans raifon, el poffedoit tellement fes règles, que fa main pour obeir promptement à fa volontè ne s'eftoit faite aucune habitude dans le maniemment du pinceau: mais elle employoit la couleur, tantoft d'une façon, tantoft d'une autre, toujours au grè des règles e pour fatisfaire a fon imagination pleine d'un merveilleux difeernement. C'eft l'efprit tout feul qui a travaillé à fes tableaux.." (24).

G.B. Armenini ya escribía sobre artistas que trabajaban bajo el "capriccio", sin una posterior intervención ordenadora de la discreción (25). Pero los condenaba sin remedio y recurría al ejem-

plo de los dotados que, gracias a su esfuerzo y al estudio, eran capaces de suplir sus deficiencias, y conseguían terminar un cuadro coherentemente y sin faltar al decoro. Sin embargo a finales del siglo XVII, se aceptó que la imaginación se separase de la razón, vuele más alto y que el alma se perdiera un tanto, perdiéndose el pintor con ella. La obra podía presentar algún exceso, pero estaba llena de vida, como apunta de Piles:

"L'Enthoufiafme avec quelques défauts, fera toujours préféré à une médiocrité correcte" (26).

Decrece desde entonces el protagonismo de la discreción en el proceso creativo, o mejor, el discernimiento se alía y entra en libre juego con la imaginación, dejándole el papel principal. El arte ya no persigue la Verdad (27).

El lento proceso de aceptación del capricho por parte del artista culmina a principios del siglo XVIII. Genio y entusiasmo (furor de origen interno) se confunden. Este prende únicamente en los que poseen aquél, y es lo que distingue a los "genios" de los que tan sólo disponen de talento. La razón empieza a ser considerada como un lastre, puesto que el entusiasmo verdadero, no necesita de ningún control, o de ningún seguimiento por parte de la Mente, ya que afecta, no sólo las regiones inferiores del Alma, sino el Espíritu todo.

"Que nous aportons la Génie en naiffant & qu'il est confondu & mêlé avec l'efprit, comme une effence est confondul & mêlée dans un verre d'eau; ou plutôt que c'est l'efprit même en tant qu'il est porté vers une science préférablement à une autre. Il est, pour ainfi dire, le tyran des facultés

de l'âme: il les contraint à tout quitter, & les entraîne pour le fervir dans les ovragues où il eft emporté lui-même par la rapidité de fa nature" (28).

A principios del Renacimiento, el artista era poseído, dominado y utilizado por la divinidad. Esta hablaba a través de él, sin que pudiera intervenir para nada. Ignorantes o dotados, todos, incluso los que no eran poetas, podían, en un momento u otro, ser presos del furor.

Aunque el miedo hacia Dios no desapareció (29), esta creencia se volvió insostenible en el Manierismo. La inspiración empezó a tener un origen interno y particular. Era el alma misma quien se despierta a la vista de las bellezas naturales, o a causa de la sucesión de imágenes que la invención engendraba y que la ponían en trance cuando desfilaban delante de los ojos de la Mente (30). El artista no era todavía capaz de provocarse el furor, el cual se iniciaba de manera inesperada en el alma de los dotados. No obstante podían prepararse anímicamente para ser poseídos internamente, esforzándose en contemplar la obra de un maestro del pasado, la vista de la cual despertaba la invención.

"I valenti et accellenti pittori, non tanto aiutali dalla natura, quanto consummati nell'arte, cercano di elegere (voluntaria y libremente, deberíamos hacer observar) il miglior gesto per qualun que effetto, raffrenando la furia sopra-bundante naturale con la ragioni deliberata c'hanno nell' idea" (31).

Gracias a la discreción, el artista, si bien no podía controlar los movimientos de su alma, así como su intensidad e intención,

pudo al menos seleccionar algo las invenciones producidas por el alma.

En el siglo XVII, el pintor consigue por fin producirse voluntariamente el entusiasmo en vistas a la creación plástica. Sabe cómo despertar el alma y cuándo tiene que hacerlo. Lo que va descubriendo igualmente es que, pese a que las condiciones culturales, geográficas y familiares le sean adversas, aunque no sepa, ni siquiera quiera saber de arte, aunque quiera orientarse o le quieran encauzar hacia otros destinos, su espíritu vigilante, fatalmente, le conducirá hacia la producción artística. El genio, le llevará por tales derroteros.

"Roberval, en gardant des moutons, ne put échapper à son étoile, qui l'avoit deffine pour être un grand Géometre. Avant de favoir qu'il y eût au monde une science nommée Géometrie, il l'apprenoit. Il traçoit sur la terre des figures avec sa houlette, quand il se recontra une personne qui fit attention sur les amusements de cet enfant ... Rien ne fait un obstacle infurmontable à l'impulsion du génie; il les fait déjà" (32).

La idea, del destino inapelable del artista olvidada desde los tiempos de Ficino, vuelve tras casi tres siglos de progresiva degradación de las relaciones entre el Hombre y una instancia superior. Pero ahora, la tiranía la ejerce el alma, no un Dios lejano y externo. El hombre puede estar prisionero de sí mismo, de su subjetividad (33). Se inicia un nuevo periodo en que la víctima sigue siendo el hombre, pero con un nuevo e inquietante director de Almas: el Inconsciente. Con su aparición. cede, cae y deja de tener razón de ser, el arte clásico y un cierto modo de producción con-

cebido como expresión de la percepción más o menos deformada de la belleza natural, por el alma humana. Empieza la creación como expresión de la percepción deformada de las imágenes generadas en el alma de la Naturaleza (34).

La tesis concluye con la tratadística de principios de siglo XVIII (Du Bos, de Piles), al iniciarse una nueva relación entre el artista y su espíritu que actúa como nuevo -y más tiránico- Dios.

5. Método empleado

La investigación rastrea la visión del furor y su relación con las facultades del alma en la tratadística renacentista, manierista y barroca, así como en algunos tratados de poética, principalmente del siglo XVI.

El concepto de furor proviene efectivamente de un campo que no corresponde al propiamente plástico. Es trasladado y adaptado del terreno de la poesía al de las bellas artes. Si bien son numerosos los tratados de poética dedicados al furor poético, en el s. XVI, e incluso en el siglo XVII, no existe ninguno dedicado al furor "pictórico" y desde luego, es un concepto poco mencionado en la tratadística (35). Un comentario de Giacomini, a finales del s.XVI, es, a este respecto ilustrativo.

"Apresso, se a la poesia si concede furore divino, perché non a le altre arti? (...) Perché non a la pittura, poesia muta che diletta la vista?" (36).

En el s.XVI, los escritos de arte se refieren al furor, por comparación con el poético:

"Che sí come al poeta fa di mestiero ch'insieme con l'ecce-
llenza dell'ingegno abbia certo desiderio et una inclinazio-
ne di volonta, onde sia mosso a poetare, il che gl'antichi
furor d'Apollo e delle muse, ..." (38).

Por tanto, estudiaremos el furor divino como causa de la creación y su relación con las facultades (y con la libertad) del poeta en algunos tratados de poética, especialmente los de Ficino en el s.XV, y veremos cómo es aplicado por la tratadística a las bellas artes. Apreciaremos las variaciones que sufre, e intentaremos ofrecer una explicación al por qué de tales modificaciones, así como al hecho curioso de la escasa incidencia, del furor en arte, cuando constituye en verdad un concepto fundamental: gracias a él, la obra del artista se puede comparar con la divina, y como expresa Zucarro, el artista accede a vislumbrar el reino de las ideas.

"Questa natural Idea, o vogliamo dire più tosto celeste ammaestramento in noi da superiori corpi a questo proposito infuso, non solamente ei aiuta ad operare, ma nelle maggiori e più perfette eccellenze con imperio signoreggia; onde quella istessa libertà hanno i pittori, che si suole concedere per ordinario ai poeti, e come questi nelle invenzioni e nello stile differenti l'uno da l'altro si conoscano, così a quelli parimente avviene" (39).

Para los siglos XV, XVI y principios del XVII nos apoyamos en escritos italianos, en principio del norte de Italia (ver bibliografía): Tres autores centran nuestra investigación: Marsilio Ficino y Lorenzo Giacomini, en el campo de la poética, y Lomazzo en arte.

Cuando decae la importancia de los tratados italianos, iniciamos un recorrido por la tratadística francesa, centrándonos en textos de Roger de Piles y de l'Abbé Du Bos, quien cierra el cielo, iniciado por Alberti.

La transición de una escuela de pensamiento a otra nos la facilitan los volúmenes del poeta y crítico de arte veneciano Mario Boschini, de quien Nicola Ivanoff afirma fue el guía de pensamiento de Roger de Piles; éste centra nuestro estudio del furor en la tratadística francesa (40).

Un breve estudio complementario de la tratadística española aporta matices al trabajo. Nos hemos centrado especialmente en el "Examen de Ingenios" de Juan de Huarte, texto que anticipa de algunos años algunos de los comentarios de Lomazzo. No hemos querido olvidar algunos autores que pueden enriquecer la tesis aunque sus textos no pertenezcan ni al campo de la tratadística ni al de la poética, ni se incluyan en el área cultural mediterránea (especialmente italiana y española) como son Montaigne en el primer caso, y Durero en el segundo, uno de los pocos escritores que han tratado el tema de la inspiración, aunque no de manera tan innovadora como afirma Erwin Panofsky (41).

El estudio construye un esquema teórico que ilustra la transformación del furor en "capriccio" (furor interno) y su fijación bajo la forma de "enthousiasme" (furor interno librado de las connotaciones negativas del "capriccio", como son la inseguridad que proporciona y la poca fiabilidad -en cuento a decoro y verosimilitud- de las obras creadas bajo su poder), previa al nacimiento de la idea de la inspiración romántica.

La relación entre el esquema conceptual y el material utilizado para apoyar la tesis ha sido siempre complementaria. La intuición de la evolución del furor divino en la época clásica, y la de su importancia para comprender con mesura y precisión el arte prerrománico surgió de un interés específico por aquella época, nacido y a la vez alentado por el estudio de ensayos de interés general basados en el arte clásico- Erwin Panofsky, Edgar Wind, E.H. Gombrich y Eugenio Garin, principalmente, sin olvidarnos no obstante de las aportaciones básicas de André Chastel, o, en España, de Fernando Marías y Agustín Bustamante (42). Si la estructura tripartita se ha mantenido y nos ha permitido avanzar en el estudio de textos a veces farragosos, poco claros, inseguros, con los conceptos dispersos y que mencionan el furor de pasada, retroactivamente la comprensión de los tratados ha despejado, confirmando o matizando, los puntos de enlace del esquema previo. Nacido éste de una "mala digestión" de Lomazzo, Vasari y Hegel, se ha revelado, no obstante, eficaz a la hora de abordar el material de la época y de apreciar la evolución del furor.

El estudio intencionado rastreando la presencia del concepto de furor, en la tratadística, obedece a intereses personales, ligados e influenciados por nuestra época. Cuando se ha quebrado la fe, no tanto en los dogmas del arte moderno, siempre fascinantes, sino en sus formas, y añoramos las tipologías y las soluciones formales del arte clásico, la riqueza del material, la facilidad, brillantez y oportunidad del trabajo artesano, no es de extrañar este buceo por los orígenes de la producción de la belleza prerrománica.

Si placen las formas clásicas, apenan a menudo las resoluciones modernas de orientación clásica. Irónicas, banales, grotescas,

aparecen siempre histriónicas. No revelan, como las tardomanieristas, angustia frente a la perfección de principios del s. XVI, cuando las formas se retorcían de impotencia y adquirían cierta grandeza trágica. Las contemporáneas son descreídas.

El arte clásico no fue el más bello y ponderado, encuadrando sutilmente las necesidades humanas de belleza formal, ligadas al entorno; destaca porque el moderno ha fracasado y no queda más remedio que retroceder; a un terreno ya devastado. Se retorna a una imposible retaguardia; los manieristas por el contrario caracoleaban impacientes en primera línea sin atreverse a lanzar la carga y soñaban con conquistar nuevos países (43).

Pensamos que el arte clásico pertenece a unos tiempos separados del nuestro por una barrera, o una falla, infranqueables. Las causas de la creación de las formas clásicas eran distintas a las nuestras, y apenas alcanzamos a comprenderlas en profundidad. Cuando un artista contemporáneo se yergue como un profeta, aparece patético, (si bien su producción puede emocionarnos y presentarse cargada de misterio o sugerencias) mientras que cuando Lomazzo o de Piles creen en el poder creador del artista, imponen respeto, aunque sus obras sean banales, estereotipadas y frías.

Descubrir por qué no podemos volver a recomponer las formas clásicas, más allá, o además, de explicaciones sociológicas y económicas, puede, por comparación, permitirnos apreciar, calibrar y aceptar el arte contemporáneo, reconocer que no puede, en verdad, compararse con el clásico. Aunque de este modo un tanto desalentador, perdamos la esperanza de revivir formas que, si bien parecen vivas e inquietantes, atrayentes todavía, respondían a anhelos extraños a nosotros. Quizá por ello, la recomposición neoclásica

sica de los años ochenta, brillante, y la única solución posible a adoptar en vistas a la creación, aparezca o grotesca o muerta, y no nos impida seguir apreciando, sin comprenderla, la frágil presencia del arte clásico.

6. Conclusiones

A través del análisis de la evolución del concepto de furor en la tratadística, se percibe cómo los artistas plásticos lo jugaron.

Se introdujeron modificaciones importantes que trastocan profundamente el sentido originario del concepto. Porque la manera de producir plásticamente es distinta en cuanto a medios, técnicas, concimientos y ritmo, a la de la creación poética, el furor divino, para seguir siendo apreciado como el motor de la creación, tiene que dejar de ser una simple exaltación del alma en contacto con Dios. El poeta puede, al límite, escribir casi al mismo tiempo que se concibe el poema: Su producción, su expresión material es simultánea a la ideación. La redacción puede hacerse al dictado de una voz interior. La mano caza y capta la sucesiva emisión interior de los versos. No necesita de una primera visión global del problema, no le hace falta saber hacia donde se dirige. El poema es un caudal de imágenes que se inicia de pronto, y puede interrumpirse, sin que queden afectos la estructura y el sentido de lo escrito anteriormente. Posee un crecimiento por suma de partes que se multiplican, y que pueden, en un momento u otro, ser eliminadas, sin que las imágenes previas queden amputadas.

Por el contrario, una pintura o una escultura se compone de una multiplicidad de partes subordinadas a un elemento principal, o

al efecto global. Existe un componente o un orden mayor que domina y representa la pluralidad de objetos dibujados. La transformación de las relaciones numéricas en volumen entre los distintos cuerpos, en relaciones proporcionales en el plano, requiere la consideración previa de toda la composición, a fin de lograr una armonía entre las partes, el conseguir un equivalente cromático armónico de los colores naturales, el encontrar relaciones tonales adecuadas que consigan dar la ilusión de la luz natural, y lograr una proporción justa entre el tema enfocado y el propio tamaño de la obra: Todo el trabajo de transcripción y expresión de una composición imaginada, luego de su percepción en la naturaleza, o luego de una primera, confusa y borrosa intuición de formas coloreadas, requiere tiempo.

El factor tiempo, que tan solo afecta la creación poética, cuando la mano no sigue el ritmo del dictado interior, es decisivo en pintura y escultura. La creación plástica no puede realizarse bajo la única presencia del furor divino. Debido al desajuste temporal entre la concepción de una obra y su realización final, dos factores que en poesía parecían ser de menor importancia, intervienen decisivamente: la diligencia y la discreción, es decir, el trabajo físico basado en toda una serie de recursos compositivos y colorísticos aprendidos, y la razón discursiva.

Los tratadistas valoraron la importancia de tales tres factores (furor o "capriccio", diligencia y razonamiento) en la creación artística; el grado de intervención de cada uno de ellos; la primacía; la necesidad del talento para adquirir los conocimientos necesarios; el peso de la tradición y de los maestros; la parte de invención concedida. Sin embargo, desde el s. XV hasta principios del XVIII no se puso en duda la necesaria presencia, en una

fase u otra de la realización, y en un mayor o menor grado, de al menos, dos de estos factores unidos (44). La primacía en la creación no se dirime, en arte, entre la naturaleza y el furor, o la naturaleza y la técnica, como en poesía. En pintura y escultura se dan por supuestos, desde Alberti, los dones del artista. La lucha se establece, por tanto, entre el furor y la diligencia hasta mediados del s. XVI, y posteriormente, entre el furor (bajo la modalidad del "capriccio") y la razón.

Si, en el s.XV el trabajo de un artista dotado (de facultades perceptivas e inventivas) es el origen de la obra de arte, sin que el furor intervenga, desde Varchi a mediados del siglo XVI, se llega a una solución de compromiso; el furor, corregido por la discreción, es el punto de partida de la creación artística (sin descuidar una cierta práctica, al menos en los artistas menos "enfurecidos"). La creación plástica no tiene una causa única, el furor, la Naturaleza o la técnica, como la poética.

Por el contrario, la razón (y en parte la diligencia) actúan como correctores del furor, permitiendo, al artista reflexionar sobre la obra, y tomarla entre manos.

El movimiento exaltado del alma es de corta duración. Puede permi-
tir la dicción de un poema, que se concibe a medida que se enuncia,
o su expresión escrita, como al dictado de una irresistible e impe-
riosa voz divina, pero es insuficiente para permitir la completa
ejecución de un óleo. Por tanto, el furor facilita tan sólo la rá-
pida manifestación de un croquis, un boceto, en el cual se perfi-
lan los grandes trazos, o a borrones, la colocación de los cuerpos
o de las masas, y una rápida disposición de la luz y de la sombra
(45). Luego, la discreción tiene un doble trabajo: El de seleccio-

nar, ordenar y componer la escena pensada y, sobre todo, el de "mantenir le feu", como señala expresivamente Felibien. En este caso impide que el alma del artista, se sienta de nuevo atraída por otro aspecto pintoresco de la naturaleza, o por otra imagen mental. Mantiene el interés del alma por lo que acaba de enunciar durante su reciente y ya extinguido estado de entusiasmo.

"Quelli (...) che hanno l'invenzione, per il più non possono dall'altra parte avere la pazienza dell' operare come gl'altri. El che per altro non adviene che per le continue invenzioni o capricci che gl'assalgono per il che. appena avevano delineato un corpo e formato un gesto, che gli ne nascono nella fantasia altri infiniti d'altra sorte, si che non possono, per l'estremo diletto che sentono de l'invenzione, aver pazienza di finire alcuna opéra cominciata".
(46) (47).

B - INTERES DEL TEMA Y JUSTIFICACION DE SU ESTUDIO

1. Importancia en su época

Puede parecer sorprendente afirmar que el furor divino tiene muy poca importancia en la tratadística clásica, cuando dedicamos toda una tesis a su estudio, y cuando afirmamos que lo consideramos como un concepto clave para entender los motivos de la concepción del arte clásico y aceptar la imposibilidad contemporánea de comprender en profundidad los mecanismos anímicos de la creación en los siglos XV, XVI y XVII. Con el estudio del furor divino podemos quizá apreciar la distancia que nos separa de la época clásica; en apariencia, los hombres, las formas, los deseos, la volun-

tad, las técnicas y la manera de componer, han variado poco. Sin embargo, por dentro se ha producido un desgarré, una ruptura o una pérdida de fe. Hasta principios del siglo XVIII el artista creía en la existencia de una instancia trascendente que legitimaba su obra. Aunque, "animado" por un "súbito capriccio", "sia mosso a poetare", la labor de la discreción garantizaba la "stabilità del giudizio e finalmente la vera e ragionevol via di operare", la "purity dell'ingegno" (48), es decir, la casi total objetividad de lo ideado. Aunque las formas, los seres entrevistados bajo el "capriccio" no existiesen fuera de la fantasía (49), la razón velaba para que tales seres no infringiesen las leyes de crecimiento y producción natural (50). La imaginación ponía las simientes y el deseo de crear formas irreales, pero luego éstas se incorporaban a un sistema de producción establecido, codificado, objetivado. A partir de cierto momento, escapaban de las manos y de la voluntad del artista, su creador, para incorporarse a las exigencias de las leyes de crecimiento natural. Sólo en la época contemporánea las obras quedan cogidas de los dedos del pintor, quien deja sus huellas por donde crea; esto puede ser considerado como la expresión de su estilo personal, o como una tara. (51).

Bajo el concepto genérico de "furor divino" hemos visto cómo quedaban englobados los de "capriccio" y "entusiasmo". Estos últimos designan un movimiento exaltado del alma desencadenado involuntariamente en el "capriccio", por la visión de una escena bella, a modo de reflejo condicionado, y en el entusiasmo, por la voluntad del artista. Aclarado este matiz, podemos afirmar que, si bien el furor de origen externo aparece en contadas ocasiones en la tradística, y cuando lo hace, a menudo es confundido por el autor, con el término "furia", el furor de origen interno, a partir de

finales del s. XVI, es un concepto básico para entender el mecanismo espiritual de la creación artística. Posteriormente, en los tratados franceses del s. XVII, el "entusiasmo" corona todas las explicaciones sobre las características y necesidades anímicas del artista; es un estado al que todo pintor dotado debe aspirar y acceder; si no lo consigue, su obra, se muestra fría y sin vida, y aquel no puede, entonces, considerarse un creador.

A medida que el concepto de furor divino se ha ido desligando del campo de la poética, se ha asentado con mayor firmeza y precisión en la tratadística. En poética abundan las consideraciones sobre el furor, pero no tanto sobre el "capriccio" (ver, por ejemplo, las Satiras de Mathurin Régnier). Este término parece pertenecer al terreno plástico y empezó por querer designar a la vez un antojo sin sentido del artista, una facultad secundaria del alma, comparable o incluso inferior, a la imaginación, y una forma artística que no fuera una réplica de un cuerpo natural ni siquiera cánones y módulos clásicos (romanos), siendo sinónimo de "grotesco" (52).

El "capriccio" se oponía al furor. Mientras el primero tenía una causa humana y no necesaria, la segunda obedecía a impulsos celestes, ordenados y categóricos, aunque su ley fuese indescifrable por el hombre. Dios se inmiscuía en el alma del artista cuando tenía algo que comunicar; mientras que el pintor se sentía inquietado por un "capriccio" cuando no debía o no sabía seguir ningún modelo lógico natural; el "capriccio" revelaba la ignorancia del artista al hacerle componer formas "monstruosas e contra i veri precepti" (53). Era, por tanto, necesaria la intervención decidida de la discreción para impedir tales desviaciones, así como para forzarle a fijarse en un solo tema y a desarrollarlo hasta el final.

Gracias a la presencia de la razón y a las exigencias de la diligencia, el "capriccio" enderezó el rumbo y pudo erigirse en el concepto director de la creación. Fueron por tanto la "discrezione" y el trabajo manual susceptible del aprendizaje los que permitieron que el "furor divino" en la tratadística adquiriera un matiz personal y distinto del de la poética a costa de su sentido originario. El furor implicaba una posesión violenta que daba lugar a un enunciado rápido y a borbotones, no a una intensificación anímica "par degrè" (54). Cuando el artista logró dosificar la intensidad de las vibraciones anímicas en función del trabajo a emprender, se perdió toda la coloración específica del furor poético.

Las necesidades del tiempo son incompatibles con el furor (55). Por esto, en sentido estricto, apenas aparece en tratadística, y cuando lo hace, en el s. XV y a principios del s. XVI, es rechazado a favor de la diligencia. Sólo cuando ésta y la razón discursiva pudieron entrar en el juego de los movimientos del alma, el furor fue adoptado y buscado. Aquellos podían ser controlados y las obras producidas durante el estado de entusiasmo podían ser analizadas. Lo cual, era contrario a los postulados del furor: cuando Dios se comunicaba con los hombres a través de los artistas, éstos no podían retocar y juzgar lo dicho y las palabras no tenían un sentido unívoco. Lindaban con las profecías, o con los mensajes de los adivinos, debido a la incapacidad humana por penetrar su sentido grandioso. Toda esta carga de inconmesurabilidad era incompatible con la labor del artista plástico, quien se enfrentaba a un medio que se le resistía y del que necesitaba previamente un conocimiento de taller.

Esta vocación profética se recuperó a principios del s. XVIII, cuando el hombre pudo considerarse artista gracias al don de entrever gigantes donde el resto de la humanidad aseguraba ver molinos, es decir, cuando el artista ya no necesitó trabajar con los pinceles.

A finales del Barroco la importancia de la diligencia decreció así como la de la razón, pues ésta se concentró en las tareas científicas (56).

El furor volvía por tanto a actuar libre de trabas y exigencias temporales. Pero por aquel entonces, se habían cortado los ligámenes entre el artista y Dios. El arte empezó a tener sentido únicamente en función de la vida de su autor. Creyendo crear un arte de nuevo objetivo, se cayó en la total subjetividad. La obra artística pudo, en el fondo, ser considerada objetiva durante los tres siglos clásicos, cuando contradictoriamente, dependía de los conocimientos manuales, de la labor discursiva, de los dones del artista y de sus conocimientos. Es decir, cuando era un fruto trabajado por una mano, y no un gesto o una mirada que quería ser prepotente. Dios está en los pucheros de los hombres y no en el supuesto poder de sus ojos (57).

El furor divino, como ya hemos anunciado es un concepto proveniente del campo de la poética. Marsilio Ficino en el s. XV y Giovanni Bernardino Fuscano durante la primera mitad del s. XVI, son dos de los principales autores que centran el debate, y describen las partes del alma afectadas por el furor y los efectos que su aparición provoca en la creación poética.

Cuando a finales del siglo XVI al furor le es negado su origen divino por el milanés Lorenzo Giacomini, entre otros, en favor de uno humano, bajo el nombre de "capriccio" empieza a ser ampliamente considerado en la tratadística, especialmente por Armenini y Lomazzo. No se le considera todavía como la causa única de la creación artística, puesto que el conocimiento erudito y razonado al servicio de una técnica certera, es preferido a aquellos bruscos y un tanto incontrolados movimientos del alma.

Sin embargo en la tratadística francesa del s. XVII, con Felibien primero y posteriormente en todos los escritos de Roger de Piles, el entusiasmo se convierte en el origen único y reconocido del ansia creativa. Se llega a afirmar que sin furor no existe una obra viva, ya que con el conocimiento y la técnica se logran tan sólo pinturas frías y sin aliento.

El estudio de la inspiración en la época clásica debería contemplar la triple relación entre la diligencia, la razón y el furor, en un artista favorecido con unos ciertos dones. Abordamos su análisis desde la perspectiva del furor, puesto que, a la vista de su evolución y de su posterior rendimiento a lo largo de la época contemporánea, creemos que es el concepto que mejor permite comprender los motivos anímicos de la creación artística (58).

2. Justificación de su estudio

"Fi la nature le favorife du Génie de l'Art, qui eft la viva cité de l'Invention et du Talent de la Grace (que l'eftude ne fçauroit donner) il faut par neceffité qu'il reuffiffe excellent" (59).

El furor divino es uno de los causantes del impulso creativo; sin duda, el que acabó considerándose como el más importante (60), por no decir el único, a partir de finales del s. XVII (61). Estudiar los motivos que elevaron a los artistas clásicos a componer tantas obras (maestras), y poder saber en qué creían cuando iniciaban un cuadro, implica profundizar en el conocimiento del "furor divino". Sin él,

"senza questo divino spirito la poesia e'l poeta non e'poesia né poeta...essenziale a la poesia è il furore è senza lui non è il poema" (62).

El estudio del entusiasmo nos permite acercarnos al funcionamiento del alma durante la ideación de la obra. Apreciamos qué circuitos se establecen entre las distintas facultades, en qué momento, y bajo qué condiciones se excita el espíritu, y qué procesos desencadena tal súbito movimiento. El furor, entendido como posesión de origen externo, trastoca los pausados circuitos definidos por Alberti en una conocida frase (63).

Pero, cuando el entusiasmo pasa a tener que depender del trabajo de la voluntad del artista, vemos cómo todas sus facultades se disponen atentas, tensas, a fin de que el fuego se inicie y las lleve a trabajar más, certera, presta (64) y precisamente (65). No solamente no se puede entender el funcionamiento del alma, si no se tiene en cuenta la irrupción del furor, sino que, a partir de principios del s. XVII, se posee una visión falsa de los mecanismos de la creación si no se considera que todas las facultades se esfuerzan en producir el entusiasmo, previo a la concepción de la composición artística (66).

Por otra parte, el estudio del furor nos permite apreciar la relación que el hombre establece con Dios. La divinidad le posee violenta y súbitamente, sin que el artista la hubiera solicitado. Luego, ya en el s. XVI el artista le llama, le invoca, lo implora:

"(Tali buoni poeti) devono cominciare il loro canto con l'invocazione della divinita ... Parlo dell'orazione poetica e invocazione solo, che negli altri ultimamente si deve fare, imitando i sagri doctori e la Santa Chiesa, che quasi sempre brevissime orazione fa, quando, son communi a lei e al popolo e nel tempio si recitar o come appare nell-orazioni della messa: e nelle private più alunge conviene otare per excitar il nostro spirito a devozione" (67).

Gracias al entusiasmo, se le abren los ojos al pintor y puede percibir la luz y la belleza de las Ideas, como afirma Zucaro (68), o según Giacomini (69), accede al reino celeste gracias a los anhelos de un alma capaz de elevarse y salir del cuerpo. Se establece una estrecha relación entre la Idea y el Furor. En plena época barroca, la contemplación voluntaria de las Ideas, situadas en la Mente del artista, es la que permite que el alma entre en trance. En este caso, la contemplación no es la finalidad del furor, sino su causa. Se da importancia a la obra ejecutada por el hombre a la luz de la Idea. Perderse en el Cielo, y desligarse del mundo no son las metas buscadas. El artista recoge la visión de la Idea y la materializa en la tierra gracias al entusiasmo provocado por la contemplación de Aquella.

El furor es un medio de contacto entre el pintor y la divinidad; pero también es el enlace entre aquél y su obra, reflejo de la

obra ideal divina. Por el furor el artista se distingue del artesano (70): Implica la posesión de dones, y de la gracia (71) que Dios concede a los genios y a los que santifican Su Nombre. El furor es el medio de que dispone el cielo, no solamente para expresarse en la tierra, y comunicarse con los hombres, como afirma Platón, sino sobre todo, para nombrar a sus hijos espirituales (72), a quienes facilita una creación llena de vida, un recipiente para el alma, por medio de unas facultades anímicas particularmente sensibles, capaces de percibir y distinguir la belleza natural, y de componer escenas que puedan soportar una comparación con el modelo divino.

3. Conclusiones

El concepto de "furor divino" sigue teniendo vigencia: Se cree todavía en el artista componiendo en trance, poseído por un fuego interno e implacable. Muchos pintores aceptan la existencia de una fuerza misteriosa, sobre la cual poco saben y de la cual desconocen el origen y el propósito. Afirman iniciar un cuadro sin idea ni boceto preconcebidos, guiados, o conducidos por un anhelo que les devora el alma. Y:

"qué nos revelan (...) tales entrelazamientos desmesurados? ¿Qué expresan (...) si no es el furor del artista sometido a esta forma secreta de la alienación que implica la producción de una obra?" (75).

No obstante, se ha perdido inevitablemente el rigor teórico y la fe de la época clásica. La concepción contemporánea del entusiasmo aparece como una vulgarización con pretensiones metafísicas de

las afirmaciones de los tratadistas de principios del s. XVIII. La literatura sobre el arte informal, de mediados de los 50, es elocuente a este respecto, y sería cruel volver a ironizar sobre sus afirmaciones vagas y teologales. Hace ya casi veinte años Xavier Rubert en "Teoría de la Sensibilidad" dió buena cuenta de ellas.

Tales postulados que defienden a la vez el poder visionario del artista y la relación entre los impulsos de su alma y la voluntad divina (que aparece bajo la forma del inconsciente) (74), proceden del transfondo teórico clásico renacentista. Estudiar a éste último, no solamente nos permite entender con más precisión y respeto al arte de los siglos de Oro, sino que nos facilita la comprensión sobre nuestro propio arte contemporáneo, y sus conexiones, formales antes que teóricas, con la de la época clásica. Podemos penetrar en las creencias, en la voluntad y en los deseos del pintor clásico en trance de iniciar una obra y percibimos de pronto el sentido de ésta última. Sabíamos que se ofrecía como una imagen universal de ciertas concepciones o creencias filosóficas o vitales. Sabíamos que el artista se veía como un nuevo deus-artifex y que su obra estaba compuesta siguiendo modelos, pautas y leyes marcadas o designadas por la creación natural, es decir, en última instancia, por la generación divina. Y sabíamos de la angustia del artista manierista, enfrentado a una naturaleza arisca, rebelde e incomprensible, y a la obra de los maestros de finales del XV y principios del XVI (Rafael, Leonardo, Miguel Angel), quienes habían descubierto y puesto en relieve, todas las posibles manifestaciones de la belleza formal.

Todos estos problemas, creencias y afirmaciones tienen, creemos, una causa común: la compleja relación tripartita: Dios-Alma-Artis-

ta, que se establece por medio del furor divino. Gracias a él, Dios alienta a su hijo, quien es capaz entonces de percibir la Belleza Natural, y la de la obra de los Maestros.

La desazón manierista deriva del estado de abandono en que Dios deja al Hombre, o de la incapacidad de éste de seguir creyendo en la ayuda divina, la cual solicita todavía porque no confía en la nueva potencia de su alma, despertada de pronto por el "capriccio". El arte manierista es una de las consecuencias del trueque del "furor" en "capricci", mientras que el barroco es fruto del asentamiento de éste y de la progresiva asimilación de la discreción por las facultades sensitivas del alma. Estas son capaces de despertar movimientos anímicos que dan lugar a ideaciones coherentes, trabadas y potentes, las cuales apenas necesitan de corrección natural ulterior. Los conocidos comentarios entusiastas de Roger de Piles sobre los impulsos creativos de Rubens son elocuentes a este respecto; el artista barroco ha llegado a establecer un acuerdo entre su imaginación y su razón, las cuales parecen ofrecer una imagen mental coherente y sin defectos, nacida de la labor al unísono de las dos facultades:

"Il ne prenoit pas tout ce que s'offroit à son imagination, ou plufttoft fon imagination estoit fi épuré & tellement d'accord avec son jugement, qu'il n'a rien fait entrer dans fes Tableaux qui ne convienne à l'expreffion de fon fujet" (75).

A través del estudio de la evolución del furor divino y de su conexión con las facultades del alma, apreciamos la historia de las relaciones del artista con su obra, sus ideas, y la Idea celeste de la Belleza.

En cierto modo, podemos entender la historia del arte como las su cesivas y complejas aproximaciones de las formas artísticas, a un modelo de Belleza Divina que el artista, en función de su progresiva relación afectiva con el alma, percibe con mayor seguridad, a la vez que Dios cede el sitio en favor del espíritu humano. La historia del arte clásico es el reflejo del cambiante equilibrio entre el Cielo y el Pintor. Estudiarlo a través del furor divino, puede facilitarnos un nuevo enfoque sobre este período, y sobre la génesis de la obra de arte, es decir, sobre lo que la distingue de la artesanía, el arte decorativo y la pintura fracasada.

C - ESTADO DE LA CUESTION

1. Novedad del estudio

Siguen de actualidad las afirmaciones de Roberto Paolo Ciardi, es critas hace ya doce años, en la Introducción a los escritos sobre arte de Gian Paolo Lomazzo.

"Mentre esistono studi sul furore poetico nei secc. XV, XVI e XVII per quanto riguarda la trattatistica Petteraria (cfr. B. Weinberg, a history of literary criticism in the Italian Renaissance, Chicago 1961, pp. 250 ss, 271 ss, 281 ss, 311 ss, 320 ss) mancano ancora interpretazioni adeguate dell' concetto sell' ambito della trattatistica sulle arti figurative".

Existen comentarios más o menos desarrollados sobre el furor poético en los siglos XV y XVI, a cargo de Bernard Weinberg, un con cido y erudito analista de las poéticas manieristas, quien ha pu-

blicado algunas de ellas, en tres volúmenes y de los cuales hemos realizado un uso abundante. Brillante aunque escueto, es el capítulo "Furia" de David Summers publicado en *Michelangelo and the Language of Art*. Se presenta un análisis del furor interno o "capriccio" en el Manierismo, apuntando su origen neoplatónico, y destacando la aportación de las facultades del alma. Se le hace derivar el furor poético, señalando claramente su dependencia con él. No se diferencia sin embargo, el furor "externo" del "interno", ni se destaca su importancia como una de las tres causas del arte plástico. Finalmente, Summers no aborda el estado de la cuestión sobre el entusiasmo, en el barroco. Por otro lado, es posible encontrar estudios parciales sobre el furor, tanto en estudiosos de la poética, como de la tratadística. André Chastel, por ahora, es el único historiador que ha ofrecido un enfoque global sobre el furor poético y la incidencia en la creación de una obra de arte en el Renacimiento (con algunas prolongaciones en el Manierismo, a través de la figura emblemática de Lomazzo), principalmente por medio del estudio de los escritos de Marsilio Ficino, en su célebre libro, "Marsile Ficin et l'Art". Todas las publicaciones críticas actuales de los tratados de arte clásicos ofrecen más o menos profundamente una presentación sobre el concepto de furor utilizado por el tratadista (ver a este respecto las reediciones del texto de Lomazzo, Borghini, Boschini, etc.).

Los análisis sobre la obra teórica de Lomazzo, principalmente la tesis doctoral de Gerald M. Ackermann, sobre el Tratado de Pintura, publicada en 1964, mencionan apenas su visión del furor, el cual bien es cierto, raras veces aparece bajo tal denominación, ya que se presenta como "capriccio".

Todos los escritos sobre manierismo dedican un apartado al "capriccio", a los grotescos, las fantasías animales, y las desviaciones formales con respecto a la normativa renacentista, principalmente en arquitectura. El volumen de Carlo Ossola, "Antunno del Rinascimento" es un texto clásico. Exhaustivo, ofrece un amplio panorama sobre las diversas creaciones ajenas, tanto al imperio de la razón como al del patrón natural, centrándose en el comentario del tratado de Comanini "Il Figino", sobre el cual Erwein Panefsky, en 1924, escribía:

"trata de una forma interesantísima problemas muy complejos, que en parte no se volverán a tocar hasta mucho más tarde (por ejemplo, la relación entre el arte y el juego, entre fantasía poética y fantasía en las artes plásticas, etc)" (76).

Carlo Ossola, asocia principalmente el término "capriccio" con uno de sus significados, cual es el de "forma imaginada sin correlación con una forma natural". Un "capriccio" es, en este sentido, una pura creación mental, que no sigue los postulados de la "pintura icástica" y por el contrario, es un ejemplo de la llamada "pintura fantástica". Se olvida sin embargo que "capriccio" también significa anhelo, deseo, y en última instancia, movimiento desordenado del alma (77). Este significado es perceptible más claramente a través del estudio de los tratadistas franceses (78), influenciados por la historiografía manierista italiana.

Sin lugar a dudas podemos afirmar que se carece hoy en día, no solamente de un estudio sobre la evolución del furor divino desde el Renacimiento hasta la época prerromántica, sino incluso, sobre éste en arte, durante un período concreto (79).

Se han escrito, es verdad, estudios sobre el genio en la época clásica (80). Sin embargo, entienden este concepto como un don de rivado del "ingenio" clásico, y no como "furor" como ocurrió a fi nales del s. XVII, pese a las advertencias de algunos escritores de no confundir estos dos conceptos (81). Gracias a nuestro análisis podremos comprender por qué el furor llegó a identificarse con el don máximo del alma, un compendio de Alma Sensitiva y de Alma Inteligible.

2. Indefinición terminológica

"Genio" y "furor" eran a menudo confundidos en el siglo XVII por los tratadistas franceses (y por los italianos) (82). No fue és ta la única confusión; la indefinición terminológica afectó, en particular durante el siglo XVI, en los escritores italianos, to da una serie de conceptos que tenían que ver con la creación artística como ideación y materialización de imágenes que se paragonaban con la Naturaleza compuesta por Dios.

"Furia" y "terribilità", fueron usados para designar un concepto similar al de "furor" (83). No obstante, la confusión procede de nuestra incapacidad para comprender y apreciar los mecanismos creativos clásicos, más que por ignorancia de los tratadistas.

Esta indefinición deriva de un hecho perceptible, principalmente en Miguel Angel; el furor divino es un término originario del cam po de la poética, y que dadas las características de la ejecución artística no poética (y quizá también no arquitectónica) no puede aplicarse sin sufrir deformaciones. Es un movimiento del alma que precede a la creación, y luego la acompaña alentándola, dándole fueru

za y sentido. En poesía se expresa por medio de la dicción o de la escritura casi automáticas; pero en arte sólo puede manifestar se por medio del rápido abocetamiento dibujando formas inconexas, masas de color, incluso líneas directrices tan solo, indicaciones volumétricas o lumínicas. Con el furor no juega ni cabe el factor temporal. Suspende o anula el paso del tiempo. El boceto se realiza en un instante duradero, como si Bergson se hubiese encontrado con Platón.

La creación plástica necesita de un trabajo lento y meditado, pese a que durante el siglo XVI, los artistas hubiesen pintado por medio de "borrones" como poseídos. La reflexión a través del tiempo, especialmente en este caso (84) era necesaria. Aplicado al terreno del arte no poético, el "furor" se convertía, en verdad, en "furia": movimientos violentos del alma que guiaban la mano y la impelían a componer, haciendo cuerpo con la obra. "Furia" por tanto sería el "furor" aplicado a la pintura y escultura.

Este término fue a menudo utilizado por los tratadistas (85); sin embargo cuando comparaban la creación pictórica y la poética solían de nuevo utilizar el concepto de "furor" (86). Asociando la composición plástica a la poética, que se sabía dictada por los dioses, se le concedía un lugar dentro de las artes liberales, lejos de las mecánicas, que caían bajo el dominio de la diligencia.

Asimismo, la "terribilità" se emparenta con los movimientos del alma. Es difícil fijar con certeza estos conceptos que varían algo de sentido según los distintos autores e incluso en un mismo escritor. Para Vasari, este término se encuentra entre el "furor", referido sobre todo al alma; y la "furia" asociada con el cuerpo.

Tendría que ver con la fuerza, que posee la mano cuando debe dar cuerpo a una idea celestial:

"Il a en L'imagination si grande et si parfaite, et les choses qu'il se proposait dans l'idée ont été telles que, par dèpit de ne pouvoir exprimer avec ses mains de si terribles concepts, il a souvent abandonner ses oeuvres et même en a abimé plusieurs (87).

Todos los demás términos que aparecen ligados al impulso creativo corresponden a facultades del alma, y no deben confundirse ni con un estado del alma, con el furor, ni con una disposición del espíritu, llamada genio. Aquellas son el "ingenio", la "fantasía", la "imaginación", la "invención", y la "discreción".

El boceto también ha sido relacionado con el origen de la composición artística. Estrechamente conectado al furor, cumple una doble tarea: la de ser la primera y acaso la única, manifestación externa del furor, su "razón" de "ser" por tanto (88), y por otro, la de servir, plasmados rápidamente, sin la intervención de la razón, para despertar el alma. Gracias a la vista el alma, percibe formas confusas que excitan su invención, la cual empieza a ofrecerle diversas composiciones, de las cuales una será seleccionada por la razón. El trabajo de la invención, en un momento dado, puede engendrar el furor (89). Constituye una etapa en la puesta a punto de las líneas maestras de una obra: de entre los garabatos apuntados, el alma distingue ciertas formas que la transportan a un estado de entusiasmo durante el cual define la composición que será llevada a cabo, estando dirigida por la discreción.

II. MECANISMO DE LA CREACION EN LA EPOCA CLASICA: NOCIONES PREVIAS

A - FACULTADES DEL ALMA: Alma Sensible y Alma Inteligible

1. Alma sensible

Si en algo se caracteriza la noción de creación artística en la época clásica es por su insistencia en la importancia del juego de las facultades del alma durante la concepción mental. Frente a los dominios de la diligencia medieval, y a los excesos del entusiasmo y de la defensa exacerbadamente de la calidad del alma (90), perceptibles ya en de Piles bien, a finales del s. XVII, el Renacimiento (en sentido amplio de la palabra) estableció un equilibrio entre la expresión manual y la concepción ideal, el cual ni siquiera los tratadistas dominados por la creencia en los valores casi absolutos de la Idea se atrevieron (o quisieron) poner en entredicho; Lomazzo defiende la composición dibujada como parte esencial de la obra de arte:

"Ma fempre nella compofitione fi hà da (...) (attenare) alla via di mezzo con vaghezza, gratia, e maefità e raggendo fi fempre fotto il fentimento dell'iftoria, che di qui ne nafee la buona compofitione, parte tanto principae nella pittura, che tanto bà del grave e del buono, quanto è plù fimile al vero in tutte le parti" (91).

La materialización de la idea es el fin de la creación, y la mano, como apunta Vasari, obedece si ha sido entrenada previamente (92) con docilidad:

"Ad imitation di quefti letto prima o penfato che fi hà l'hiftoria, o capriccio di quello che fi vuol dipingere,

comuiene haverla mella mète, cofi formata e diftinta come s'ella fi vedeffe in fatto cò gl'achi; poi cò l'ingegno andar còfiderado lo fpatio dove la cofa letta, ouero imaginata fi vuol rappefentar" (93).

La mayoría de los autores clásicos, desde el Renacimiento, han explicado qué partes del alma entran en relación durante la creación artística, cómo se estructuran y qué sentido sigue la corriente del impulso creativo, desde la primera "idea" hasta la mano que empieza a dibujar en el papel (94).

Sin retroceder a un estricto esquema neoplatónico (95) en Lomazzo percibimos que el espíritu comprende dos partes: el alma sensitiva y el alma intelecta:

"In noi fono due intellecti (...), uno chiamato dai filofofi intelletto fpeculativo, il cui fine propio, e principale è l'intendere folamente. L'altro chiamato pratico, il cui fine principale è l'operare ..." (96).

El arte necesita del trabajo de las dos almas ya que es "fcienza fpeculativa e fcienza practica", mediante el cual las operaciones del alma sensible, esencialmente prácticas y alejadas de los arquetipos universales, pueden parangonarse con la "Metafísica, la Matemática, la Fífica" (87), es decir, pueden elevarse al reino de la Verdad, alejándose del de la Práctica casual. Por otra parte, la labor imaginativa posibilita que las Ideas bellas pero infecundas, den luz a formas bellas en la tierra (98). De la labor conjunta de las dos almas surge la obra de arte.

Cada alma a su vez comprende varias regiones: Como no están claramente diferenciadas en la tradidística pueden surgir ciertas dificultades a la hora de estudiar el funcionamiento del mecanismo de la creación. No obstante, al cotejar distintos textos, podemos entender que el alma sensible está formada por la facultad perceptiva o intelectual y por la fantasiosa, que a su vez engloba a la imaginación, la invención y la memoria. Mientras el alma intelectual, llamada a veces Mente, dispone de las facultades superiores de la discreción y del juicio.

Como escribe Miguel Angel:

"Perfido esempio alla mia vocazione
 Nel parto ni fu data la bellezza
 che d'ambo l'arti m'e lucerna e specchio (...)
 Se giudizij temerarij e sciocchi
 Al senso tiran la beltà, che mouve
 E porta al cielo ogni intelletto sano
 Dal mortal al diuin non uanno gli occhi
 Infermi e fermi sempre pur là, done
 Ascender senza grazia è pensier uano" (99).

- El intelecto: Como observa Rober J. Clemente, es la facultad que el artista posee para percibir la belleza, ya que en latín "intelletus" se refiere a la percepción sensible y no al "intelecto" renacentista, parte del Alma Racional (100).

La fantasía (101), por su parte, parece ser un agrupamiento de dos facultades: la imaginación y la invención, en las cuales se producen las imágenes conceptuales o primeras composiciones, antes de que sean seleccionadas por la discreción, como observa Ficino:

"(Ac si ratione uti plurimum consueveris, tunc diligentissime specularis); si phantasia, tunc imaginarius vehementissime" (102).

Son por tanto dos facultades de gran importancia en el proceso creativo (103), las que facilitan la conversión, la metamorfosis o la transformación de las imágenes percibidas, obtenidas de la Naturaleza, en escenas pertenecientes al arte. Hacen las veces de base (la imaginación) y de catalizador (la invención). Varchi parece asociarlas en un mismo bloque:

"Per lo che, come degli huomini, o ingegnofi, o buoni folemo dire, che hanno begli concetti, o buoni, o alti o grandi; cioè bei penfieri, ingegnofe fantafie, divine invenzioni, e più volgarmente capricci, ghiribizzi, e alti cotali nomi baffi, e plebei" (104).

- La Imaginación: Es desde luego, una facultad inferior del alma sensible. Como señalaba ya Ficino, pertenece a:

"illae sentiendi brutae (...) phantasia salicet confusa, quae instinctum sequitur netaralem, imaginatioque quinque sensuum congregatix"(105).

Jean Rouchette, observa que:

"l'imagination au XVI siècle restait faculté assez passive de recevoir les images sensorielles",

incluso en Varchi y posteriormente en Vasari quien no obstante,

"tend à lui donner plus d'importance (et) insiste sur son rôle createur, lui faisant peut-être assumer les fonctions de la vertu inventive" (106).

Queda como una facultad secundaria, que cumple un papel pasivo en el proceso creativo. Leonardo escribe que:

"la imaginación (...) no va más allá del sentido común, o, a lo sumo, más allá de la memoria, donde se encierra y sucumbe si, por un acaso, la cosa imaginada no fuere de mucha importancia" (107).

"La imaginación al acto "es" la sombra al cuerpo que la proyecta" (108).

Sirve de enlace entre el mundo de la materia y las facultades intermedias del Alma; por tanto, es el primer escalón en la graduación de las facultades espirituales.

- La Invención: Es por el contrario la facultad creativa por excelencia (109). No pretendemos realizar la historia de cada una de las parcelas del alma; pero observamos que su importancia quedó ya determinada por Alberti, y que siguió gozando de un estatuto privilegiado a lo largo de la época clásica. Así, a mediados del s. XV, se escribía que:

"il ne sera vraiment pas hors de propos que (les peintres) se délectent des poètes et des orateurs, car ceux ci ont assurément avec le peintre bien des beautés communes; et s'il est lettré et abondamment pourvu de la connaissance de maintes choses, il n'éprouvera pas un mince plaisir à établir élégamment une composition d'histoire. La gloire en gît surtout dans l'invention" (110).

Aquí el término, procedente del campo de la oratoria (111), es to avía ambiguo, y designa a la vez una facultad del alma y lo que produce durante su funcionamiento.

Paolo Pino a mediados del XVI clarifica su sentido y eleva la invención a la categoría de facultad casi intelectual, ya que gracias a ella,

"il foggetto s'inalcia alla deftintione de i doi mondi (...) conferva la memoria de gli huomini" (112).

Poco tiempo después, Armenini le asigna un puesto en los dominios específicos del arte, separándola de los dominios del conocimiento:

"Conciofia cofa che quello intelletto (...) alberga nel'animo noftro (...) crea l'inventioni" (113).

Con Roland Fréart, a principios del s. XVII, se convierte en la facultad portadora del don del genio, el cual se manifiesta en la capacidad creativa de la invención;

"Fi la nature la fauorife du Génie de l'Art, qui eft la vivacité et le caprice de l'Invention..." (114).

Ha alcanzado los honores máximos en el escalafón del alma. Tras haber sido confundida con la imaginación, sus características y su trabajo han sido definidos con mayor precisión, valorándose cada vez más su papel en los mecanismos de la creación.

- La Memoria: El alma sensitiva, posee finalmente la facultad de la memoria. En estrecha conexión con la fantasía, como escribe

Ficino, guarda las imágenes que "apareciendo de continuo ante sus ojos y su memoria alimentando, han de ser puestas a buen recaudo" (115):

"Quocirea sicut phantasia sola cognoscit, quae cumque sensus quinque percipiunt, quia ipsa est illis superior, sic intellectus selus et indicabit species et servabit, licet forte indicare simulacra et servare non sit solius phantasiae officium, ut putat Averrois, sed indicare phantasiae, servare memoriae" (116).

2. El Alma Inteligible

- El juicio y la Discreción

Por su parte la Mente (o alma intelectual) se compone de la discreción y del juicio. La presencia de la primera es en parte discutible. Su tarea de ordenar los productos de la invención la coloca a mitad camino entre el Alma Sensible y la Intelectiva, y aparece como un sinónimo de la Razón (117). Sin embargo, Lomazzo, en un extraño comentario, la eleva hasta las regiones superiores del espíritu:

"(...) per lei (la discrezzione) sola, possiamo conoxcere fin delle viscere chiaramente ciò che facciamo, e da questa cognizione ne risulta poi la purità dell'ingegno e la stabilità del giudicio, e finalmente la vera e ragionevol via di operare. Nella qual essercitandoci veguiamo ad intendere quanto importi la podestà che abbiamo di conoscere noi medesimi, et appresso quanta sia l'auttorità e grandezza che

è nella perfezione dell'arte, potendosi dalle parti de l'animo concesseci da Iddio fare acaturire la bellezza e profondità delle idee colà pervenute, per dritti canali da la suprema Idea, la quale tanto più chiaramente ci si rappresenta quanto noi più purgati e mondi penetriamo alle stanze sue, sgombre dalle tenebre oscure dell'ignoranza" (118).

Quizá tal opinión esté excesivamente ligada al mundo de Lomazzo, y la discreción permanecía como puente de enlace entre las dos almas. Sin embargo, es obvio que, desde el s.XV se intentó ennoblecerla, sacándola del mundo del alma móvil, a fin de que las fantasías de los artistas pudieran ser guiadas por una facultad superior, asociada según Pino, con el juicio (119).

Benedetto Varchi, por el contrario, distingue discreción y juicio. Los pone al mismo nivel y otorga a cada uno una función que cubre campos diversos. Mientras la "discrezione" rectifica y ordena las imágenes o "fantasmas" concebidos en vista a la composición artística, el juicio opera sobre las formulaciones de la ciencia. La primera, por tanto, se centra en lo particular y lo característico, mientras que el juicio valora lo universal, quedando, desde entonces, fuera del campo de las artes plásticas. Sin embargo, son dos "virtudes del alma" distintas no tanto por su estructura como por el nombre. (121).

B - FUNCIONAMIENTO DEL ALMA DURANTE LA CREACION

1. Funcionamiento de la fantasía

El normal funcionamiento del alma durante el proceso creativo mental, es molestado por un factor en principio extraño: el furor.

Su aparición activa las facultades. Si bien hasta mediados del s. XVI, es una fuerza temida y no solicitada que irrumpe bruscamente, y de la cual es mejor protegerse, a partir de finales del Mannerismo se integra en el proceso creativo, entrando en juego en un determinado momento, que suele coincidir con la intervención de la fantasía.

El furor no es necesario, y su aparición obliga a la diligencia, a ponerse en funcionamiento. Hasta entonces, la fantasía tenía capacidad para enlazar las invenciones, algo así como una memoria propia y local (122); sin embargo, el "capriccio" desborda las predicciones, incita desafortadamente la imaginación y la invención, y éstas son incapaces de dominar el flujo de imágenes.

Desde mediados del s. XVII, el furor es buscado por el artista. Para ello, las facultades sensibles e imaginativas del alma son activadas por el pintor a fin de provocarlo (123). Una vez conseguido, prosigue el normal funcionamiento, conectándose, como en el s. XVI, la razón a la memoria a fin de filtrar el tumulto de imágenes, encauzarlas y darles una "forma" armoniosa.

El esquema de funcionamiento que proponemos sintetiza numerosas explicaciones, a menudo confusas, de los escritores de tratados de arte, libros de magia, filosofía, moral, etc. No suelen describir con precisión la evolución del proceso, ni detallan cuando cada facultad empieza a intervenir. Por otra parte, la amenaza (o el ansia) del furor merma la lucidez del escritor. Al principio, el furor aparecía sin avisar "capricci che gl'assalgonno" (124), "inusitato capriccio" (125), "andare a capriccio" (126), con expresiones que dicen de lo inesperado del furor, de la pérdida de rumbo del artista poseído, y de cierto aspecto dictatorial del entu-

siasmo que "asalta" al hombre, y "(le) ferisse el cuor de pronto in bianco" (127). Escuchar sin más al furor es perderse, si no interviene de inmediato la discreción, puesto que "la mala intelligenza del soggetto fa commettere infiniti errori, e pessima cosa io stimo lasciar la verità per ubidire al capriccio et a l'abuso" (128).

Luego cuando el furor fue anhelado, el artista se puso a hacer trabajar a la imaginación a fin de que el almacenamiento rápido de imágenes sacadas de la naturaleza, o producidas por aquella facultad tras la lectura de libros -cuyas descripciones de escenas pintorescas, en cierto modo, despertaban escenas similares que habían dejado huella, un día, en la imaginación- excitase el alma. El entusiasmo recién provocado facilitaba el trabajo de la invención, la cual a su vez requería simultáneamente el control de la discreción. Se volvió a las teorías de Ficino (12).

Describamos el proceso de la concepción de una obra de arte.

El alma percibe las "obras de la naturaleza" (130) por medio de los sentidos, en particular de la vista (131). Los ojos tienen capacidad para fijarse en "las bellezas que los cautivan" (132), y en seleccionarlas:

"El ojo, que se dice ventana del alma, es la principal vía para que el sentido común pueda, de la forma más copiosa y magnífica, considerar las infinitas obras de la naturaleza (133), puesto que (lo) que (accede) al intelecto (...) (deberá) llegar al sentido común por el más noble sentido, esto es, el ojo" (134) (135).

La vista está en conexión con una primera facultad que sirve de enlace entre el mundo exterior y la imaginación, captando las formas del mundo por medio de los sentidos y almacenándolas en la imaginación para su posterior elaboración bajo la forma de "ideas". Tal facultad recibe diversas denominaciones "comprensión", por parte de Gaurico, "intellecto" por Miguel Angel (136) "sensus communis" por Leonardo:

"Praeterea ετηαταλρπτινóρ, hoc est qui omnium quas exprimere voluerit rerum conceptos animo species contineat reddat que. Sed nunquid rerum omnium concipiendae sculptoris animo species? Plane omnium, sed ut philosopho rerum cunctarum cognitio datur ut hominen seque cognoscat medico succorum vires ut hominen saret, civili legum atque actionem scientia ut hominem in officio contineat, ita sculptori rerum omnium species comprehendendae ut hominem ponat, quo tanquam propositum tota eius et mens et manus diligenda" (137) (138).

La imaginación empieza entonces a elaborar conceptos, o "fantasmas", en la fantasía, gracias a los datos que la facultad preceptiva ha extraído de las formas naturales. Los fantasmas son formas desencarnadas, reducidas a perfiles ideales, capaces de asentarse en el alma. Este proceso de "desencarnación" lo realizan en principio la imaginación, la cual, como ya hemos visto, es una facultad que se limita a trabajar las imágenes captadas por el intelecto, a fin de prepararlas para que la invención empiece a componerlas.

Sin embargo la imaginación empezó a ver aumentar la actividad, en el s. XVII (a pesar de que ya Leonardo, le había concedido un papel creador -pero irreal-)(139) (140). Romano Alberti escribe:

"Essendo che egli si serve molto sottilmente dell'apprensione in questo, che, volendo dipingere, bisogno che abbia i sensi acuti e molto buona imaginativa, con la quale apprendra le cose poste dinanzi all'occhi -observemos como la imaginación cumple la tarea que Leonardo asignaba al "sensus communis" y Miguel Angel al "intelletto" (141)- et acciò quelle, astratto dipoi dalla presenza e transformate in fantasmati, perfettamente riduca all'intelletto" (142).

Como afirma Zucaro:

"Queft' anima noftra come tipo, & ombra di Dio forma varij difegni, fecondo che diverfe fono le cofe, da lei apprefe, & confcinte, & quefto perche l'intelletto noftro humano nell'apprendere, conofcere & giudicare, ha l'origine da i fenfi noftri cofi eterni, come interni" (143).

Los datos no solamente proceden del exterior, sino que pueden ser suministrados por la "Idea Interna"; así lo afirma Giacomini, en una importante sentencia; el espíritu humano tiene capacidad para aportar imágenes a la imaginación, gracias al poder innato de su alma,

"Differenza non fa che l'immagine partendo dagli oggetti esteriori a l'occhio pervenga, o che partendo dal di dentro pure a l'occhio arrivi" (144).

Es curioso observar cómo el ojo es el órgano primordial para "percibir" la realidad, externa e interna. Gracias a él, el artista se da cuenta de la existencia, la verdad, la capacidad evocadora de tales imágenes (145). Ya Marsilio Ficino escribía:

"Los actos interiores son las visiones de la fantasía y las deducciones de la Razón. Pero lo que ocurre más a menudo es que la fantasía (a cuyo antojo vivimos generalmente) es tan aplicada que desarrolla dentro de sí sus imágenes con una mirada muy penetrante -(146)-. Estas imágenes, más intensamente meditadas, reflejan su luz hasta el sentido común, que según costumbre platónica llamamos imaginación, y de allí, hacia los sentidos inferiores..." (147).

Observamos cómo la fantasía, que elabora estas imágenes, las envía, contrariamente al proceso normal antes citado, hacia la imaginación, la cual las dirige hacia la vista y allí, "esta imagen ... se presenta de ordinario como una realidad"(148).

No obstante, Ficino considera que este proceso "imaginativo" sólo se produce en un estado repudiable de sueño, ya que "en efecto, durante el estado de vela, decimos que vemos a un hombre cuando nos volvemos hacia la imagen de un hombre que brilla en nosotros. Asimismo, afirmamos ver a un hombre durante nuestro sueño cuando la imagen guardada por la fantasía está reflejada por la imaginación hacia los sentidos" (149).

Sin embargo, "son estos sueños vanos" (150) los que adquirirán carta de ciudadanía con Comanini, cuando aceptó considerar tales creaciones que sólo existen en el alma del artista (151).

Con todo este material "imaginativo", la "invención" empieza a componer toda una serie de escenas o composiciones, listas para que la razón escoja la que crea más conveniente o decorosa al tema tratado y a la naturaleza imitada:

"Confessiamo, la virtù fantastica -l'uffici della quale è di ricevere le specie apportate dagli esteriori sensi al senso commune, e di ritenerle, et ancora di comporle insieme- essere gagliardissima nell'Arcimboldo, poichè egli, componendo insieme l'imagini delle sensibili cosa da lui vedute, ne forma strasi capricci et idoli mom più da forza li fantasia inventati, quello che pare impossibile a congiungersi accozzando com molta destrezza e facendone risultarciò che vuole" (152).

La fantasía, ya sea como facultad indivisa, ya sea como una "federación" de partes anímicas, produce y anima las composiciones ideadas a punto de ser plasmadas en la tela por la mano adiestrada: "Divide", y seguimos con Ficino, "las imágenes y las compone con cierta razón y continua de forjarlas hasta el infinito " (153).

¿Qué papel juega el furor? ¿Cuándo nace? ¿En qué etapa de la creación mental surge? ¿Qué facultad lo activa o lo produce debido a su trabajo?. Bajo la forma de furor divino, externo, como ocurría en los s. XV y principios del XVI, poco se puede decir: las funciones anímicas quedan en suspenso, se interrumpen todas las conexiones. Dios es quién utiliza el alma como caja de resonancia, y se olvida, o no los necesita, de los delicados mecanismos espirituales conectados con los sentidos.

Quienes son poseidos por los Dioses,

"per esserno fatti stanza de dei ò spiriti divini, dicono et operano cose mirabile senza che di quelle essi ó altri intendano la raggione; et tali per l'ordinario sono promossi a questo da l'esser stati prima indisciplinati et igno-

ranti, nelli quali come voti di proprio spirito et senso, come in una stanza purgata s'intrude il senso et spirito divino; il qual meno quò haver luogo et mostransi in quei che son colmi de propria raggione et senso, perche tal volta vuole ch'il mondo sappia certo che se quei non parlano per proprio studio et esperienza como è manifiesto, séquite che parlino et orpino per intelligenza superiore: et con questo la moltitudine de gl'huomini in tali degramente ha maggior admiration et fede" (154).

Tan sólo cuando el furor tiene un origen no divino, debido al trabajo propio del alma, puede estudiarse en qué fase de su labor ideativa interviene el entusiasmo. Quien nos la describe es Marsilio Ficino en su "Teología Platónica". Liga el nacimiento del furor con el trabajo de la fantasía, en concreto el de la imaginación. Activada hasta el límite, produce imágenes "tristes" (es decir, que engendran miedo) (155). El desbordamiento de las facultades del alma da lugar a tales "sombras demoníacas", las cuales, a su vez, van turbando la fantasía, privada de razón. El furor surge a causa de la excesiva y voluntariosa labor de la imaginación, libre de la vigilancia aquietadora de la razón y desconectada de todo contacto con la Naturaleza. Como una maquinaria desbocada, la fantasía suelta las ataduras que la unían a la realidad y a Dios, y prende fuego al alma turbándola hasta que "temblamos , sudamos, gritamos y nos levantamos, espantados por estas visiones horribles"(156)

"Las Furias (...) atormentan el alma, (...) (y) estas primeras perturbaciones del alma se parecen a las de quienes la fiebre agita con un delirio frenético, o las de quienes están llenos de miedo..." (157).

El texto es demasiado importante para que no lo reproduzcamos in
tegro:

"En efecto, es cuando la actividad de los cinco sentidos ce
sa que la actividad interior se acrecenta más y, si nos
acostumbramos a hacer uso sobre todo de la razón, entonces
la contemplación se vuelve muy intensa; si nos acostumbra-
mos a poner en obra la fantasía, entonces la imaginación se
vuelve muy viva. Es lo que se produce durante el sueño, has
ta el punto de que aceptamos ser hechos reales lo que no es
sino la imagen de la realidad, y, espantados por visiones
horribles, temblamos, sudamos, gritamos y nos levantamos.
Los impíos cuando mueren y tras la muerte son de este modo
y sobre todo víctimas del engaño de imágenes aterradoras.
Entonces , efectivamente, cesan las diferentes tareas de la
nutrición , las múltiples actividades de los sentidos exte-
riores, el cuidado y la dirección de las tareas humanas, só
lo queda, en el impío, como piensan los platónicos, el po-
der de la fantasía enloquecida o de la razón imaginativa,
la cual, trastornada por el odio o el temor, de lo cual ya
he hablado, hace girar y girar dentro de sí una larga serie
de imágenes espantosas. Ya ve el cielo derrumbarse sobre la
cabeza, o se ve consumido por un huracán de llamas, hundi-
do en las profundidades marinas o raptado por sombras demo-
níacas. Es por eso que empuja su cuerpo de aquí para allá, a
través de cosas viles, hacia donde le llevan el ímpetu de
su fantasía en delirio y el demonio maligno, como afirman
Hermes y Platón, quienes dicen que en tales circunstancias,
aun sin darse cuenta, la fantasía y el mal demonio son los
instrumentos de la ley divina. He aquí lo que soporta el im
pío a causa del odio y del temor que le inspira Mégera"
(158).

No hace falta precisar que Ficino no habla del furor artístico. Habla de almas muertas, que prendidas del cuerpo que les dió cobijo y se había entregado a los placeres terrenales y atormentados por un deseo imposible, fabrican ensoñaciones que les recuerdan los cuerpos que habían conocido en la tierra similares a las que los hombres engendran cuando duermen.

Este fino análisis del efecto y los trastornos que el furor divino causa en las facultades del alma, pero que no se aplica a la creación artística, no será trasferido al terreno de la plástica hasta finales del siglo XVI, por Gian-Battista Armenini y Giordano Bruno; finalmente, los tratadistas franceses del siglo XVII, acabarán de precisar el análisis.

Arminini sitúa ecuetamente el surgir del furor en el trabajo de la invención.

"Conciofia cofa, che que-lo intelleto che alberga nell'animo noftro, e che crea l'inventione, (...) fi vien facendo ful furor di quel concetto" (159).

No precisa si el entusiasmo afecta a las demás facultades y qué relación guarda con la necesaria presencia activa de la razón. Tan sólo explica que el furor provoca una reacción casi "pavloviana" que se materializa o visualiza en el movimiento rápido, ("in un tempo breviffimo, fecondo che confufamente me fouiene" (160)), de la mano que ejecuta el boceto, compuesto de "infinito linee" (161).

Asimismo, para Paolo Lomazzo "un certo furore" "corre" "nell'invenzioni delle grottesche" (162). "Le continue invenzioni (...)

che gl'assalgona" (163) son las causantes del despertar del "capriccio".

Sí, es la actividad de la facultad inventora lo que provoca el furor. ¿Cómo se produce esta actividad, puesto que el artista no la controla?, su alma "súbitamente" se pone a discernir. El tratadista del siglo XVI no consigue precisar más este punto. Las palabras "confuso" y "súbito" suelen definir la aparición del entusiasmo, tras la alocada actividad de la invención. Como escribe Tansillo:

"Emmi un desio l'animo venuto
o vogliam dir capriccio ..." (164) (162)

Roger de Pilos consigue desentrañar la relación inquietante entre el furor y las facultades fantásticas del alma; descubre que el artista se provoca el furor excitándose la imaginación, a fin de permitir el libre juego activo de las facultades.

Ya Roland Fréart, a mediados del siglo XVI, escribía:

"C'eft propement le Feu de l'efprit, lequel excite l'Imagination et la fait agir" (165).

El espíritu enfurecido conduce la imaginación y podemos suponer que, lo que provoca la aparición del furor es la voluntad decidida del artista:

"L'Invention ou le genie d'historier et de concevoir une belle Idée fur le sujet qu'on veut peindre, eft un Talet naturel qui ne s'acquiert ny par l'eftudy, ny por le travail" (166).

"Comme cette partie de l'Invention tient naturellement le premier lieu dans l'ordre des choses (puisque'il feroit inutile et ridicule à un Peintre de préparer ses couleurs et ses pinceaux, s'il n'avoit auparavant bien résolu ce qu'il veut représenter) aussi montre-elle plus qu'aucune autre la qualité de l'esprit" (167).

El pintor barroco decide lúcidamente cuando va a componer, y no cuando le invade un "súbito capriccio", como a mediados del s. XVI, prepara sus instrumentos y controla el trabajo de la Invención. De aquí a suponer que es capaz de provocarse el entusiasmo y de componer con facilidad, no hay más que un paso. De Piles lo dió:

"Il faut que pour donner de la chaleur à son imagination, il tourne ses idées de différentes façons; il faut qu'il life plusieurs fois son sujet avec application; afin que l'image s'en forme vivement dans son esprit & que selon la grandeur de la matière, il se laisse emporter jusqu'à l'enthousiasme, qui est le propre d'un grand Peintre & d'un grand Poète" (168).

El furor prende debido al precalentamiento de la imaginación (169). Esta, entusiasmada, da a luz toda clase de imágenes. Empieza la segunda parte del proceso creativo, con el control de la discreción. Esta vigilancia en el s. XVI y principios del XVII, se ejercía luego de la concepción de las imágenes. Sin embargo, algunos tratadistas barrocos empezaron a considerar que el trabajo del alma sensible, no necesitaba de este control, puesto que las imágenes ya brotaban depuradas y "adecuadas al tema". A principios del

s. XVIII, dicha intervención racional dejó de incluso ser necesaria, cuando no fue considerada contraproducente. La imaginación se ñoreaba sobre sus "fantasmas".

2. Trabajo de la discreción.

"Ni es solamente especulativa esta discreción, si no muy práctica (...). Elige(n) con arte, no por suerte; descubre (n) luego los realces y los defectos en cada sujeto, la eminencia o la medianía, lo que pudiera ser más y lo que menos (...)

Además de ser deliciosa, que realmente lo es esta gran comprensión de los objetos, y más que los sujetos, de las cosas y de las causas, de los efectos y afectos, es provechosa también" (170).

La discreción cumple varias misiones. Interviene en principio tras la labor desarrollada por la invención y su presencia, como lo atestiguan la mayoría de los tratadistas, manieristas y del primer barroco, es necesaria e indispensable:

"Juiciosamente algunos, y no de vulgar voto, negaron poderse hallar la genia felicidad sin la valentía del entender; y lo confirman con la misma denominación de genio, que está indicando originarse del ingenio; pero la experiencia nos desengaña fiel, y nos avisa sabia, con repetidos monstruos, en quienes se censuran barajados totalmente" (171).

Sin ella, las producciones del alma carecen de sentido, orden y decoro:

"Questa discrezione è quella che sola al pittore acquista la lode e la gloria, quando egli non pur lodata cosa faccia con questa scienza et arte possega, ma che gli riesca dalle mani gina mai opra alcuna in ciu non si vegga qualche disordine. E quanto più, o meno, di questa di possede, tanto più o meno, di errore corre nell'opere" (172).

La ausencia de la discreción es tan nefasta para la obra como si es de "mala" cualidad, ya que, también en este supuesto, los errores son "infinitos":

"La mala inteligencia del soggetto fa commettere infiniti errori, e pessima cosa io stimo lasciar la verità per ubidire al capriccio et a l'abuso" (173).

La discreción, como sugiere Lomazzo, selecciona una composición de entre las varias que la invención ha producido, y la prepara racionalmente, es decir, la moldea para que pueda acoplarse al tema propuesto, ilustrándolo, sin que se produzcan rechazos, conflictos o incongruencias.

"Per lei sola possiamo conoscere fin dalle viscere chiaramente ciò che fasciamo" (174).

Si interviene, la composición mental recrea toda la belleza que el tema necesita, gracias a su hábil labor selectiva:

"Lasciaremos gracchiare certi mezzi pittori, che armadi d'un pezzo di prattica, dicono che la composizione, la qual tengono per l'invenzione delle cose, e opera di solamente di coloro che con quella nascono, quasi ch'ella più presto sia

opera di furore e capriccio che di considerazion ragionevole come si vede essere stata et esaere in quelli che non così di subito (come fanno questi infuriati) senza giudicio saldo hanno voluto o voglion compor le figure, istorie, o altre cose man con lunga considerazione et avvertenza. Onde ne segue poi che, quanto più elle si guardano, più vi ci trova dentro la bellezza conforme di punto all'imaginazione che si formarono nell'Idea e compresero con l'intelletto per questo e quel corpo, secondo il lir proposito traendola dal vero nascimento suo" (175).

La razón controla el trabajo intencionado del alma sensitiva (como un faro, o un vigía). Si se aletargara, el espíritu vagaría como una nave de locos, perdido el rumbo (176).

"Ben si dee avvertice che quantunque il furore a la poesia conferisca, nondimeno, perché previene il giudizio, se li poi non è da lui corretto, la sua operezione è pericolosa, simile a la navigazione del legno che a seconda precipitosamente se ne va per rapido fiume ..." (177).

Esta labor de corrección o de selección se realiza con la ayuda de imágenes anteriormente guardadas en la memoria. La discreción compara los productos de la fantasía con los fantasmas depositados en aquella facultad. Estos provienen de la contemplación de la Naturaleza y, sobre todo, de la obra (178) de los maestros del pasado, quienes supieron un día hallar soluciones formales adecuadas a un tema dado y consiguieron desentrañar la belleza del interior de las formas naturales, a menudo deformadas, como si fueran joyeros defectuosos para recabar para los destellos divinos:

"L'esempio è una certa guida che ci accompagna in tutte le operazioni in cui veniamo a farci sicuri di quanto operiamo. E questa sicurezza con la scorta dell'esempio non si può conseguire senza grandissima pazienza e risguardo del tutto in qualunque cosa si fa accompagnata con la memoria delle opere già perfettamente fatte da altri" (179) (180).

La discreción, en su labor apaciguadora y ordenadora (181), necesita tiempo, tiempo del que no se dispone tanto para el abocetamiento de figuras esquemáticas e inciertas, donde sólo se perciben líneas de fuerza y gestos fieros, sin matices, que hieren con su dureza el papel (182), anotadas durante el estado de furor, como para la percepción interior e instantánea de una composición mental (183). Para componer, la discreción necesita igualmente de toda la cultura adquirida por el artista por el contacto íntimo y constante con la obra de los maestros pasados, ya que, como afirma Lomazzo:

"L'istoria ultimamente è quella che chiaramente fa vedere e toccare con la mano la forza del ammaestramento e fa sicuro esemplarmente il pittore di quanto ha da fare, così circa le invenzioni come circa tutte le altre opere che possono cadere sotto la considerazioni et imitazione; e ciò si fa per la memoria delle cose così dipinte come descritte" (184).

La discreción ajusta lenta y concienzudamente las fantasías alocadas y descompuestas de la invención, a las imágenes estables y módicas depositadas en la memoria, procedentes del poso cultural adquirido. Traba con el tiempo necesario para esta labor de "puesta a punto" mediante correcciones, y traba con el Tiempo, durante

el cual el pintor se fue familiarizando con el espíritu y las formas de algún Maestro. Gracias a la discreción, y debido al desorden que el "capriccio" provoca en las composiciones mentales, o, mejor, en el circuito que conecta las distintas facultades puestas en juego durante la labor mental creativa, aparece el factor temporal, que diferencia la composición artística de la poética.

Cultura, memoria y tiempo: en la creación manierista estos tres factores tienen casi mayor importancia que la invención, y desde luego que el furor (185). A lo sumo, la invención consistía en reordenar, enriqueciéndolas, acaso, las escenas figuradas por los pintores de la época renacentista, debido justamente a la siempre inquietante amenaza del furor. Por él y en él, la pintura se volvió historicista, repetitiva y recreadora. La libertad y la fuerza que el "capriccio" concedía al artista lo echó a los brazos seguros, pero exigentes y agobiantes de un pasado pictórico, pletórico de aciertos, un desván de escenas dibujadas y coloreadas como nadie hubiera podido soñar. Hasta que la invención no se creciera y la memoria no bajase la guardia, el artista no podría despegarse de esta Madre tutelar, a la cual, sin saberlo, había enriquecido mientras permaneció amedrentado. Igualmente hasta que este largo circuito del mecanismo creativo, que recuerda el de un Arte de la Memoria, con sus paradas en distintas parcelas mentales, no se hubiese reducido al de la actividad ígnea de la imaginación, a mediados del siglo XVII, el arte moderno desmemoriado, y fuera del mundo de los mitos, cargado sin embargo con la losa de la Historia del Arte, no consiguió despuntar.

Conocer, entender y apreciar este mecanismo nos permite penetrar en los recovecos creativos de un mundo que se refugiaba voluntariamente en la memoria de las formas, porque no tenía los ojos, y la

mano, cargados de recuerdos involuntarios. La memoria había sido un refugio; desde principios del siglo XVIII fue una cárcel, exterior e interior. Desde entonces, el ojo de Dios y del inconsciente se abrieron abiertos para siempre.

Vasari nos puede resumir el proceso creativo:

"Era in quell'ingegno infuso tant grazia da Dio ed una dimostrazione si terribile, accordata con l'intelletto e la memoria che lo serviva e col disegno delle mani sapera si bene esprimere il suo concetto, che con i ragionamenti vinceva e con le ragioni confordeva ogni gagliardo ingegno" (186).

La elaboración mental llega a su fin. Sólo queda la ejecución material de la escena ideada durante este largo periplo;

"En primer lugar el pintor ha de avezar su mano copiando dibujos de buenos maestros. Adquirido ya tal hábito" (187), sus manos pueden dócilmente, porque "hanno molti anni esercitato il disegno", cuando "l'intelletto mando fuori i concetti purgati e co giudizio i (...) conoscere la perfezione ed eccellenza dell'arti" (188),

Con el dibujo final concluye el proceso creativo que se había iniciado, momentos antes, con la percepción beatífica de la belleza natural gracias al sentido de la vista, lo cual había desencadenado, por querer honrar a Dios, medirse con él, y superar a los artistas anteriores (189), el proceso descrito en estas páginas.

III. NUEVAS CONSIDERACIONES GENERALES TRAS LA ANTERIOR APORTACION DE DATOS

A - DESARROLLO DE LA TESIS

El estudio del furor divino en la tratadística se basa, como puede comprobarse, en toda una serie de volúmenes italianos, franceses y españoles. Se ha ido rastreando en ellos la aparición de las palabras "furor", "capricho" y "entusiasmo", así como de los términos que se refieren a las facultades creativas o sensibles del alma; invención, imaginación, fantasía, ingenio. Se ha considerado la importancia de la facultad racional (la discreción), y sobre todo, se ha analizado la incidencia del furor o capricho en el funcionamiento del mecanismo mental creativo. Sin llegar a realizar un estudio estadístico, la búsqueda de la aparición tanto de los términos que aluden a un movimiento anímico (de origen externo o no) como a las facultades del alma, cuando están relacionadas con el furor divino, ha sido llevada con minuciosidad. Han surgido ciertas dificultades con algunos tratadistas que parecen definir un estado de entusiasmo, sin utilizar explícitamente los conceptos antes mencionados. Alberti emplea "ardore d'ingegno" por ejemplo, y todo su análisis del proceso creativo parece sugerir la presencia implícita e inquietante de la posesión divina, la cual debe ser evitada a toda costa. Juan de Huarte, Zuccaro, Pino incluso, parecen tener presente este concepto, sin referirse a él de manera directa. No obstante, sus consideraciones sobre el origen de la creación, el poder del artista, y el cuidado que debe tener con la fuerza creadora del alma, están marcadas por la permanente posibilidad de la súbita aparición del furor.

Pocos tratadistas se refieren explícitamente al furor: Lomazzo, Armenini, Bellori, Boschini, de Piles, Félibien y Du Bos, son los principales autores que tratan del entusiasmo como causa de la creación. Y de todos ellos, sólo Lomazzo, de Piles y Du Bois le de dican una atención constante, ya sea bajo la modalidad de "capriccio" el primero, o de "entusiasmo" los franceses.

El furor aparece por tanto como un concepto presente, pero velado, vigilante y al acecho, temido y apenas mencionado. Frente a la importancia de los dones por un lado, y de la diligencia, queda marginado. Aquellos son controlables por el hombre, porque le pertenecen. Sabe utilizarlos, y le distinguen favorablemente del resto de los artistas. El furor, en cierto modo, le empequeñece. En poesía, su aparición provoca una exaltación del alma que se ma nifiesta en el enunciado de textos llenos de verdad, vitalidad y misterio, como provenientes de los confines del espíritu, henchidos de belleza. Mientras que en artes plásticas, al oponer (tanta resistencia), la materia (pictórica y escultórica) y al ser necesario tanto tiempo para dibujar las figuras, el furor, en su pre mura, fuerza en demasía las posibilidades del artista, ligado a sus manos, algo torpes, frenado por la materia, e inquieto sabiendo que el furor es pasajero y que, tras su paso, volverá a quedarse solo para dar vida a sus composiciones, siquiera para concebir como escribiera Miguel Angel (190).

Califica como acertadamente comenta Marcel Marnat, "ses pasions inspiratrices" de "horrible ouragan" (191), y lejos de concentrar se en el estudio sistemático, confiando (como Alberti) en la fuerza de sus dones y en la entereza de la razón, abandona la creación artística, entregándose a Dios, como si supiera que el furor divino prenderá siempre en los artistas "geniales", aun con tra su voluntad (192).

B - DESARROLLO DEL TEMA

La tesis comprende tres capítulos. Cada uno se centra en un tratadista, a través de quien se percibe cómo es entendido en cada época el concepto de furor divino y su relación con las facultades del alma durante el proceso creativo. Así se ha escogido a Alberti para iniciar el estudio, por motivos obvios; además de ser el primer escritor en lengua vernácula que menciona el furor poético (193), es uno de los primeros tratadistas renacentistas, por no decir el primero, lejos ya de los consejos de Cennini (194), impregnados todavía de resabios medievales (195). Este primer capítulo se centra por tanto en el análisis del furor en el "de Pittura".

Lomazzo es el autor escogido como representante del Manierismo. En él se manifiesta un profundo cambio en la apreciación del entusiasmo: el origen del furor se interioriza y se abandona por tanto el concepto originario, que había perdurado incólumne desde antes de Platón (196). Finalmente, de Piles desarrolla la tercera y última parte de la evolución del concepto, antes que du Bos cierre el ciclo y anuncie la época contemporánea.

Paralelamente, tres críticos de poética muestran las distintas consideraciones sobre el furor, las cuales son posteriormente retomadas por los tratadistas. Así, Ficino aporta el sustrato teórico sobre el cual se sustenta el análisis del furor en el siglo XV. Pero además, a través el comentario de su breve tratado "De Divino Furore" veremos como, sin saberlo ni intuirlo, sienta las bases sobre las cuales descansa toda la evolución del concepto de furor, hasta el siglo XVIII. Su riqueza, y su minuciosidad analítica, sus intuiciones sobre el mecanismo creativo (poético) y la

estructura del alma, son tales que puede considerarse que la visión posterior del furor en tratadística no hace más que recomponer o reordenar los elementos contenidos en los escritos de Ficino, sin apenas introducir parte nueva alguna. Por fin, en el siglo XVII, Boileau aporta el contrapunto poético a la tratadística que goza en aquel momento de elementos originales y de consideraciones peculiares que le permiten desmarcarse de los análisis de la poética.

Es necesario tener presente la evolución del furor en la poética, porque creemos que en ella se manifiestan antes que en la tratadística, los cambios decisivos en la historia del entusiasmo en la época clásica. No la presentamos queriendo componer un estudio independiente y exhaustivo del furor poético, sino que en cada capítulo los matices introducidos por diversos conocidos autores de poética, enriquecen y complementan nuestro ensayo.

La conclusión presenta una curiosa y clarificante visión del furor en la época contemporánea, a través de apuntes sobre las poéticas de Paul Valery y de Marcel Proust. Podemos de ese modo apreciar cómo, unas consideraciones que retoman modelos renacentistas tienen un sentido y un sonido muy distinto del que tuvieran cinco siglos antes, debido tanto a la ruptura de las relaciones entre el artista y Dios, como a la interiorización del origen del furor.

La tesis presenta al final del escrito tres apéndices, la bibliografía completa, un índice temático, y un índice por autores. Los apéndices comprenden el texto en latín y su traducción por reconocidos filólogos de lenguas clásicas, de tres opúsculos de Marsilio Fiano, extraídos de la "Opera Omnia" y nunca traducidos al castellano. Incluso, tan solo la carta "Poeticus furor a Deo est" ha

gozado recientemente de alguna traducción, en inglés, en "The Letters of Marsilio Ficino" (ver bibliografía). Los dos otros, al menos hasta donde han podido llegar nuestras pesquisas, no han sido nunca versados en lengua moderna alguna. Creemos por tanto, que pueden constituir una aportación valiosa a la documentación para la historia del arte clásico, ya que en ellas está el germen de todos los posteriores análisis sobre la creación artística, y que han influido en el arte renacentista, y por comparación diferencial, sobre nuestras propias artes en la contemporaneidad.

C - VALIDEZ DEL TEMA

Nuestra tesis sobre el furor divino en las artes plásticas agota el tema ya que no consideramos todas sus modalidades. Brevemente, podríamos decir que si la base está dibujada por algunos textos de Ficino ("De Divino Furore" o "Teología Platónica", "De Amore", "El comentario al Fedro", etc. Ver los apéndices), no hemos querido tener en cuenta por problemas de espacio, el inmenso caudal de anotaciones de carácter astrológico aportadas por su "De vita triplici".

Lorenzo Giacomini y Cornelio Aggripa son dos importantes autores para entender la evolución del furor poético en la época manierista. Hemos voluntariamente optado por el primero, aun a sabiendas de que, de esta manera, quedará desguarnecida una vertiente del concepto; la que enlaza con el "furor melancólico".

Melancolía y furor, no son intercambiables, y creemos que se puede estudiar este último sin adentrarnos en los pantanosos terrenos del primero, que desembocan inevitablemente en el estudio de la locura, y en último término, de los tratados médicos.

Para mayor claridad, ceñimos el estudio del furor como motor de la creación, en relación con las facultades del alma y no con los humores. Es decir que hemos renunciado a unir Platón con Aristóteles, o, como explica Erwin Panofsky, hemos desechado tener en cuenta la "base científica para la teoría platónica del frenesí divino" (197), que constituye la "expresión furor melancholicus" (198). Si bien la teoría humoral puede ayudar a entender el por qué de la súbita e inesperada exaltación de la imaginación en el alma (199), no aclara lo que realmente tiene interés en el mecanismo creativo, la relación del artista con su alma. Confirma la importancia del papel de la imaginación, en la provocación del furor, y decrecienta la idea de que el artista enfurecido ha sido escogido, o señalado por los dioses; sin embargo, un estudio sobre el proceso creativo necesita ante todo de la vía platónica y no tanto de la humoral o aristotélica (200). Requiere un análisis de las relaciones, a veces tensas, a veces armónicas entre la imaginación y la discreción, y debe apreciar el importante papel de ésta última. Puesto que es el nivel de participación de la discreción y el momento en que entra en juego, lo que determina la libertad creativa del artista, y por tanto, el grado de subjetividad y de su producción. Mientras la discreción ejerce un papel de control, e interviene tras la actividad creativa por la fantasía, la obra del artista sufre con respecto a la divina, pues parece nacer de un alma inferior e insegura. Sólo cuando a finales del siglo XVII se acepta que la invención por sí sola, gracias al fuego provocado por el trabajo de la imaginación agitada voluntaria y especialmente por el artista, es capaz de dar luz a formas y composiciones superiores a la de los artesanos, y a la de los artistas que no consiguen enfurecerse el alma, y desde luego, a la obra natural, sólo entonces, la discreción puede bajar la guardia. La obra producida lleva el sello de su creador, que la destaca y

la eleva por encima de las demás obras de arte, erigiéndose en modelo.

La explicación aristotélica de la singularidad de la creación artística exige ante todo posesión del humor melancólico, mientras que la platónica necesita que el hombre haya sido agraciado desde el nacimiento con ciertos dones, o como señala Pino "bisogna nascer come' poeti" (201). Estas dos vías en tratadística, discurren por sendas paralelas, con breves y superficiales contactos que no pasan de expresar que los grandes artistas nacieron "bajo una fatal y feliz estrella" (202) y que recibieron "ampiamente de Dios" "las influencias celestes que penetran los cuerpos de los hombres" (203).

El humor melancólico permite que el flujo de Saturno se infiltre en el alma del artista y le empuje a crear (204). Los dones, la agudeza y delicadeza de las facultades del alma -fantasía y percepción- han sido concedidos por Dios. Los tratadistas creen por tanto en la influencia del cielo sobre los artistas. No obstante, no queda claro cuales son elementos que tienen que encontrarse en el artista, si los dones o el humor melancólico, y es confusa la relación entre ellos. No queremos emprender su estudio, que nos alejaría de nuestro objetivo -la relación del furor con las facultades del alma y la evolución de su origen, apreciando como su interiorización afecta tanto al trabajo de las facultades anímicas, como al propio resultado pictórico-; sin embargo, Paolo Pino afirma categóricamente que la creación artística surge, no de la de un cierto humor, sino de la existencia de unos dones (concedidos por el cielo), del trabajo displicente y del estudio. Ciertamente no menciona el furor, pero descarta la importancia humoral. Sólo cuenta "una buona disposizione naturale, e questa vien infusa in noi da aleune congionzioni de' piu benigni pianeti" con lo cual queda

descartado el poder de Saturno, puesto que puede difícilmente ser calificado de "benigno", "o nella nostra generazione over nella natività; e di questi sarà il nostro pittore, acciò che più facilmente divenghi nella perfezzion dell'arte" (205). En efecto, añade:

"Non desidero che nel nostro pittore sia altro che le qualità necessarie e proprie della pittura, a tal che non faccio caso s'il pittore nasce di sangue oscuro e di prosappia vile, chè non s'apprezza nell'uomo altro che la virtù propria, come cosa acquistata da lui, (...). Non si die aver riguardo all'uomo che sia di nobil patria, ma a chi ne è degno" (206) (207).

Queda por tanto pendiente la incorporación del "De Vita Triplici" a la "Teología Platónica" y apreciar certeramente las posibles modificaciones que pudieran surgir.

Tal como está, la tesis es coherente y cerrada. Se conocen sus límites y limitaciones, y por tanto, qué campo abarca. No pretende un estudio genérico del furor divino en la época clásica, sino algo más parcial, pequeño y detallado, que da pie a la apreciación de la relación entre el artista, Dios y el alma, cuando se encuentran en el primero y bailan en la obra.

Las conclusiones suelen ser válidas únicamente con los autores citados, Ficino, Lomazzo y de Piles, especialmente. Hemos intentado sin embargo extrapolar y extender a toda la época clásica (como representantes de la mentalidad y creencias del artista), las afirmaciones de unos pocos autores.

No hemos descubierto ningún escrito, ni hemos sacado a la luz texto olvidado alguno. Todos los tratadistas son sobradamente conocidos, así como los libros empleados. Tan solo algunos habían caído en cierto olvido como Juan de Huarte y Giacomini. Es más, las matizaciones de Juan Huarte están a la altura de las de Lomazzo, con unos años de antelación. Debido a la fama y a la difusión que gozó su libro "Examen de los Ingenios", no sería impropcedente valorar si pudo haber tenido cierta influencia en el "Idea" del autor italiano.

Nuestro estudio aporta pot tanto una nueva interpretación de textos abundantemente citados, destacando un concepto que apenas ha recibido la atención de los críticos. La validez del tema se centra en la idoneidad y congruencia de las glosas, y no, desde luego, en hallazgos valiosos.

A falta del estudio de muchas cartas de artistas, de anotaciones al margen, de escritos menores que permanecen en manuscritos, las conclusiones, a la vista de los tratados utilizados, pueden considerarse definitivas, y sólo un minucioso examen de estos documentos menos conocidos podrá matizar ciertas afirmaciones y enriquecer lo que pueda tener todavía de esquemática esta tesis.

D - BIBLIOGRAFIA EMPLEADA

Las ediciones mencionadas han sido las que hemos empleado. En la medida de lo posible, hemos acudido a impresiones facsimil de la edición príncipe y a ésta cuando ha sido posible, o a segundas y terceras ediciones, reconocidas y aceptadas por la mayoría de los estudiosos. (Como en el caso del "tratado de pintura" de Lomazzo,

y los textos de los tratadistas franceses). Hemos utilizado los textos en lengua original, ciñiéndonos tan solo a traducciones en el caso de una lengua desconocida por nosotros (caso del alemán, para los textos de Durero), o cuando la precisión terminológica no era tan importante en cuanto al sentido o al ambiente general (esto ha ocurrido con algún volumen manierista que nos ha servido ante todo, para percibir la atmósfera cultural de la época).

Los textos proceden de las siguientes bibliotecas: de Barcelona hemos acudido a todas las bibliotecas centrales universitarias (Arquitectura, Letras de Pedralbes, Letras de Bellaterra, Letras de la Universidad Central, ESADE), de departamentos (de Historia de la Universidad de Pedralbes, de Filología clásica y Filología italiana de la Universidad Central), bibliotecas públicas y de entidades públicas (Museo de Arte Moderno, Biblioteca de Cataluña, Casa del Arcediano, Fundación Joan Miró, Instituto francés, Instituto Italiano, Instituto Amatller de Arte Hispánico, Ateneo Barcelonés, Colegio de Arquitectos).

Esta labor ha sido completada en Madrid (Biblioteca Nacional y Academia San Fernando), París (Bibliothèque Nationale, Collège de France) y Bruselas (Bibliothèque Royale).

E - AGRADECIMIENTOS

Estoy en deuda con los doctores Ignasi Sola-Morales y Félix de Azua y el profesor Joaquín Garriga que han sugerido mejoras en el esquema, han llamado la atención sobre puntos en concreto, y me han aclarado apartados que quedaban confusos o débiles; los doctores David Romano, Puig Domenech y el cuerpo de profesores y ayudan

tes del departamento de Filología Italiana de la Universidad Central de Barcelona, que han tenido a bien atenderme con amabilidad y permitirme trabajar en su biblioteca; el profesor Bonaventura Bassegoda, que aportó sus conocimientos sobre detalles de la tradística italiana; el profesor Raffaello Pinto y Olga Tarrasó que brindaron su ayuda para resolver cuestiones de filología italiana y alemana respectivamente.

Angeles del Río que brindó con entusiasmo sus conocimientos de filología alemana gracias a los cuales he podido abordar el pensamiento de Durero en lengua original.

Destacamos igualmente las traducciones al castellano de los textos de Ficino de José Closas y de Juan Maluquer, sin cuyo esfuerzo esta tesis no hubiera podido precisarse.

Lidia Martínez ha realizado la ingrata tarea de transcribir los textos de Ficino de la edición de sus obras completas de 1957.

Montserrat Ramón me ha brindado el esfuerzo inmenso de clarificar, agilizar y corregir el texto, a menudo denso y confuso.

Agradezco especialmente la confianza del doctor Eugenio Trias, Director de Tesis, y las facilidades concedidas por él y toda la Cátedra de Estética y Composición, para poder llevar la investigación relevándome de mis tareas docentes durante estos años.

Recuerdo con cariño la ayuda, desde hace tantos años, del doctor Xavier Robert, y mis primeros años de profesor junto a Marta Llorente, cuando se decidió esta tesis.

Finalmente, no olvido que la tesis fue iniciada gracias a una Beca de Investigación concedida por la Caixa de Barcelona, en el año académico de 1983-84. Realicé una primera versión, relativamente distinta en posesión de la Caixa e inédita, bajo el título de "La Inspiración en el Renacimiento: el desdoblamiento de Orfeo".

Barcelona, Junio 1985 - Junio 1986

NOTAS

(1) A este respecto es esclarecedor el amplio comentario de Bernard Weinberg sobre la poética manierista en "Trattati di Poetica e Retorica del 500". No contemplo, sin embargo, la existencia del furor, apoyada en los dones y el trabajo, como causa diferenciada de la creación. Por otra parte, no existe ningún estudio sobre los motivos del trabajo artístico en la época clásica analizando las líneas de pensamiento neoplatónica (que defiende al furor como causa de la creación), horaciana y ciceroniana, con las influencias entre ellas, y su definitiva armonía en una variante del pensamiento neoplatónico que recoge la importancia del trabajo (la diligencia) y de los dones (las facultades del alma). Esta variante es la que estudiamos como causa del primer impulso o imaginación artística.

(2) Roger de Piles. Cours de Peinture par principes, p. 116.

(3) Esta idea común de que el furor nacía de la voluntad tiránica de Dios que tomaba posesión del artista, paralizándolo y transformándolo en un simple juguete, o un instrumento obediente, a sus órdenes, preparado para cantar alabanzas hacia El, y para anunciar la buena nueva, tiene que ser matizada. Marsilio Ficino escribía en 1941,

"Addid ineptifmos quofda homines à Mufis ideo corripi, cuia divina prouidentia declarare uult, hominum generi non hominum inuenta effe praeclara pœmata fed coelestia munera, auus illud affert fignum in Phaetro, quod nullus unquam liced diligenti, & in omnibus artibus eruditus excelluit in poëfi, nifi ad hec accefferit feruentior illa animi consi-

tatio, quam fentimus quando Eft Deus in nobis agitante calef-
 cimus ille Impetus ille faerae femina mentis habet" (M.Ficino.
 "Poeticus Furor à Deo eft". Em Epistolarum, Lib. I. Opera
 Omnia, p. 639).

No obstante, en el conocido tratado dedicado a Peregrino Alio,
 "De divino furore", escrito unos años antes, Ficino muestra cómo
 el furor nace del deseo del alma humana de retornar a gozar de la
 belleza primigenia, al recordarla, tras haberla percibido, débil
 y aletargada en la naturaleza. Dios es el causante del ansia de
 regreso despertado por la percepción consciente de una añoranza,
 mas los pasos decisivos son dados por el alma, y en su movimiento
 arrastra al poeta a cantar alabanzas:

"Vuole ipfe idem in Phedro fola, inquit, Philophophi mens
 recuperat alas. In hac autem ipfa alarum recuperatione
 abftrahi à corpore illarum ui animum Deoqz plenum ad fupe-
 ros trahi, ac uechemēter anniti" (M. Ficino. en Opera Omnia,
 p. 613).

("De donde él mismo dice lo mismo en el Cedro: Solo la mente
 del filósofo recupera las alas. Pero en esta misma recupera-
 ción de las alas se separa del cuerpo por la fuerza de aqué-
 llas y el espíritu lleno de Dios es arrastrado hacia los di
os celestes y esforzándose con energía").

El alma, atraída por la Luz, raptada por la belleza de Dios, sepa
rada del cuerpo del artista, es la que empuja los caballos del alma
 a retornar hacia el cielo.

Como veremos a lo largo del trabajo fueron los artistas plásticos,
 y no tanto los poetas, los que temieron la llamada divina. Mien-
 tras que éstos solían pensar que la posesión divina no debía ser

considerada como un acto tiránico y sí como una diferencia de Dios hacia el artista y hacia su trabajo (a), aquéllos rechazaban la brusca intromisión celeste, ya que les agitaba el alma, disponiéndolos en estado de crear, y luego les abandonaba a mitad de cuadro.

El tiempo necesario para llevar a cabo una obra de arte, fue el factor decisivo que hizo que los artistas plásticos negasen la bondad del furor divino y su importancia en la creación.

(a): "La poèsia è tanto più divina di tutte le liberali discipline quando il divin furore donde ella nasce è piu eccellente d'ogni eccellenzia umana" (G.B. Fuscano. Della Oratoria e Poetica Facoltà. En TPRI, p. 191)".

- (4) "Le Taffe n'enfantoit ces peintures admirables qu'il nous a fait d'Armide e de Clorinde, qu'au prix de la difpofition qu'il avait a une dèmenge vérialde, dans laquelle il tomba avant la fin de sa vie" (Bu Bos. Reflexions Critiques. Tomo II, Sección 1ª: Du Génie en général, p. 13). Poco antes escribe: "Aristote parle même d'un Poëte qui ne compofoit jamais meieux que lorfque la fureur poëtique alloit jufques la frènéfie".

La diferencia entre el furor enfermizo ("insania") y el furor melancólico ("μελγχολία") está claramente marcada por Cicerón en Tusculanes III, V, 11, p. 8. Ver David Summers, "Furia" en Michelangelo and the Language of Art, p. 475, nota 4.

- (5) La descripción de la manera de pintar de Tintoretto, el artista furioso por excelencia que iniciaba veloz e inesperadamente sus obras, denota la sorpresa temerosa que infunde un pintor inspirado:

"Giacomo Robufti, detto Tintoretto, fú cofi fiero nel suo operare, che ben potea chiamarfi un lampo, un tuono anzi una faetta, che hauffe colpite tutte le piú eccelfe cime della machina Pittorefca: poiche con el suo fulminante pennello ha colpeggiato cofi fieramente, che hà fatto arreftare, ed atterrare i piú generofi campoini dell'Arte (...). E bafta il dire che Tiziano lo cnadi della fua cafa per haverlo veduto cofi ardito, bizzaro, capricciofo nella sua verde età. E non oftante l'efilio, applicandofi maggiormen- te a gli ftudij, con inceffante feruore fe ne approffito in modo che ne diuenne ftupore dell'Arte, a fegno che (per cofi dire) ordendo trame ed inganni all'occhio s'affaticaua, come praticano i Guerrieri d'Oggidi, con mine fotteranee, forne- lli, bombe, granate e cofe fimili di far balzare le figure fuori delle telli. E quefti furori fi veggone in particolare (...) nello Scotinio del Palagio Ducale, la Mina Fulminante, nella prefa di Zara" (M. Boschini "Giacomo Robufti il Tinto- retto" en Le Ricohe Minere della Pittura Veneziana).

- (6) "Essendo adunque di tanto momento che'l pittore e qualunque altro artefice conosca il suo genio e dove piú l'inclini l'attitudine e disposizion sua d'operar piú facilmente e felicemente per un modo che per un altro, ha da porre ognuno in ciò somma diligenza, e, conosciutolo, deve darsi ad imitar la maniera di quelli che se gli conformano, guardándosi con molta cautela di non inciampare nelle contraire" (Idea del templo della Pittura. Cap. II: De la forza de l'Instituzione dell'arte e della diversità dei genii. G.P. Lomazzo).

Las consideraciones de Lomazzo sobre el furor y las relaciones entre un pintor y el maestro que les sirve de guía, serán ampliamente

explicadas en nuestro capítulo II. Apuntar más que la opinión de Lomazzo, como descubrió Robert Klein, constituida tras la lectura de las apreciaciones de Cornelio Agrippa o de Ficino y del Picatrix (quizá a través del primero) aporta consideraciones originales sobre el funcionamiento de las distintas partes del alma, previa y posteriormente al furor, durante todo el proceso de creación artística, desde la primera iluminación hasta el trabajo casi mecánico de pintar, tras una fase intermedia determinada por la ejecución rápida de bocetos.

(7) "Los siete gobernadores del arte" según Lomazzo, en Robert Klein *La Forma y lo inteligible*, pp. 159-177; André Chastel "Marsile Ficini et l'art de son temps"; Roberto Paolo Ciardi, "introduzione a Gian Paolo Lomazzo", en *Scritti sulle arti*.

Este importante punto de la teoría de Lomazzo, la compleja relación de dependencia entre el alma del artista y la imagen del cuadro maestro que la atrae, influencia y exalta hasta olvidarse de ella misma, ha sido poco estudiada por los especialistas de la obra de Lomazzo. Sin embargo, marca una inflexión decisiva en la psicología de la creación, transformando lo que hasta entonces era apreciado como una triste imitación debido a la impotencia creadora del pintor, en una etapa positiva en el proceso de lenta independización del artista de la tutela de Dios. Acogiéndose a la influencia de la obra de un Maestro (Leonardo, Miguel Angel, Rafael, Mantegna, etc), un artista de finales del XVI conseguía alejar el peligro de la posesión violenta e inoportuna de Dios, o la incontenible excitación del alma por motivos inexplicados, desconocidos y ajenos a las preocupaciones del artista. Este escoge ahora su guía, encara voluntariamente el alma hacia la obra ajena para que, viendo imágenes perfectas, la imaginación empiece

a elaborar invenciones, y que, de este modo, el artista pueda empezar a controlar sus deseos de pintar. Escogiendo un Maestro, se libra de ser llamado por Dios.

En el s.XVII, Roger de Piles retoma estas decisivas apreciaciones de Lomazzo: "Pour difposer l'efprit à l'Enthoufiafme, généralement parlant rien n'eft meilleur que la vûe des Ouvrages des grandes Maîtres" (Cours de Peinture par principes, p. 117 y ss.).

Son estas acomplejadas relaciones entre el alma, el artista y Dios las que dan nacimiento al tan orgulloso y confiado arte moderno.

- (8) "Quelques efprits de feu ont pris l'emportement de leur imagination pour le vrai Enthoufiafme, quoique dans le fond l'abondance ou la vivacité de leurs productions ne fuffent que des songes de malade. Il eft vrai des songes bizarres qui avec un peu de modération feroient capables de mettre beaucoup d'efprit dans la composition d'un tableau & de réveiller agrèablement l'attention; & les fictions des Poètes, commedit Plutarque, ne font autre chofe que des songes d'un homme qui veille. Mais on peut dire auffi qu'il y a des productions qui font des fonges de fièvre chaude, lefquelles n'ont aucune liaison, & dont il faut éviter la dangereuse extravagance" (R. de Piles. Cours de Peinture, p. 117 y ss.).

- (9) Boileau llega a escribir:

"Aimez donc la Raison, que toujourns vos écrits.
Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix"
(Art Poétique. Chant I).

(10) G.P. Lomazzo. *Idea del Tempio della Pittura*, p. 27.

(11) Du Bos. *Réflexions critiques*, p. 15.

Observar que el comentario de Du Boas está en las antípodas de la célebre anotación de Paul Valerie:

"les dieux nous offrent pour rien le premier vers; à nous d'en trouver le second, qui soit digne du premier" (*Variété I*, p. 66).

Mientras que en Du Bos el artista halla con facilidad el primer verso, en un estado de breve entusiasmo, que el genio, uncido por los dioses desarrolla, en Válery ocurre lo contrario. Todo lo que tiene que ver con el cielo o con las profundidades anímicas, en conexión con poderes faústicos o endemoniados, tiene que ser desterrado, para que el hombre pueda usar con libertad de lo único que no ejerce tiranía alguna: la Razón discursiva, aplicada y humana (ver la Conclusión de la Tesis).

(12) Según Salvatore Battaglia, fue Alberti quien empleó por vez primera dicho término en lengua toscana, en su "cena familiaris" (*Grande Dizionario della Lingua italiana VI*, p. 499).

(13) Alberti utiliza en su propia traducción al toscano del Tratado de la Pintura, las expresiones "ardore d'ingegno" (p.112) "ardentissimo sudio" (p. 112). Esta última es ciertamente ambigua, pues relaciona el furor con el trabajo, y tienden hacia la idea de "Furia", manifestada, no por una exaltación del alma, previa a toda creación material, sino por una exaltación del cuerpo; gestos violentos y una ejecución rápida. Ni en el "De Scultura", ni en el "De Re Aedificatoria" menciona de manera expresa al furor como causante de la concepción artística.

- (14) Ver apéndice I.
- (15) "Tal contra'l suo volere sente movimento d'ira, de libidine, d'ardire de nel bisogno no'l sente. Diremo di ciò esser cagione la divinità, e non più tosto l'interna disposizione, la quale molte volte ci è ascosa?". (Lorenzo Giacomini Del Furor poetico).
- (16) L. Giacomini. Op. Cit. p. 428.
- (17) B. Varchi en su "Lezzione sopra el sotoscritto sonetto di Michelagnolo Buonarroti" (1549) utiliza ya dicho término con un sentido vecino al de invención:

"Per lo che, come degli huomini o ingegnofi, o buoni folemo dire, che hanno begli concetti, o buoni, o altri, o grandi; cioè bei penfieri, ingegnofe e fantafie, divine invenzione, ò vero tronati, e più volgarmente capricci, ghiribizzi & altri cotali nomi baffi, e plebei".

No todos los tratadistas de la época clásica se refieren al "capriccio" como furor. Para Filippo Baldinucci, por ejemplo, significa "imagen mental" o "invención":

"Capriccio m. Proprio penfiero e inuenzione.

Quindi falto a capriccio o di fantasia, cioè di proprio penfiero e inuenzione. E di cefi anche capriccio talvolta alla cofa ftefa fatta, cioè quefto, o pittura, o fcultura, o altro che fia, e vn mio capriccio" (Vocabulario Toscano dell'Arte del Difegno, p. 28).

- (18) "Nell'invenzioni delle grottesche, più che in ogn'altra, vi corre un certo furore et una natural bizzarria, della quale, essendare privi quei tali, con tutta l'arte loro non fecero nulla" (G. P. Lomazzo Trattato Cap. XLOX: Composizione de le grottesche).
- (19) G.A. Gilio. Diálogo nel quale si Magiona degli errori e degli abusi de'piHori circa l'istorie.
- (20) Descartes. Discours sur la méthode, p. 63.
- (21) G.P. Lomazzo. Idea del Templo, Cap. XXX, p. 283.
- (22) G. Bruno. de gl'Heroici Furori III, p. 177.
- (23) (Le génie) "cet enthofiafme divin qui rend fes Pintres Poëtes & les Poëtes Peintres (est) l'aptitude qu'un homme a reçu de la nature pour faire bien & facilement certaines choses... Nous apprenons à faire les chofes pour lefquelles nous avons du génie avec autant de facilité que nous en avons à parler notre langue naturelle" (Du Bos op. cit. Tome II, section Premiere:"du Gènie en général").
- (24) R. de Piles Conversations, p. 226.
- (25) G.B. Armenini Da veri precelli della pittura, I, 9, p. 70.
- (26) R. de Piles Cours de Peinture, p. 124.
- (27) "Quioque le Vrai plaife toujours, parce qu'il eft la bafe & le fondement de toutes les perfections, il ne faiffe pas

d'être souvent infipide quand il est tout feul; mais quan il eft joint à l'Enthoufiafme, il transporte l'efprit dans une admiration mêlee d'etonnement; il le ravit avec violence fans lui donner le temps de retourner fur lui-même" (R. de Piles, op. cit, 114).

(28) R. de Piles Abrègé de la vie des Peintres. Cap I: "Du gènè".

(29) Jean Delumeau La Peur en Occident, II, 6-6: Un Dieu vergeur et un mon de vieilli, pàgs 218-224.

(30) E. Zuccaro Origine et progresso dell'Accademia de Disegno: Quinta Academia, odi 17 Gennaro, p. 20.

"Quefta (luce del difegno metaforico) è una virtù dell'anima noftra, per una fopra le femplici forge animali fe bene naturale in noi, & è in fomma perchè l'anima noftra è falta ad imagine, & fimilitudine di Dio, come quafi una fcintilla di quella divinità, che ne alluma l'anima e l'intelligenza noftra, e ne fa alzare da terra, e fpeculare le cofe alte e divine, che altrimenti quefti penfieri humani non s'alzanebbero da terra un palmo, ne noi potremmo hauere quelle fpeculationi, ò cognitioni delle cofe celefte. Queft'anima noftra come tipo & ombra di Dio forma varij difegni, fecondo che diverfe fono le cofe, da lei apprefe, & conofciute, e quefto perche l'intelletto noftro humano nell'apprendere, conofcere, giudicare, ha l'origini da i fenfi noftri cofi eferni, come interni".

(31) G.P. Lomazzo Trattato, Cap. II.

(32) Du Bos, Op. Cit. 31. Ver a este propósito "El descubrimiento del talento como tema mitológico" en E. Kris y O. Kurz La Leyenda del artista.

(33) Agradecemos a Xavier Rubert la aclaración de este punto que permanecía confuso en nuestra conclusión.

(34) Merleau-Ponty comenta a propósito de esta proyección en el espacio real de las figuras imaginadas:

"L'espace n'est plus (...) un réseau de relations entre objets, tel que le verrait un tiers témoin de ma vision, ou un géomètre qui la reconstruit et la survole, c'est un espace comté à partir de moi comme point ou degré zero de la spatialité. Je ne le vois pas selon son enveloppe extérieure, je le vis du dedans., j'y suis englobé. Le monde est autour de moi" (L'Oeil et l'Esprit, p. 58).

El artista no es un elemento que puebla el mundo y que le rinde pleitesía, sino que puebla y decora un espacio con formas y relaciones formales velando los objetos naturales que dejan de tener existencia. En la época clásica, la naturaleza dominaba las formas imaginadas. Quizá en arte, desde principios del s. XVIII, las formas imaginadas (aunque pueda decirse que son reales -en el alma- y fantasmas -en el exterior- al no tener un referente externo), acallan y esconden las naturales.

(35) Podemos citar Lorenzo Giacomini Del furor poético (1587); G.B. Fuscano Della Oratoria e poetica facoltà (1531); Verdizotti Genius, de furore poetico (1575); Franchetta Dialogo del furor poetico (1581); Petitus De Furore Poeticus (1666).

No hemos podido consultar este último tratado.

(36) L. Giacomini *Del furor poetico*, p. 433.

(37) L.B. Alberti *Cena familiaris*:

"Si vi penseremo, troveremo che'l giuoco, simili a uno di quelle furie poetiche, ancora incende furore in chi se gli dia" Citado por S. Battaglia *Op. Cit.*, p. 499.

(38) G.P. Lomazzo *Trattato*, Cap. II: Della necessità del moto, p. 98.

Ver igualmente G.B. Armenini *Op. Cit.*, p. 72; M. Boschini *Carta del navegar*, Vento V, p. 381:

"Come al Poeta è lecito al Pitor
Tiorse qualche licencia e libertà".

(39) C. Sorte *Osservazione nella pittura*, p. 299.

(40) "Roger de Piles e Marco Boschini", Nicola Ivanoff *Arte Antica e Moderna* 33 gennaio / marzo 1966, p. 101-106.

Leer igualmente "L'Edizione critica della "Carta del Navegar Pittoresco"" en Luigi Grassi "Arte veneta. Rivista di storia dell'Arte", Annata XX. 1966. p. 297-298.

(41) "Miguel Angel y Durero" en Erwin Panofsky *Idea*. Igualmente, en "Durero como teórico del arte" en Erwin Panofsky, *vida y arte de Alberto Durero. Compartimos las opiniones de Pierre Vaisse Dürer: Lettres. Ecrits théoriques et Traité des Proportions.*

(42) Los consejos del doctor Eugenio Trias, han sido decisivos en este sentido. Frente a quienes nos han alentado a dar por supuestos y sabidos tales autores, e investigar minuciosamente artículos eruditos en revistas especializadas -afirmando que el valor de una Tesis se mide por la cantidad y calidad de tales artículos- Eugenio Trias nos ha empujado a repasar y profundizar en los textos de los maestros básicos y reconocidos.

No obstante, como se puede comprobar primeramente, de manera un tanto ingenua, en el título de la Tesis, ésta sigue la estructura del libro clásico de Erwin Panofsky *Idea*.

Nuestra tesis estudia la evolución de un concepto tan importante como el de la "Idea" para la comprensión de la razón de ser del arte clásico, y en último término de su diferencia y alejamiento del arte moderno de cariz romántico.

Antes que la Idea existe el Furor como causa de la creación. Como postula Zuccari, siguiendo a Ficino, (preso del furor) el artista se enfrenta con la Idea y concibe entonces su obra. El furor aparece como el enlace entre Dios, el artista, la Idea y la obra material. Dios es quien empuja al artista a encararse luminosamente con la Idea, despertando de esta manera el proceso creativo.

"Quapropter sicut per quatuor descendit gradus, per quatuor ascendat necesse est (...) Poetico ergo furore primum opus est, qui per musicos tonos que torpent suscitetur, per harmonicam suavitatem que turbantur mulceatur, per diversorum denique consonantiam dissonantem pellat discordiam et varias partes animi temperet (...) Tertio vero adhuc est furore, qui mentem ad unitatem ipsam, anime caput reducat (...) Demum cum anima facta est unum, unum, inquam, quod in ipsa natura

et essentia anime est, restat ut illico in unum, quod est super essentiam, id est, deum se revocet. Hoc celestis illa Venus per amorem, id est, divine pulchritudinis desiderium bonique ardorem explet" (Commentarium Marsilii Ficini Florentini in Convivium Platonis, De amore, VII, p. 258-259).

Pensamos por tanto que el estudio del furor es previo, y complementario al de la Idea. Desarrollamos brevemente estas notas en el apartado "Interés del Tema y justificación de su estudio, Punto 2" En la Introducción.

(43) Los símiles entre las tácticas de guerra y conquista y las artísticas no son infrecuentes en el manierismo. Federico Zuccari escribe:

"Ma per scherzar ancora un poco intorno a questo nome del disegno, diremmo che questa imagine e similitudine sua iddia l'à volsuta cognominarla e contrasegnarla e sigillarla con ampio privilegio del suo proprio nome, si como diremmo che sogliono gli signori e gran principi fare, i quali nel mandare legati, governatori e luogotenenti e vicere alle provincie lontane del suo stato, del suo imperio a regere e governare li popoli suoi, gli danno il privilegio e patenti dell'autorità che vogliono ch'essi abbiano: se gli la danno assoluta come la persona sua, gli danno anco il suo nome e titolo di vicere, di viceduca o luogotenente e simili, o limitata con altri titoli conforme all'officio e grado che si compiacciono che eglino abbiano, o pure semplicemente si dirà commissario, governatore e simili" (Paola Barocchi Scritti d'Arte del Cinquecento, tomo II, págs. 2115-2116).

(44) En poética manierista, por el contrario, la discusión se centra en saber qué factor, el trabajo, el talento innato o el furor divino interviene en exclusiva en la creación poética. Hasta que a finales del s.XVI se llegó a un cierto acuerdo, gracias al cual se aceptó que si bien el talento es determinante, el trabajo influye en la calidad del poema, al tiempo que el furor divino (externo) cae en descrédito, en favor del furor interno, los tratadistas defendieron la intervención de uno solo de aquellos factores.

Angelo Segni consideraba que "senza la guida di furore, va il poeta errando e non sa che si dire ..." (Lezione intorno alla poesia: Lezione Quarta).

Bernardino Daniello se inclinaba por la importancia del talento:

"...dicono che se noi ci vorremo con la considerazione à principi delle cose levare, apertamente vendremo ciascun' arte e ciascuna scienza avere suo nascimiento dalla natura, generalissima madre di tutte le create cose, avuto. E più oltre ancora, che essendo essa nature dall'arte imitata e seguita, non altrimenti che si sia dal figliuolo il padre e dal discepolo il suo maestro, non vedere in che più ci possa l'arte che la natura a quelle cose conseguire che sono vie più di quella proprie che di questa, giovare. Affermano adunque che quella forza d'ingegno che ne rende acuti ad investigare le cose et a quelle poi bene e copiosamente esprimere, dalla natura ci si concede, non essendo esse da ni un arte comprese" (Della poetica).

El enfrentamiento se centra entre los que defienden la libre y espontánea emisión de imágenes por medio de las palabras, porque, poseídos por un dios, o dotados desde el nacimiento de ingenio,

son capaces de abrazar perfectamente y sin demora los conceptos, y los que postulan la importancia del trabajo a fin de encontrar una expresión justa, un matiz expresivo, acorde con la imágen concebida. La razón sin embargo no interviene. Hay que esperar el final del manierismo, con Lorenzo Giacomini, y el clasicismo francés, con Boileau, para que el debate sobre el origen de la creación se centre entre los que abogan por la primacía del furor y los que estiman que la discreción es casi la causante del problema (es decir, los que consideran que tiene que medir un cierto tiempo para que las ideas maduren y la razón efectúe una labor de selección y de los términos y de las imágenes empleados en el poema). El "arte" (el trabajo) por el contrario cae en descrédito.

Si la discreción aparece en Giacomini como correctora del furor interno -marcando una pauta que será seguida por Lomazzo y por todos los autores de tratadística del s. XVII- en Boileau se muestra como la causa dominante a expensas del "capriccio":

"Un poëme excellent, où tout marche et se suit,
N'est pas de ces travaux qu'un caprice produit.
Il veut du temps, des soins et ce pénible ouvrage
Jamais d'un écolier ne fut l'apprentissage.
Mais souvent parmi nous un Poëte sans art,
Qu'un beau feau quelquefois échauffa per hazard,
Enflant d'un vain orgueil son esprit chimérique,
Fièrement prend en main la trompette héroïque.
Sa Muse dérégulée, en vers vagadonds,
Ne s'élève jamais que par sauts et par bonds,
Et son feu dépourvu de sens et de lecture,
s'éteint à chaque pas faute de nourriture" (Chant III).

"Aimez donc la Raison, Que toūjours vos écrits
 Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix"
 (chant I).

(45) G. Vasari, por ejemplo, escribe:

"Gli schizzi, de'quali si è favellato di sopra, chiamiamo noi una prima sorte di disegni che si fann per trovar il modo delle attitudini, ed il primo componimento dell'opra; e sono fatti in forma di una macchia, ed accennati solamente da noi in una sola bozza del tutto. E Perché dal furor dello artefice sono in poco tempo con penna o con altro disagnat^oio o carbone expressi, solo per tentare l'animo di quel che gli sovviene, perciò si chiamano schizzi. Da questi dunque vengono poi rilevati in buona forma i disegni; nel far dei quali, con tutta quella diligenza che si può, si cerca vedere dal vivo se già l'artefice non si sentisse gagliardo in modo che da sè li potesse condurne" (Le Vite. Della Pittura, Cap. II).

Marco Boschini irá más lejos y defenderá la belleza del borrón, creando en un estado de entusiasmo, antes que la obra pintada fatigosa y pacientemente:

"Saveu che quel xe'l tuto, el resto è niente?
 E che più val sta machia artificiosa
 Da qual se sia maniera fogigosa,
 Magna e seca, che fazza el Diligente?
 (Carta del Navegar, Vento I, p. 76).

M. Boschini defiende una manera de pintar a base de pinceladas súbitas y audaces, como las del Tintoretto, o las del último Tiziano.

Unos años más tarde Félibien devuelve la pintura a posiciones clasicisantes (Recordemos que la importancia de la mancha en la creación fue ya señalada por Leonardo, en una sentencia a menudo citada):

"Les Peintres ne deffeignent pas d'abord avec jufteffe toutes les parties qui entrent dans un ouvrage: ils en font une légère esquisse, où ils établissent seulement l'ordre de leurs pensées pour s'en souvenir car les images des choses qui se présentent à nous, & des passions que l'on veut représenter avec un mouvement si subit qu'elles ne donnent pas le loisir à la main de les figures; lors qu'une fois elles sont dessinées, les idées si fortes & si nettes que l'on avoit dans l'esprit ne pouvant plus être bien exprimés, il est difficile de donner à un ouvrage cette beauté, & cette grace qu'on y demande; quelque soin qu'on prenne à bien disposer toutes ses parties, on verra néanmoins qu'elles ne sont point conduites avec un même feu. C'est ce feu pourtant qu'il ne pas laisser éteindre, mais bien le ménager (Entretiens, IV, p. 519.

(46) G.P. Lomazzo Trattato, Cap. II.

(47) La valoración de las facultades del alma en la concepción o ideación de la obra de arte, creció, paradójicamente, a causa del peso de la diligencia. Sólo porque los artistas fueron conscientes de la importancia del trabajo manual, pudieron relegarlo, al temerlo y hacer incidir en el boceto toda la carga angelical que un cuadro pudiera contener.

En poética, por el contrario, no se produjo este corte entre el hacer y el concebir. Es más, si el furor divino, en arte, nace

durante la ideación, en poesía suele elevarse durante la ejecución (enunciación o escritura) del poema.

(48) G.P. Lomazzo Trattato, Cap. II, p. 98.

(49) Durante el "capriccio", la imaginación produce un "ídolo", es decir, una imagen "la quale non ha e non ebbe mai alcuno essere nella natura (...). L'idolo esser niente, percioche il simulacro è qualche cosa, e l'idolo non è alcun cosa, essendo simulacro quella imagine, la quale è fatta a similitudine di cosa stata, ovvero che tuttavia è, et idolo, quella figura, la quale non è sembianza di cosa che mai sia stata, ovvero che sia" (G. Comanini Il Figino).

(50) "Sabes que no puede fingirse animal alguno cuyos miembros, cada uno por sí mismo, no se asemejen a los de algún otro animal; con que si quieres que un animal por tí fingido parezca natural -supongamos que sea una serpiente- toma por cabeza la de un mastín o un perdiguero, los ojos de un gato, las orejas de un puercoespín, la nariz de un galgo, las cejas de un león, las sienas de un gallo y el cuello de una tortuga de agua" (Leonardo B.N. 2038, 29 b En Tratado de Pintura, nº 547, p. 403).

Leonardo reemplaza algunas partes de un animal por las de otros, incorporándolas a la estructura general. La figura es imposible pero sigue las leyes de ordenación natural.

En el s. XVI los elementos con los cuales se componía un cuerpo figuraban no de manera directa, como en Leonardo, con quien -un ojo se presentaba a modo de ojo-, sino de manera alegórica. El ejemplo de las pinturas de "El Arcimboldo" es característico. Al escribir

sobre la obra de este artista, Lomazzo pone en relieve la seguridad del armazón estructural. Se evidencia el poder de la imaginación del artista quien ha sabido dotar de vida a un ser completo de partes que no deberían estar unidas y que no suelen estarlo habitualmente.

"(...) V'ha condotto il gran pittore Giuseppe Arcimboldi, che con la grandezza del suo ingegno lo illustrare nell'una e l'altra pittura con la sua prospettiva, disegno e rilievo, e massime con le invenzioni e capricci, ne quali esli è unico al mondo (Idea Cap. XXXVIII y último).

(51) Así opinaba Leonardo en su conocida frase: "(...) si eres grosero, tal serán tus figuras y sin gracia, y de esta manera, todo aquello que en ti haya de bueno o de vituperable aparecerá en cierto modo en tus figuras (A. 23a en Op. Cit. p. 403, nº 573). Claro que, también escribe:

"No me parece parco donaire el de aquel pintor que da un aire gracioso a sus pinturas, gracia que, si por naturaleza él no tiene, adquiere por incidental estudio" (B.N. 2038, 27a, Op. Cit. p. 403 nº 576).

(52) Carlo Ossola "'Idea del Tempio" dell'Arte nell'ultimo Cinquecento", en Autunno del Rinascimento.

(53) "Queste tali figure finte e favolosa sono dilettevoli. E, dato che dangli antichi fussero anco usati quei termini che voi dite, et altre fovolose finzioni, nondimeno vitruvio si duole, e ne suspira, che gli Ruomini, che doverebbono esser veri imitatori de la natura, abbino auto ardire a dedurre in regola quelle cose che ella non pu fare e che in verum modo

possono essere nè vere nè verisimili (...) Molte cose mostruose e contra i veri precetti sono state introdotte da l'ignoranza de'pittori" G.A. Gilio Op. Cit. en B II, p. 15.

- (54) "Il est certain que ceux qui ont un génie de feu entrent facilement dans l'Enthoufiafme, parce que leur imagination est presque toujours agitée; mais ceux qui brûlent d'un feu doux, qui n'ont qu'une mediocre vivacité; jointe à un bon jugement, peuvent s'infinuer dans l'Enthoufiafme pas degrés" (R. de Piles Cours de Peinture, p. 117).

De hecho, esta noción de "déaré" del furor está presente en el Renacimiento.

"Quapropter sicut per quatuor descendit gradus, per quatuor ascendat necesse est. Furor autem divinus est qui ad supera tollit, ut in eius definitore consistit. Quatuor ergo divini furoris sunt species. PRIMUS quidem poeticus tus".

En este caso, no obstante, el furor poético, no posee diversos grados, sino que él es un grado del furor divino. Además, el alma en su aspiración a reformar a la Luz Divina, recorre necesaria y ordenadamente estos cuatro grados, dependientes cada uno de una divinidad:

"poesis a Mysis, mysterium a Dionisyo, vaticinium ab Apolline, amor a Venere".

En la teoría de Piles, el grado de furor alcanzado es independiente de la obra que se desea realizar, si bien se define un grado máximo en el cual el artista se pierde y crea con la máxima libertad a expensas incluso de la razón:

"(de les) bornes de la vraifemblance" "Ayant é chaffé fon imagination par l'élevation de fes penféés, il arrivera enfin jufqu'à l'Enthoufiafme",

el cual

"le ravit avec violence fans lui
donner le temps de retourner fur lui-même"
(R. de Piles. Cours de Peinture, p. 117).

La noción de grado de furor de Roger de Piles, sugiere la de nivel de intensidad variable de un movimiento continuo mientras que Ficino pensaba en escalones que el alma asciende irremediamente como en un ritmo iniciático determinado de antemano. La voluntad no interviene, ante bien el ascenso se realiza a expensas de la voluntad. El alma sigue su destino, cual es librarse del mundo.

Cuando resurge en arte la noción de destino del alma, en el s. XVIII, ésta lo cumple en la tierra: el alma tiene como misión provocarse constantemente el entusiasmo gracias al genio. En el Renacimiento, por el contrario, tenía como meta que, alcanzar para siempre un grado máximo de furor, cuando el alma se unía a Dios:

"Primus itaque furor incocinna et dissonantia temperat. Secundus temperata unum totum ex partibus efficit. Tertius unum totum supra partes. Quartus in unum, quod super essentiam et super / totum est, ducit" (Marsilio Ficino In Convivium Platonicum sive de Amore, pp. 258-259).

Paradójicamente esta meta casi nunca se alcanzaba. La idea de fracaso y de vacilación está presente en Ficino (T. Pl, VI, 2) pero no en los textos barrocos del abad du Bos, gracias a la existencia del don del "genio" que garantizaba el cumplimiento del destino del alma.

- (55) "Vous ne savez donc pas qu'il faut donner aux idées les plus nouvelles je ne sais quel air d'être nobles, non hâtés, mais mûries; non insolites, mais existantes depuis des siècles; et non faites et trouvées de ce matin, mais seulement oubliées et retrouvées" (Paul Valery, *Tel Quel*, p. 19).

Según Valery, las exigencias del tiempo son las del arte verdadero, y no las del capricho, origen de la pintura moderna (Curiosamente la palabra capricho, hoy en día, ha vuelto al sentido que tenía a principios del siglo XVI; "ese extravagante y liviano estilo de improvisación" (E. Wind, *Arte y Anarquía*, nota 78, p. 148).

"Como la sensación instantánea significa más para nosotros que la prolongada actividad imaginativa, caemos en aquel predicamento típicamente romántico que Wordsworth, en 1800, llamó una "sed degradante de estímulos desenfrenados". De aquí que valoremos la obra de arte esbozada, detenida en sus comienzos en honor a la espontaneidad. Este prejuicio crea para el artista una atmósfera debilitante: estimula un afán por lo inmediato, una engañifa característica de producción por lo que cada obra, esté elaborada como esté, espera dar la impresión de haber sido improvisada de una manera espontánea y nueva. Nunca ha gozado el "capriccio" en arte, el eficaz concierto de llamativas irregularidades, la dominante posición de que goza hoy en día" (E. Wind *Op. Cit.*, p. 59).

- (56) B. Varchi escribía:

"Questo nome intelletto significa piu cose & è propriamète in noi quella parte piu noble dell'Anima, per la quale noi intendiamo, e fi chiama molte volte *Mente* (...). La fantasia non folamente é differente dall'intelletto, ma diuerfa, ef-

fendo quello immortale apreffe i piu veri Filofofi e quef-
ta apreffe tutti, e fanza alcun dubbio, mortale, e fe bene
compone, diuide, e finalmente difcorre (come l'Anima razio-
nale) difcorre però non la cofe uniuersali, come aquella,
ma folamete le particolari" (Op. Cit. p. 181).

La razón discurre sobre problemas de orden genérico, universal y científico, mientras que la fantasía es la facultad que observa los casos particulares, pintorescos. La razón por tanto no se entrometía en los terrenos artísticos, sin embargo, debido a los excesos de la fantasía, tuvo que intervenir para poner orden. A mediados del siglo XVII, se retiró de nuevo, no porque hubiese logrado domesticar la imaginación, sino porque lo que empezaron a ser valoradas fueron justamente las creaciones "caprichosas", escapadas al control del intelecto.

Por tanto, la razón vigiló los movimientos del alma provocados por las facultades artísticas, durante apenas siglo y medio.

(57) Paul Valéry Pièces sur l'art, p. 97 y ss. .

(58) El pleno desarrollo del concepto de furor divino en la tratadística se inicia en un momento de cierta decadencia del arte, cuando se repiten los motivos, se complican hasta el exceso las soluciones formales, y decae en parte la aplicada sabiduría técnica, iniciándose una manera de pintar. Coincide por tanto con la ruptura entre el arte y la concepción medieval de la técnica, un conjunto de recetas aprendidas y siempre aplicadas.

"condotte di colpi, tirate via di grosso e con macchie..."

(G. Vasari "Delle opere di Tiziano" en Le Vite (Ed. G.C. Sansoni, Firenze 1881, vol. VII, p. 452.

(59) Fréart *Idée de la Perfection*, p. 7

(60) Cicerón ya observó que el furor estaba detrás de las ansias creativas de un alma dotada:

"Atque sic a summis hominibus eruditissimque accepimus, ceterarum rerum studia et doctrina et praeceptis et arte consistere, poetam natura ipsa valere et mentis uiribus excitari et quasi divino quodam spiritu inflari. Quare suo iure noster ille Ennius sanctos appellat poetas, quod quasi deorum aliquo dono atque munere commendati nobis esse uideantur"
)Pro Archia, VIII, 18).

Comentando estas frases, Robert Klein observaba que Cicerón confundía don y furor (y esta confusión se perpetuaba en unas sentencias de "Idea" de Lomazzo; ref: "Comentario a "Idea"", nota 20, p. 712). Creemos que el orador romano confunde el furor divino de origen externo, con el de origen interno (capriccio) cuando escribe "quasi divino quodam spiritu infari" y que aquél aparece como una alegoría o una imagen poética del segundo.

Cicerón asociaba el don con el furor interno, y de este modo, señalaba que los inspirados o poseídos por un movimiento de origen interno en el alma eran unos elegidos, o favorecidos para siempre. Su postura, por tanto, es contraria a la de Platón. En él, los poetas están favorecidos tan sólo en alguna ocasión (Ion 534 b-v; Fedro, 245 a-b).

Los comentarios del Abad Du Bos, el tratadista con quien se termina la evolución del furor divino, siguen los postulados ciceronianos. Este ciclo, por tanto, iniciado por Alberti, repite la transformación del concepto de entusiasmo de Platón a Cicerón: del paso

del furor externo, provocado por Dios, al interno, provocado por el artista. Existen, no obstante, dos diferencias importantes. Una de origen topológico: el furor griego y romano se aplicaba a poetas y oradores, y no parecía afectar a los artistas plásticos. Y otra, debido a la diferente estructura del alma. El poeta enfurecido, en Platón, no necesitaba de ningún don especial (mientras que el furor en Cicerón prendía tan sólo en poetas favorecidos de antemano). Por el contrario, desde el inicio del Renacimiento, la evolución del furor en la tratadística moderna se realiza a través de pintores y escultores que poseen ciertos dones artísticos.

(61) "Platone nel "Fedro" e nel "Ione" manifestamente pone il furore e non l'arte esser principio de la poesia" (L. Giacomini Op. Cit., p. 424).

"Abbiamo adunque tre cause efficienti de la poesia, ma una la principale, il furore, e l'altre secondo era s'èdetto, perchè la natura se bene è sugetto al furore, a la poesia concorre com efficiente insieme col furore ne la generazione di lui. E questo sono causa a lei estrinsiche, l'intrinsiche e formali si sono dichiarate di sopra: l'immitazione overa la favola el vero" (A. Segni Op. Cit, p. 66).

(62) A. Segni Op. Cit., p. 63:

"Il furore è quello che fa ogni cosa ne la poesia, e che ella è buona, e che è poesia" (A. Segni, Op. Cit., p. 65).

(63) "Coll'ingegno adunque l'architetto inventi, coll'esperienza conosca; o col giudicio scelga; col consiglio componga; e con l'arte poi nechi fine a quel che si mette a fare" L.B. Alberti De Re Aed, IX).

- (64) "Rubens imaginait vivement, prudemment & fçarament; & l'on peut dire qu'en naiffant la nature l'avait abondamment pourveu de ce feu celefte que déroba Prométée, qui eft commun aux bons Peintres e aux bons Poetes" (R. de Piles Dissertation de Peinture, p. 41).
- (65) "Non indigiate molto, chè se il furore mi assalta, ho concepito tanto sdegno contro questi miei congiurati, che s'io avesi tante mane quanto io mi sento disposto nelle force e nella volontà, credo che farei da me tutta questa festa" (Giorgio Vasari a Raffaello dal Borgo, a S. Sepolcro, 5 di marzo En Lettere, vol. III, p. 38).

En esta carta donde Vasari se lamenta de un posible complot organizado por un grupo de artistas para impedirle obtener un encargo de pintor al fresco, el furor se muestra como un impulso casi físico y no tanto espiritual. Aparece incluso superior a la capacidad de trabajo que el anciano artista posee.

En estos casos, la "discrezione" era útil y necesaria para dosificar y llevar a buen término, en función de las posibilidades físicas reales del pintor, el movimiento súbito del alma.

Miguel Angel, a finales de su vida, buscó el origen del fuego interno en Dios (ver el soneto CXL). Apela a El y gracias al furor su obra cobra sentido, siendo "l'un des rares a s'estimer diane de cette "lumière éteinte au monde" (Marcel Marnat Michel Ange, p. 261), sus facultades pierdan su opacidad amurallada; y consigue compararse con Dios, acercándosele a la vera.

El furor no es tan sólo un concepto que los mecanismos íntimos de la creación, sino que da sentido a la vida del artista (Miguel Angel).

(66) "C'eft donc à cette élévation furprenante, mais juſte, mais raifonnalbe que le Peintre doit porter fon ouvrage auffi bien que le Poëte, s'ils veulent arriver l'un & l'autre à cet extraordinaire Vraifemblable qui remune le coeur, & qui fait plus grand le mérite de la Peinture & de la Poëſie"
 (R. de Piles Cours de Peinture, p. 117.

(67) T. Campanella Poetica. Esta oración en principio, es distinta de la que el pintor debía rezar antes de iniciar un cuadro de temática religiosa, según escribía Vicencio Carducho (Diálogos de la Pintura, VII). El tratadista español sigue el conocido postulado renacentista que afirma que el artista puede pintar unos personajes que expresen ciertas emociones o sentimientos si previamente él los ha padecido. Además, en el caso de la pintura de temática religiosa, la exacta presentación de una fe sentida era necesaria, ya que tales obras debían a su vez emocionar al espectador. Se establecía una comunión de sentimientos entre el artista, el personaje pintado, y el espectador. En este caso, el rezo tiene un carácter propedéutico y no invocatorio; el artista entra dentro de sí, para abrazar, gozar o padecer las emociones que debe plasmar, mientras que en el caso de Campanella, el poeta busca atraer a la divinidad y obtener un favor: la excitación de su alma.

En el primer caso el artista entra dentro de sí, para exteriorizar posteriormente los sentidos; Por el contrario, en el segundo caso, el pintor sale fuera de sí, a fin de gozar luego íntima y particularmente del fuego conseguido. No obstante, una vez el alma estaba presa del furor, el artista comunicaba esta viveza a su obra. Estamos entonces de nuevo en la concepción mística de Carducho:

"les paffions qu'il exprime dans les Figures auront de la nobleffe s'il a l'efprit eflevé & tomberont au contraire dans la baffeffe & dans la froideur, s'il n'a luy mefme ni vivacité, ni grandeur d'âme. On ne peut donner que ce que l'on a: & c'eft par la caractère de ce Genie qu'on reconnoift le Peintre & qu'il fait fon portrait dans tous les ovrages... Felon qu'un Peintre aura plus de folidité de jugement, plus de lumière d'efprit, & plus de grandeur, & d'élevation de génie, il doit faire de plus beaux Ovrages" (R. de Piles Conversations, pp. 74 y 34).

"Pues bien fe fupone de quanta eficacia fea la buena pintura, y que el mifmo Dios mueftra feruirfe de que fus imagines, y las de fu facratifsima Madrid, y lao de fus Santos fean hechas de fuerte, que lo que reprefentan, lo meftren con propiedad, y conveniencia, pues quanto más la tiene vna cofa con otra, mas amiftad y connexion tiene con ella (fegù dizen los Filofofos) de q̄ es fuerça feguirfe, q̄ las tales caufes mayor de nocion y que mueñà los defeos de obrar en la virtud, à la qual muchos que fa hallanà bien agenos della fe le han acercado por efte medio, de manera que has llegado a còfeguir vn muy alto oftado de perfecciò, q̄ afsi lo refiere de fi sàba Terefa de Iefus, q̄ la denociò de vna imagen de vn chrifto muy llado q̄ truxeron à fu Conuento para cierta fieta, causò en fu animo tal mudança que conocio de alli adelante la que ania hecho de fu vida, que fiempre defde aquel punto fue mejorando en ella" (Vincencio Craducho Dialogos de la Pintura, diálogo Séptimo. De las diferencias, y modos de pintar los svcesos e historias sagradas con la decencia que se deve, págs. 125-126. Ed. de 1633).

Como se comprueba, la voluntad pedagógica de Carducho está alejada del deseo egoísta de Campanella. Frente a la prosa de los piadosos, la áspera poesía de los furiosos.

(68) "Quefta (la luce del difegno metaforico) è una virtù dell' anima noftro, per una fopra le femplici forze animali fe bene naturale in noi, & è in fomma perché l'anima noftro è fatta ad imagine, & fimilitudine di Dio, come quafi una feintilla di quella divinità, che ne allumna l'anima & l'intelligenza noftro, & ne fa alzare da terra, & fpeculare le cofe alte e diuine, che altrimenti quefti penfieri humani non s'alzerebbero da terra un palmo, ne noi patrommo hauere quelle fpeculationi, ò cognitioni delle cofe celefte" (F. Zuccaro, Op. Cit., p. 20).

(69) "Se le cose qui addotte sono vere come pare, potremo or sicuramente affermate, decidendo il dubbio proposto, che se per furore intendiamo quel affisamento de l'anima de l'Idea ..." (L. Giacomini Op. Cit., p. 431).

(70) "C'eft à l'intention du Peinte ou du Poëte; c'eft à l'invention des idées & des images propes à nous é mouvoir, & qu'il met en oeuvre pour exécuter fon intention, qu'on diftingue le grand Artifan du simple manoeuvre, qui fouvent eft plus habile ouvrier que lui dans l'exécution" (Du Bso Op. Cit, Introduction p. 3)

Distingue al pintor del simple imitador de formas ajenas, ya que éste, carente de furor (de ayuda divina) no consigue trascender el modelo natural, haciéndolo suyo:

"Sappiate che la natura senza la esercitacione è un seme chiuso nel cartoccio: è l'arte senza lei è niente. Siate adunque assiduo nel comporr se volete esser ottimo poeta, e sopra tutto rubate i bei tratti e gli acuti spirti al vostro ingegno che certo è pazzo chi crede farsi nome con le fatiche d'altri. Sforzatevi di trarre i concetti da i pensieri che vi nascono ne la memoria, mentre vi levate in alco col furror d'Apollo. E cosi facendo il giudicio vostro si sadisfarà ne l'opre istesse, onde sarete baltezzato figliuol de le muse e non creato de rubatori". Aretino, carta a Messer Antonio Gallo; di Vinezia il 6 d'Agosto 1537. En Lettere, p. 24).

(71) Por encima del genio se encuentra "la Grace qui le foûtient. Un peintre ne la tient que de la Nature, il ne fait même pas fi elle est en lui, ni à quel degré il la poffede" (R. de Piles Abrègè, Cap I: du Génie).

(72) "Mentre gl'industriosi ed egregi spirti col lume del famosissimo Giotto, e de'seguaci suoi, si sforzavano dar saggio al mondo del valore che la benignità delle stelle e la proporzionata mistione degli umori aveva dato agli ingegni loro; e desiderosi di imitare con la eccellenza dell'arte la grandezza della natura, per venire il più che potevano a quella somma cognizione che molti chiamano intelligenza, universalmente, ancora che indarno, si affaticavano; il benignissimo Rettore del Cielo volse clemente gli occhi alla terra, e veduta la vana infinità di tante fatiche, gli ardentissimi studi senza alcun frutto, e la opinione prosuntuosa degli uomini, assai più lontana dal vero che le tenebre dalla luce; per cavarci di tanti errori, si dispose mandare in terra uno spirito, che universalmente in ciascheduna arte ed in ogni

professione fusse abile, operando per sè solo a mostrare che cosa sia la perfezione dell'arte del disegno nel lineare, dintornare, ombrare e lumeggiare, per dare rilievo alle cose della pittura, e con retto giudizio operare nella scultura, e rendero le abitozioni commode e sicure, sane, allegre, proporzionate, e ricche di vari ornamenti nell'architettura. Volle oltra ciò accompagnarlo della vera filosofia morale con l'ornamento della dolce poesia, acciochè il mondo lo eleggesse ed ammirasse per suo singularissimo specchio nella vita, nell'opere, nella santità dei costumi, ed in tutte l'azioni umene; e perchè da noi piuttosto celeste che terrena cosa ni nominasse". (G. Vasari (Michelangelo Buonarroti, fiorentino, pittore, scultore ed architetto" en Le Vite (ed. G.C. Sansoni, Firenze 1881; vol. VII págs. 135-136).

(73) "La figure et l'entrelacs"; Hubert Damisch. En Jackson Pollock, catalogue, p. 322.

"Les bouleversements cataclysmiques que la peinture a subies ces dernières années ont donné lieu à des mesures assez draconiennes concernant l'objet. Ce dernier a été déformé à la fin, beaucoup d'artistes l'ont éliminé en tant que point de repère. La question se pose de savoir ce à quoi l'artiste à affaire, d'où il puise ses idées, quels sont ses thèmes, etc... (...) s'agit-il simplement d'un acte automatique?. Pollock dit que non. Il trouve que ses méthodes pourraient être qualifiées d'automatiques au départ, mais qu'elles dépassent rapidement ce stade là pour toucher aux émotions plus profondes et fermées qui mènent la peinture d'un degré de finition qui varie selon leur force et leur pureté. Il ne

sait pas à priori comment s'achèvera une oeuvre donnée.
 C'est le sédir de créer qui le pousse à travailler et ce
 désir et son résultat nous seront à jamais insaisissables"
 ("Pollock à l'oeuvre", R. Goodnough. En Jackson Pollock,
 Op. Cit., p. 291).

(74) André Breton Second Manifeste du Surréalisme

(75) Roger de Piles Conversations, p. 228.

(76) Erwin Panofsky Idea, pg. 59, nota 144.

(77) El furor engendra una (...) istoria (...) ben concertata (...) solo opera di quelli che di subito la fanno nascere, scorti e sospinti da una pura intelligenza e furia naturale", mientras que "quelli (...) che hanno l'invenzione, per il più non possono dall'altra parte avere la pazienza dell'operare como gl'altri. El che per altro non adviene che per le continue invenzione e capricci che gl'assalgono ..." (G.P. Lomazzo Trattato, p. 99).

(78) Ver la cita de la nota (58).

(79) Los mejores estudios son: "Furor and furia", en Robert J. Clements Michelangelo's theory of art; "Le sourire et la fureur" en André Chastel Art et humanisme au temps de Laurent le Magnifique; "Deus artifex-divino artista", en Ernst Kris y Otto Kurtz la leyenda del artista; "Durero como teórico del arte" en Erwin Panofsky Via y arte de Alberto Durero, y sobre todo "Furia" de David Summers en Michelangelo and the Language of Art.

Son más bien escasos. Puntuales y parciales, no conciben el furor

como un concepto capaz de generar todos los procesos mentales en vistas a la creación artística.

(80) El último libro escrito sobre el tema parece ser el de Antoni Mari "L'home de geni", leído cuando iniciábamos la redacción de la Tesis.

(81) "Par ce mot de génie, on a entendu diverfes chofes. Les Anciens ont crû que c'étoit un efprit commis à la garde de l'homme, & qui lui infpirait les bonnes & les mauvaises actions. Les Payens en ont fait une Divinité & le plûpart des hommes le prennent pour le feu de l'imagination qui produit una abondance de penfées, & pour cette infpiration fecrette, & cet enthoufiafe qui enfante les productions extraordinaires. Mais pour le concevoir par raport feulement aux Sciences, & aux Beaux Arts, & por en donner une idée diftincte, je crois que l'ón peut dire avec beaucoup de raifon, Que nous aportons le Génie en naiffant, & qu'il est confondu & mêlè dans un verre d'eau; on plutôt que c'eft l'efprit même en tant qu'il eft porté vers una fcience préfèrablement à une autre. Il eft, pour ainfidire, le turan des facultés de l'ame: el les contraint à tout quitter, & les entraîne pour le fervir dans les ouvrages ù il eft emporté lui-même par la rapidité de sa nature & lorfque les organes viennent à s'alterer, l'Efprit & le Génie s'afobliffent également"
(Roger de Piles Abredé, Cap. I).

La relación entre furor y genio ha sido poco estudiada, No es esta Tesis el lugar para analizarla. Sin embargo, podríamos aventurar, suscintamente, que el genio es la cualidad del alma que permite que ésta realice la síntesis entre los "fantasmas" engendrados por la imaginación y los principios de la razón, antes que la

mano, guiada por el espíritu y domesticada por la práctica materialice las "ideas imaginadas" Roger de Piles comenta:

"Il est constant que la nature & le génie font au dessus des règles, & font ce qui contribue davantage à faire un habile homme; & que li tous ceux qui ont le plus de connoissance d'un Art, & qui même en ont eferit, n'ont pas fait les plus beaux Ouvrages, ce n'est pas pour avoir ignoré les règles; mais pour avoir manqué de génie" (Conversations p. 226, ver igualmente Roger de Piles Cours de Peinture, p. 117).

En De Arte Graphica Du Frenoy en la traducción de de Piles añade:

"Comme le Peintre a coutume de se peindre dans ses ouvrages (...) il fera bon qu'il se connoisse soy-même afin de cultiver les Talens qui font son Génie"

El genio sería como la potencia creativa del alma, que el furor recorre, despertando las distintas facultades del alma. Si el genio es el vector, el furor es la fuerza simbolizada por él:-

"una viva immaginazione..., un raffinamento di gusto..., un fuoco animatore... sono quelle proprietà onde il genio è formato" (Pagano).

Si el genio es la potencia creativa del alma, parece lógico, como sugiere La Bruyère, que sea una de las cualidades que distingue al creador del crítico, -quien, por cierto, no puede, ni debe nunca enfurecerse-:

"La critique souvent n'est pas une science, c'est un métier où il faut plus de santé que d'esprit, plus de travail que

de capacité, plus d'habitude que de génie" ("Des ouvrages de l'esprit", en Les Caractères p. 124).

(82) "Il nostri artefici dicono di gusto o di buon gusto fatta questa pittura, disegno, o simile, la quale (...) dimostri avere in sè tutte quelle leggiadrie a tutte quelle qualità più belle che le ha voluto dar l'artefice; il che allora avviene quando egli s'è apposto (...) alla prima et alla bella indea e genio di cui la mano fervorosa ha con gran facilità obbedito" (F. Balducci. Citado por Salvatore Battaglia Op. Cit.).

(83) Agradecemos la sugerencia de Joaquim Garriga de tener en cuenta el concepto de "terribilitat" tan presente en los comentarios sobre la obra de Miguel Angel.

El breve estudio terminológico ha sido realizado por consejo del doctor Félix de Azua, a quien le debemos igualmente el intento de precisar el campo de aplicación del furor divino en arte, distinguiéndolo del furor como enfermedad, ligado a la medicina de cariz hipocratiano, la patología humoral y la astrología. Obviamente el "furor artístico" se relaciona con creencias astrológicas, y al comenzar los postulados de Lomazzo, percibiremos tales ramificaciones (perceptibles igualmente en Juan de Huarte, Paolo Pino y Comanini, por ejemplo). No obstante, aun a costa de simplificar en exceso el estudio hemos preferido concentrar nuestra tesis en la prosecución del furor en la tratadística. Estudiosos habrá que podrán ampliar las miras del estudio, y enriquecer, precisándolo, la comprensión de este concepto, el cual se nos revela, a cada vez, como la base de todo el análisis sobre los mecanismos creativos clásicos -como ya en el s. XX, el inconsciente lo ha si-

do durante cierto tiempo, con incluso claras y directas aplicaciones en el campo del arte, a modo de nuevos y futuros Miguelangeles.

(84) "E questo modo è stato cagione che molti, volendo in ciò immitare e mostrare di fare il pratico, hanno fatto di goffe pitture: e ciò adiviene perchè, se bene a molti pare che elle siano fatte senza fatica, non è così il vero, e s'ingannano; perchè si conosce che sono rifatte, e che si è ritornato loro addosso con i colori tante volte, che la fatica vi si vede. E questo modo si fatto è giudizioso, bello e stupendo, perchè fa parere vive le pitture e fatte con grande arte, nascodendo le fatiche" (G. Vasari "Della Opere di Tiziano", en Le Vite (ed. G.C. Sansoni, Firenze 1881, vol. VII, p. 452)).

El Greco apunta:

"porque los hombres eminentes en cualquier parte es en las dificultades donde hacen que parezca la facilidad" (Fernando Marías & Agustín Bustamante Las Ideas artísticas de El Greco p. 131).

Este comentario podría estar relacionado con el de Ludovico Dolce:

"La facilité ce qu'il ya de plus beau dans tous les arts, le plus difficile à acquerir à s'approprier, en un mot c'est un grand art de cacher l'art" (dialogue sur la peinture, Trad. 1735).

(85) G.P. Lomazzo Trattato, cap. II. Citado en nota (30). En Le Vile de Bellori hallamos numerosos ejemplos.

(86) G.P. Lomazzo Trattado, Cap. LXV: Composizione delle forme nell'idea p. 418):

"E fra gl'altri giudico che'l pittore non dia mai di piglio al penello se non quando sente eccitarsi da un natural furore, il qual non è dubio che cosi corre ne'pitori come ne' poëti.

Observar como el furor está íntimamente ligado al movimiento físico iniciado o a punto de iniciarse en vistas a la creación material. Bellori subraya:

"(si riserbó) l'ingegno e la mano all'innato furore di dipingere" ("Giovanni Lanfranco" es Le Vite).

(87) "Michelangelo" G. Vasari en Le Vite).La terribilitá tenía también el sentido de cualidad expresiva de la forma creada por el artista: "Hay que advertir que Miguel Angel ha tomado del desnudo la forma más terrible y rebuscada", lo mismo que Rafael, quien "los ha pintado de toda clase, agradables, terribles y rebuscados, aunque con actitudes más templadas y dulces" (Ludovico Dolce. Citado por Joaquim Garriga, en Fuentes y Documentos para la Historia del Arte, vol. IV: Renacimiento en Europa).

Hay que notar que todos los términos furor, furia, "capriccio", "terribilitá" significan cualidades expresivas y animadas tanto del alma, como de la forma creada por ésta. R.J. Clements anota:

"In Michelangelo's own vocabulary the word "furia" had rather the specific meaning of the appearance of dynamism and action-in-check which he wished his figures to display" (Michelangelo's Theory of art, p. 44).

El furor divino está tan ligado a su proyección exterior a la obra, según el postulado clásico que afirma que las cualidades del alma del artista se plasman en los rasgos de las figuras pintadas.

(88) G. Vasari Le Vite, p. 174:

"E perche del furor dello antefici sono (glischizzi) in poco tempo (con) penna o con altro disegnatoio o carbone espressi, solo per tentare l'animo di quel che gli sovviene"

G.B. Armeni añade:

"Conciofia cofa che quello intelletto che alberga nell'animo nostro e che crea l'inventioni, ufa diverfi modi a trouarle, attefo che per la fua naturale imperfettione mal può formar fempre il componimento di quelle a pieno & perciò gli è forza che la materia fi eprima in più volte, io dico quando una parte, & quando due, ouer tutta ancora, fecondo la qualità, & grandezza fua, & ciò fi vien facendo ful furor di quel concetto, che fubito fi efpone a guifa di macchia, che da noi fchizzo, ò brozza fi dice..." (De' veri precetti della pittura, p. 72).

Un siglo más tarde, Roger de Piles, introduce una variante: El dibujo del natural (en el sentido de lineamiento perfecto, superior en cuanto a precisión del trazo, al esbozo), expresa el carácter o el espíritu del objeto. El artista, a modo de sumo sacerdote, aprecia el alma de la naturaleza gracias a su genio, y sabe, a vuelta de lápiz, implantarla en el dibujo. Por tanto este ya no es una manifestación exabrupta del furor, que se sacía y se acaba al exteriorizarse, sino que es un fruto lleno de gracia. El furor no con-

cede tan sólo formas indefinidas, manchas vagas, cuerpos de objetos esbozados, sino el alma (la forma por el contrario puede brotar de las manos de cualquier artesano, como afirma Du Bos). Desaparece la urgencia al dibujar, no lucha contra el tiempo, porque se le tiene a favor. Lo que distingue el entusiasmo del simple fogonazo que inunda el artista de pocos vuelos, es justamente esta capacidad para crear en el tiempo, madurando las formas creadas a imitación de las naturales:

"Le deffin est pris non seulement pour la justesse des contours, & ou la proportion des parties; mais encore pour une imitation du caractère des objets visibles, lequel caractère n'est autre chose que l'effect que les objets font d'abord à nos yeux.

C'est dans cette dernière signification que le deffein est un instrument dont on a besoin en toutes rencontres pour exprimer plus nettement & plus vivement la pensée. Si vous voulez en servir avec succès, il faut que vous fassiez attention que ce deffein n'estant encore qu'une imitation imparfaite; puisque le coloris manque, il est nécessaire de suppléer à ce défaut par une expression spirituelle de traits qui doivent être différents selon la diversité des objets qui se voyent dans la nature: car les figures demandent un maniement de crayon ou de plume tout particulier aussi bien que les animaux & les paysages (apreciar el comentario de cariz moderno) & chacun dans leur génie ont encore leurs parties qui veulent être touchées différemment les unes des autres pour y donner l'esprit & le véritable caractère. Il n'y a que ceux qui ont du génie qui trouvent d'eux mêmes les moyens de donner à ce qu'ils font cet esprit dont je parle & qui soient capables de remarquer en quoy il consiste" (Premiers éléments, Ch. XIV: Qu'il faut

onner l'efprit & le caractère aux chofes que l'on dessine,
& moyen d'y parvenir).

Esto ocurre porque:

"(...) ceux qui ont du génie, eftant frappés d'abord por
l'effet de l'ouvrage qui eft devant leurs yeux, ne manquent
jamais de répandre dans leurs copies cet efprit dont ils
font animez eux-mefmes. La nature les a mis au monde avec
des fremences qui doivent produire leur fruit dans le temps"
(Chap. XVI: Comment on conoift ceux qui ont du génie pour
la Peinture).

Marcel Proust, en perfecta pero ilusoria conexión con un mundo
clásico que se termina, apunta un comentario que sigue el de Roger
de Piles. Introduce no obstante, una modificación fundamental; no
es la naturaleza la que ha depositado una simiente en el espíritu
para que vaya madurando y pueda ofrecer una obra de arte, sino que
es el propio autor que en parte inconscientemente, hace acopio de
todas las vivencias, para que éstas, gracias al trabajo activo de
la memoria, le ofrezcan de pronto sus "frutos madurados" en el
tiempo:

"Je savais très bien que mon cerveau était un riche bassin
minier où il y avait une etendue immense et fort diverse de
gisements précieux. Mais aurais je le temps de les exploi-
ter?. J'etais la seule personne capable de le faire. Pour
deux raisons: avec ma mor eût disparu non seulement le seul
ouvrier mineur capable d'extraire des minerals, mais encore
le gisement lui-même. (Le temps retrouvé, p. 428-429).

(43 Suite) Esta noción de lucha ha sido bella y definitivamente ex
presada por Marcel Proust, uno de los autores contemporáneos que

ha contemplado la obra de arte como el resultado de una posesión, en este caso de la posesión del alma por parte de los recuerdos que a modo de otro yo presionan y obligan al artista a crear:

"Et je vivrais dans l'anxiété de ne pas savoir si le Maître de ma destinée, moins indulgent que le sultan Sherion, le matin quand j'interrompais mon récit, voudrait bien sursoir à mon arrêt de mort et me permettrait de reprendre la suite le prochain soir" (Le TEMps Retrouvé, p. 437).

"Cet écrivain (...) devrait préparer son livre minutieusement avec de perpétuels regroupements de forces, comme une offensive, le supporter comme une fatigue, l'accepter comme une règle, le construire comme une église, le suivre comme un régime, le vaincre comme un obstacle, le conquérir comme une amitié, le suralimenter comme un enfant, le créer comme un monde (...) On le nourrit, on fortifie des parties faibles, on le préserve, mais ensuite c'est lui qui grandit, qui désigne notre tombe, la protège contre les rumeurs et quelque temps contre l'oubli" (Le Temps Retrouvé, p. 424).

(89) Siguiendo una idea de Leonardo, que Armenini retomó (Da' veri precetti..., aplicándola al boceto de Piles escribe:

"Leonard de Vinci a écrit que les taches qui se trouvent sur un vieux mur, formant des idées confuses de différents objets, peuvent exciter le Génie & l'aider à produire. Quelques uns ont cru que cette proposition faisoit tort au Génie, sans en donner de bonnes raisons. Il est certain cependant que sur un tel mur, ou sur telle autre chose maculée (...) il y a lieu de concevoir des Idées en général". (Abrégé, págs. 19-20).

Más lejos añade:

"plus on a de Genie, plus on voit des chofes dans ces fortes de taches ou de lignes contufes" (Op. cit. p. 20).

(90) Son los movimientos de un alma dotada los que conceden la más alta distinción a que aspira una obra de arte: la gracia. Un cuadro no se transforma en una pieza significativa por la habilidad del pintor, sus conocimientos, o incluso sus dones, sino por esta indescifrable armonía del alma que le permite levantarse con movmientos cadenciosos.

"On ne peut bien dire comment il faut donner plus de force, plus de majesté & plus de grâce aux figures: tout cela dépend de l'excellence du génie du Pentre " (...)

"La grâce s'engendre de l'uniformité des mouvements intérieurs caufez par les affections " les fentiments de l'âme" (Felibien Entretins, Préface Vol. 1).

Es significativa, a este respecto, la traducción francesa realizada a mediados del siglo XVIII, de los Diálogos sobre la Pintura de Luis Dolce. Así, donde el tratadista italiano escribía:

"Ne basta a un Pittore di effer bello inventore, fé non è parimente buon difegnatore"

el traductor apunta:

"Il ne fuffit pas à un peintre d'être douè d'un excellent génie, s'il n'est pareillement grand de deffinateur" (págs. 176-177).

Lo que para Dolce era un don -el don de la invención- se ha trans formado en una indefinible y tiránica cualidad del espíritu, apoyada, cierto es, por la práctica.

(91) G.P. Lomazzo Trattato, VI, Cap. LXIII: Compoftitione delle forme nella idea.

(92) G. Vasari Le Vite, Cap. I

(93) G.P. Lomazzo Op. Cit. p 482.

(94) Jean Rouchette ha realizado un preciso estudio del funcionamiento anímico según Vasari, en "La Renaissance que nous a lèguée Vasari", págs. 81 a 87, y constituye una tentativa seria de hallar un orden sistemático en la psicología del alma de quién, según Anthony Blunt, "no se siente cómodo con los términos abstractos" (Teoría de las artes en Italia, p. 113).

Ni Vasari ni Armenini, y menos aún Leonardo llegan a "resultados claros" como apostilla Blunt. Entramos de lleno en un terreno don de reina la indefinición terminológica. Sin embargo, cotejando los textos, se percibe una sorprendente unidad estructural. Es verdad que ciertos elementos aparecen en algunos tratados y no son mencionados por otros. Benedetto Varchi tiene casi la exclusiva de la noción de "fantasía". La "comprensión", que aparece en los textos de Pomponio Gaurico, no está en los de Leon Batista Alberti, quienes, sin embargo, vivieron en la misma época.

Pero ocurre que ciertas parcelas del alma reciben nombres distintos: "lo que para Gaurico es la "comprensión", para Miguel Angel es el "intelecto" y para Leonardo parece que se denomina "imaginación". Leonardo considera incluso que la imaginación, no solamente

es la facultad que almacena lo que los ojos perciben, si no que incluso, sirve para fabricar "ideas". "Idea", en este caso, debe tener el sentido de invención, es decir, de una escena compuesta mentalmente mediante formas desencarnadas, convertidas en "fantasmas":

"Procura, en primer lugar, que tu dibujo muestre al ojo tu intención por medio de formas expresivas y la idea primera por tu imaginación concebida" (B.N. 2038, 26 a; en Tratado de la Pintura, p. 360, nº 485).

El hecho de que las ideas puedan ser fabricadas no tiene porqué sorprendernos. Erwin Panofsky comenta:

"El Renacimiento interpretó ya el concepto de "Idea" -aunque no se consiguió una formulación expresa de esta tesis hasta que el clasicismo del s. XVII la llevó a cabo- en el sentido de aquella nueva visión artística, cuya esencia consistía precisamente en transformar el concepto de la Idea en el del "Ideal", identificando así el mundo de las Ideas con un mundo de mayor realidad y verdad. Con esto, la Idea era despojada de su nobleza metafísica, pero precisamente por ello, llevado a una bella y lógica armonía con la naturaleza; producto de la mente humana, pero a su vez expresando -muy lejos de la subjetividad y de la arbitrariedad- esa regularidad preformada de las cosas, ella puede realizar por medio de la síntesis intuitiva aquello que, con los estudios sobre las proporciones basadas en un material artístico rico y refrendado por la opinión común, habían tratado de alcanzar por medio de la síntesis discursiva artistas como Alberti, Leonardo y Durero: el perfeccionamiento de lo "natural" a través del arte" (Idea, p. 64).

Lo que sorprende es el hecho de que la idea sea fabricada por una facultad, en principio inferior. Esto demuestra la ambivalencia de sentimientos frente a la imaginación, ensalzada o disminuída. No obstante, tanto en uno como en otro caso, es una facultad poco activa, dejando el papel creativo a la invención.

Sin embargo bajo tales denominaciones encontramos una facultad anímica que recibe, gracias a los sentidos, las imágenes desencarnadas extraídas de la naturaleza.

Igualmente, si la memoria cumple un papel de singular importancia en Lomazzo (en concreto en "Idea del Tempio della Pittura") Armeni ni apenas la menciona.

El orden de intervención de las facultades en vista a la ideación de la obra de arte presenta a su vez ciertas fluctuaciones. Así la intervención de la razón se realiza antes o después del trabajo de la invención.

Son detalles de poca monta. Estas variaciones y cambios aparecen, porque existe una estructura anímica potente, e invariable, y porque el funcionamiento del alma sigue siempre, sean cuales sean los autores, tres etapas diferenciadas; una de percepción de la belleza (ya sea natural, ideal o artística, y en este caso, proceda de la obra de un maestro, o de los garabatos del propio autor); una de elaboración mental de composiciones atractivas gracias al material visivo ya depurado de anécdotas, y a un primer trabajo de ordenación y selección; finalmente en una última etapa, la razón, echando mano de toda una serie de recursos, selecciona, de entre toda esta serie de composiciones, una imagen por "razones" de orden interno: compositivo, colorístico, de tamaño, etc., y externo: decoro, idoneidad, etc. Esta separación, no obstante, tampoco es-

tá clara: la selección del color, por ejemplo, obedece a la vez a exigencias compositivas y a las de decoro.

Una vez completado el proceso mental, la mano plasma con mayor o menor seguridad, la imagen compuesta y definida previamente.

Los tratadistas franceses especialmente Roger de Piles, han sido los que han descubierto el momento en el cual el alma es poseída por el entusiasmo, y el motivo que lo desencadena. Hasta entonces, el furor, bajo la forma de "capriccio" había aparecido de forma inesperada, aunque Lomazzo había ya conseguido predecir con cierta precisión su aparición y determinar como afectaba el funcionamiento del alma, en vistas a la creación.

(95) Marsilio Ficino, T. Pl., X, 5, p. 74.

(96) G.P. Lomazzo, Trattado, Cap. III.

(97) G.P. Lomazzo, Op. Cit.

(98) "Le scienze pratiche attendono principalmente all'operazioni, e in torno a queste s'affaticano per poter conseguire il fine loro (...). E febbene quelle prime professioni che fon intorno, al Difegno interno fono più eccellenti, perchè procacciano una felicità grande all'uomo; tuttavia le professioni pratiche anch'effe procacciano all'iftes'uomo un'altra forma di felicità umana e naturale che confifte nell'azione, e di questa a contestiano noi pittori, fcultori e architetti, onorando gli intelleti fpeculativi, e godeando noi l'utile, e il bene che nolle nostre azioni troviamo. E ficcome di quelle due forelle Rachele, e Lia, Rachele era belliffima, e graziosiffima, ma infeconda: e Lia aveva gli occhi ofcure; ma fe-

conda; così le scienze pratiche (el arte, entre ellos) febbene non fono così belle, fono però feconde cioè utili e non fono à particolari, ma alle famiglie, alle città, ed ai Regni" (G.P. Lomazzo, Op. Cit., p.21).

(99) Soneto XCIV. Citado por R.J. Clements, en Op. Cit, p. 15.

(100) R.J. Clemente, Op. Cit., p. 15.

(101) La mayoría de los términos que designan facultades del alma, sirven a la vez para nombrar los propios productos compuestos por ellos. Así, invención y fantasía son dos ejemplos claros: Francisco de Holanda anota:

"Si el mal pintor supiese imaginar correctamente o de manera magistral su fantasía, no podría tener una mano tan torpe como para no dejar aparecer alguna huella o indicio de su buen deseo" (Diálogo III, p. 104).

Del mismo modo, León Hebrero escribe:

"Sofía: E forse ne f'uomo altra virtù che comprenda il bello il viso e l'audito=

Filone: Quelle virtù conoscitive che son più spirituali chè quelle conoscono più il bello che queste.

Sofía: Quali sono?

Filone: L'immaginazione e fantasia, che compone, discerne e pensa le cose de' sensi, consce molti altri offigi e casi particolari graziosi e belli, che muoveno l'anima a dilettaçione amorosa; e già si dice una bella fantasia e un bel pensiero, una bella invençione"

(En la litteratura italiana, vol. 32, tomo 2, p. 1629).

Para Zuccari, por el contrario, no hay confusión, la fantasía es una región del cerebro:

"Il secondo senso interno si chiana fantasia, et hà l'organo suo nella seconda parte del nostro capo vicino à quello del senso commune" (Idea, p. 174).

(102) M. Ficino T. Pl, XVIII, 10, p. 234:

"Si nos acostumbramos a hacer uso sobre todo de la razón, entonces la contemplación se vuelve intensa. Si nos acostumbramos a poner en obra la fantasía, entonces la imaginación se vuelve muy viva".

(103) "Io, donna elegante, vi mando il sonetto che vou m'avete chiesto e ch'io ho creato con la fantasía" (Aretino. Citado por Salvatore Baltaglia en Grabde Dizionario della Lingua italiana).

(104) B. Varchi:

"Lezzione sopra il sotto scritto sonetto di Michelagnolo Buonamoti" "Nom ha l'ottimo Artista alcun concetto..." "En Lezzioni, p. 167" "Non Tutti i maestri ve le sanno immaginare belle a un modo, nè condurre a perfezzione equalmente quelle che si sono i immaginati eglino stessi. Perciochè. oltre quello che i Greci i chiamano idea (...) e noi imitando ora i greci et ora i Latini chiamiano quando idea, quando esemplare e quando esempio, e più volgarmente modello, cioè quella imagine che si forma ciascuno nella fantasia" (B. Varchi Op. Cit.).

La claridad conceptual no es una característica de la tratadística clásica. Varchi a veces serpara, y confunde a veces imaginación y fantasía:

"Nè si maravigli alcuno che il poeta chiami questa potenza (imaginazione), la quale è uno delle sentimenta interiori, intelletto, perché non solamente tutti i poeti la chiamano con questo nome (...) ma Aristotile medesimo. Onde devemo sapere che, oltre l'intelletto agente, si ritruovano appresso. Aristotile due intelletti: uno universale, e questo si chiama da lui ora passibile et ora materiale, et è quello che noi chiamiamo propriamente intelletto, o veramente mente; et uno particolare, il quale si chiama passibile, e questo non è altro che la fantasía, o vera immaginazione" (B. Varchi, Op. Cit.

La estratificación del alma que estamos realizando no constituye un modelo científico, sino uno ideal que engloba todas las variaciones introducidas por los grandes tratadistas. Es difícil a menudo, llegar a precisar donde se ubican las facultades en el organigrama del alma, que sin embargo, no es ni falso ni gratuito.

(105) M. Ficino T. Pl, XIII, 2. p. 211:

"Las potencias groseras de la sensibilidad (...) a saber la fantasía confusa que acompaña al instinto natural y la imaginación que centraliza lo que los cinco sentidos traen".

Observemos la conexión establecida entre la imaginación y el sentido de la vista.

(106) Jean Rouchette Op. Cit., p. 84.

(107) Leonardo Urb. 6 b, 6 a y 6 b. En Tratado de la Pintura, p. 46, nº 18.

(108) Leonardo, Urb, 1b OP. Cit. p. 45, nº 17.

(109) Como producto de la facultad inventiva, la invención "est une emotion de l'idée et se distingue peu du concept" (Jean Rouchette Op. Cit., p. 109:

"L'idée ne peut voir ni imaginer parfaitement en elle-même les inventions si elle ne mostre pas son concept aux yeux corporels qui l'aident à en faire un bon jugement" (Vasari VII, 427).

"L'Invention serait donc juste au dessous des "parfaites idées" où même pourrait être considerée comme la réalisation de ces idées" (Jean Rouchette, Op. Cit., p. 109).

Y en el caso de Vasari, "l'invention (...) dans quelques cas privilegies (...) a la signification créatrice (...). Elle a rang de faculté, "d'habitus" de l'intellect" (Jean Rouchette Op. Cit., p. 109).

La invención entendida como creación de la facultad inventiva siguió creciendo en importancia a lo largo del s. XVI, como nos lo muestra la siguiente opinión de De Piles:

"Le Peinture qui a du génie trouvera dans toutes les parties de fon Art une ample matière de le faire paroître: mais celle qui lui fournit plus d'occafions de faire voir ce qu'il a d'efprit, d'imagination, & de prudence, eft sans doute l'In-

vention. C'est par elle que la Peinture marche de pas égal avec la Poësie..." (Cours de Peinture Cap. "De l'Invention" p. 62).

Ver igualmente R. de Piles, Dissertation, Carp. "L'Invention", p. 41.

La invención como producto de la imaginación se encuentra en Vaso ri (Jean Rouchette Op. Cit. p. 109).

Por muchos matices que se introduzcan y a pesar de la aparente con fusión reinante, permanece siempre esta esquemática organización del alma, más o menos rica, sutil y precisa, según qué tratadistas.

(110) L.B. Alberti De la Peinture, p. 175.

(111) Consultar el estudio clásico de R. W. Lee Ut Pictura Poesis, Cap. II: "La invención" y el Apéndice 2: "Inventio, Dispositio, Elocutio".

(112) Paolo Pino. Dialogo di Pittura.

(113) G.B. Armenini Op. Cit., p. 72.

(114) R. Fréart, sieur de la Chambrai Idée de la Perfection, p. 7.

(115) Leonardo B.N. 2038, 27 b-a, En Tratado de la Pintura, p. 356, nº 477.

(116) M. Ficino T.Pl. XV, 16, p. 83.

"De la misma manera que la fantasía, aunque sola, conoce todo lo que los cinco sentidos perciben, porque les es superior,

del mismo modo el intelecto, aunque sólo, juzgará y conservará las especies, aunque el juzgar las imágenes y conservarlas no sea la función de la fantasía sola, como lo piensa Averroes, sino que el juzgarlas pertenezca a la fantasía y el conservarlas a la memoria".

(117) "La Razón es discursiva y reflexiva, mientras que la Mente -en nuestro caso denominado "giudicio"- es intuitiva y creadora". "El movimiento neoplatónico en Florencia y el norte de Italia", Erwin Panofsky Estudio sobre iconología , Cap. V, págs. 196-197.

(118) G.P. Lomazzo Idea del Tempio, Ch. III, p. 37. A este respecto Roberto Paolo Ciardi anota:

"Il termine "discrezione" è tra i più complessi e difficoltosi dell'intera elaborazione teorica lomaziana; l'autore stesso dà di volta in volta delle definizioni diverse, che possono apparire anche contrastanti. Tuttavia non concordo col Klein nell'identificarlo con la "prudenza" (facultad de valoración moral y no creativa). Piuttosto è da tenere presente l'altra analogia con la "discretio spirituum" della scolastica, che in pratica è il modo, nella contrariforma, con cui il direttore di coscienza guida le anime nei singoli casi, stabilendo una norma per la vita (e si rammenti il significato che il termine ha nei Ricordi del Giucciardini, come qualità del politico, come elemento fondamentale del suo comportamento). Per il Lomazzo sembra dunque che il significato più appropriato sia quello che intende il termine con norme superiore, ovvero regola, che dirige la pratica dell'attività artistica, il modo, cioè, per cui l'idea concepita nella mente, si fa concreta nella pratica, attraverso le regole" (Critica d'Arte, XII, n° 70. P. 43, nota 29).

Roger de Piles define perfectamente la "regulación" de las producciones de la invención que realiza la discreción:

"Ceux qui brûlent d'un feu doux, qui n'ont qu'une médiocre vivacité jointe à bon jugement, peuvent s'infinuer dans l'Enthousiasme par degrés, le rendre même plus réglé par la solidité de leur esprit" (Cours de Peinture, p. 118).

(119)

(120) "Questo nome intelletto significa piu cose & è propriamente in noi quella parte piu nobile dell'Anima, per la quale noi intendiamo, & si chiama molte volte, Mente ..." (B. Varchi Op. Cit. p. 171). (Relacionar esta cita con el comentario de Panofsky apuntado en la nota 116).

(121) "Sopra l'amore" En B. Varchi, Lezioni, p. 679.

Esta diferencia de amplitud de miras según el género observado se encuentra en Ficino (en quien Varchi quizá se haya inspirado):

"Idolum quoque illud animae, id est reatrix potentia corporis, non est animae purae officium, sed animae, id est reatrix potentia corporis, non est animae purae officium, sed anime iam vergentis ad corpus. Verum ratio interponitur, vis quaedam verarum propria animarum, per quam in universali conceptu a principiis rerum ad conclusiones temporali successione discurrunt, effectus resolvunt in causas, causas iterum in effectus deducunt, discurrunt etiam conceptu particulari ad discursionis universalis exemplar. Sed in prima ipsa et universali discursione ratio intellectualis vocanda est; in discursione particulari ratio cogitatrix et opinatrix" (T. Pl. XIII, 2, p. 210).

(122) Phantasia quoque memoriam propriam possidet, quod testatur et habitus confirmatio et libera discussio ab imaginibus in imagines, quae saepe fir reminscentiae studio" (M. Ficino, T. Pl. XV, 16, p. 83).

Esta fantasía con memoria capaz de asociar vagamente imágenes, nos recuerda la "rêverie" que describe Gaston Bachelard:

"la rêverie est sous le signe de l'anima" (La Poétique de la Rêverie, p. 53).

algo así como el flujo ordenado y continuo de imágenes desencarnadas antes de que intervenga la razón, cortando, ordenando y marcando filas.

(123) R. de Piles Cours de Peinture, págs. 64-65.

(124) G.P. Lomazzo Trattato, Cap. II.

(125) G.B. Armeni Da veri precetti della pittura, I, 0, p. 70.

(126) G. Paleotti Discorso in torno alle imagini sacre e profane.

(127) M. Boschini Carta del Navegar, Vento III, p. 210.

(128) Gilio.

(129) Ver nota (122).

(130) Leonardo, Urb. 5ª, En Op. Cit. p. 49, nº 22.

(131) La vista, como afirma Cornelio Agrippa, pertenece a los sentidos "más elevados (...), los cuales son también los más puros. Así los ojos situados arriba en el cuerpo son los más puros, perciben el fuego y la luz natural" (Cornelio Agrippa La Magie Naturelle, Cap. LXI, p. 177).

(132) Leonardo Urb. En Op. Cit., p. 48 nº 19.

(133) Leonardo Urb. 8a, 9a. En Op. Cit, p. 51, nº 23.

(134) Leonardo Urb. 9a, 10a, En Op. Cit, p. 54, nº 24.

(135) "Los sentidos más puros son los que perciben las cosas de lejos sin acercarse a ellas: es el caso de la vista y el oído, e incluso del olfato que se ejerce a distancia por medio del aire. Por el contrario, el gusto no puede percibir más que al contacto con la materia" (Cornelio Agrippa, Op. Cit., Cap. LXI, p. 177).

(136) Ver nota (99).

(137) Pomponio Gaurico De Sculptura.

André Chastel y Robert Klein escriben:

"La compréhension est définie en termes qui en font la faculté artistique par excellence, du moins selon l'idée alors traditionnelle de l'art: l'acte de concevoir dans l'esprit, pour les réaliser ensuite, les idées des choses que l'on veut faire"

Ver igualmente Paola Borocchi, Scritti d'Arte Vol, II, p. 1313 nota 2.

(Introducción a la edición crítica del tratado de Pomponi o Gaurico, p. 31).

La comprensión tiene en Gaurico un papel más activo del que le concedemos. Hay que observar que a principios del s. XVI, el análisis del mecanismo del alma no ha llegado a los niveles de precisión alcanzados medio siglo más tarde, con Benedetto Varchi. Por tanto la "comprensión" hace las veces de "intelletto", "imaginación" e "invención": Para poder "concebir la idea" necesita de los datos externos y, como facultad central que es, dirige y controla su recogida, los almacena y los compone en vista a la ideación de una composición artística.

La "aparición" de la "fantasía", segregada de la "comprensión" -aunque tal facultad estuviese ya presente con nombre propio en Ficino, ver si no cualquier página de la Teología platónica- limitó los poderes de ésta; pasando a denominarse "intelletto", en los sonetos de Angel.

El "sensus communis" sobre el cual escribe Leonardo tenía la capacidad de percibir las imágenes gracias a los sentidos, y de juzgarlas ("comprenderlas") gracias a la razón, ya que el "sentido común" era algo así como la facultad conectada con el exterior, permitiendo que la razón "se pudiera hacer una idea" del mundo. Menos "creativa" que la "comprehensio" se le parecía en cuanto que podía actuar pasivamente -recibiendo las imágenes- y activamente -juzgándolas-.

"Revolutae acrius imagines illae usque ad comunem illum sensum, quem more platorico vocamus imaginationem" (M. Ficino T. Pl. XIII, 2, p. 214). Ver también la cita de Ficino en nota (142).

Si por medio de la invención el artista aporta a la naturaleza formas y escenas imaginadas y le devuelve, depurada, la belleza que ha extraído de ella, gracias a la comprensión, la naturaleza alimenta en "fantasmas" al hombre y le permite concebir sus composiciones.

"The ancient speculators have included that the faculty of judgement which is given to man is quickened by an instrument with which the five senses are conected by means of the organ of perception; and to this instrument they have given the name of "sensus communis". And this name is used simply because it is the common judge of the other five senses (...) The "sensus communis" is activated by the organ of perception (impresiva) which is situated midway between it and the senses. The organ of perception works by means of the imagees of the things transmitted to it by the five senses, which are placed on the surface midway between the external thing and the organ of perception" (Leonardo C.A. 90r. En The Notebook, p. 108).

"The images of the surrounding things are transmitted to the senses, and the senses transmit them to the organ of perception, and the organ of perception transmit to the "sensus communis", and by it they are imprinted on the memory (...)" (Leonardo W. 19019. En The Notebook, p. 108).

"The sould apparently resides in the seat of judgement, apparently resides in the place called "sensus communis" where all the senses meet; and it is in this place and not throughtot the body as many have believed; for it that were so it would not have been necessary for the instuments of the senses to meet in one particular spot, it would have

sufficed for the eye to register its perception on its surfaced instead of transmitting the images of the things seen to the "sensus communis" by way of the optical nerves; for the soul would have comprehended them upon the surface of the eye" (Leonardo Trat. 19. En The Notebook, p. 109).

Vicencio Carducho resume la explicación de la psicología de la creación, uniendo a Leonardo con Zuccaro:

"El interior Pintor pinta en la memoria, y en la imaginativa los objetos que le dan los fentidos exteriores por medio del fentido común: a eftos objetos perficiona efte Pintor interior (fi fuere docto) y con fu fabiduria los elige y corrige, haziendo en la imaginativa una perfecta Pintura, la qual contempla y medita efte docto entendimiento graduado por los actos de la razón y de la ciencia" (Vicencio Carducho Dialogos de la Pintvra, dialogo Quarto de la pintvra teorica, de la practica, y simple imitación de lo natural, y de la simpatía que tiene con la poesia, págs. 50-51. Ed. de 1633).

(138) Cornelio Agrippa nos ofrece un buen esquema del funcionamiento del alma durante el proceso de conocimiento compuesto de "el razonamiento, la segunda parte de la retórica o disposición, el encadenamiento lógico y la premeditación antes de la acción". Coincide en bastantes puntos con el que proponemos, aunque ofrece algunas variantes debido a las particularidades de la ideación artística con respecto al conocimiento. Mientras que durante éste la "facultad de concebir" opera con los datos que le suministra la "imaginación" a fin de seleccionarlos y ordenarlos para que la mente pueda entonces elaborar las ideas de las cosas aprendidas, en la ideación artística. Se requiere una fase intermedia antes de que intervenga la razón. Esta en arte no trabaja con los simples datos

que le aporta la imaginación. Falta una labor recreativa que recomponga una imagen similar a la del mundo, y se la devuelva, purificada y esencializada, o por el contrario, saturada de detalles cotidianos, como ocurre en un cuadro costumbrista barroco. La razón, por tanto, opera con imágenes compuestas a base de fantasmas extraídos de las cosas y nunca directamente con éstas solas (ver E. Cassirer El problema del Conocimiento I, p. 134).

La estructura de alma según Cornelio Agrippa carece de la facultad inventiva. Comprende la "perfección" o "sentido común" que recoge y centraliza los datos aportados por los sentidos, la "imaginación" que detiene pasivamente y fija estos datos antes de que pueden desvanecerse, y sirve de enlace entre la facultad perceptiva y la "memoria" que se nutre de aquellos fantasmas. Finalmente posee la "facultad de concebir" la cual ordena las "impresiones recibidas" haciendo las veces de la "invención" y de la "discreción", entendiendo a ésta última no como Lomazzo que la sitúa en el Alma Intelectiva, sino como Ficino, que la coloca en la parte superior del Alma sensible. Podría incluso interpretarse que Cornelio Agrippa la ubica entre las dos Almas, sirviéndoles de enlace. No obstante la "discreción" propiamente hablando, para este escritor es una facultad de la Mente.

"Selon Averroés, les sens intérieurs sont au nombre de quatre. Le premier est appelé sens commun, il reçoit et réunit les impressions des sens extérieurs. Le second est la force imaginative ou imagination dont le rôle est de retenir les impressions fournies par les sens extérieurs et de les présenter à la mémoire en l'absence de toute perception du moment sous forme de souvenir.

Le troisième est le sens conceptif appelé aussi faculté de concevoir ou réflexion. Son rôle est de recevoir et de trier

ces impressions recues et de rétablir leur sens. Il transmet ces impressions après les avoir distinguées et rassemblées, après en avoir pris conscience et les avoir filtrées.

La quatrième que nous appelons mémoire reçoit ces impressions e les emmagazine.

(...) (on voit) en songe les choses qui doivent nous arriver: aussi, a-t-on nommé imagination l'intelligence conceptive qui est la base de l'intelligence à propement parler. Comme le dit Jamblique, elle est née en même temps que toutes les autres facultés de l'âme, elle crée toutes les images, toutes les ressemblances, tous les actes de l'esprit, toutes les représentations, toutes les impressions, elle peut les transposer su d'autres objets qui s'imposent alors à la perception, au jugement et à l'intelligence selon la place assignée par le discernement.

L'intelligence conceptive reçoit les images de toutes choses, elle les ordonne suivant leurs caractères et leurs ressemblances. Elle façonne toutes les actions de l'esprit, elle harmonise les perceptions externes avec les sentiments internes et retransmet les sensations" (Cornelio Agrippa La Magie Naturelle, Cap. LXI: Formation de l'homme, les sens exterieurs et intérieurs ... págs. 177-178).

Esta nota constituye una breve digresión por los terrenos de los mecanismos del conocimiento, que obviamente, no tocamos. Sin embargo, hemos acudido a Cornelo Agrippa porque es un autor que tuvo gran influencia sobre Lomazzo, quien aprendió a través los textos de Agrippa las lecciones de Ficino. (Sobre la influencia ficciana de Agrippa sobre Lomazzo, ver: Robert Klein, "Los Siete Gobernadores del Arte", "según Lomazzo", en La forma y lo Inteligible, p.

165; Roberto Paolo Ciardi; Introduzione e commento ai Scritti sulle arti, Vol. I y Gerald M. Ackerman, "Lomazzos Treatrise on Painting" en The Art Bulletin, XLIX, nº 4, 1967, págs. 317 a 323).

(139) Ver nota (93).

(140) La imaginación se enriqueció de la precisión de la discreción, pasó de tener un papel cuando de mera receptora, a lo sumo "desencarnando" los datos aportados por el intelecto en vistas al trabajo creativo y activo de la invención, a ser considerada como la facultad más importante para la creación, artística, puesto que el furor se desencadena gracias a su trabajo. (Ver Roger de Piles, Comersations, p. 226 y ss.).

(141) G. Comanini por otro lado sigue la opinión de Ficino: "imaginatio quinque sensuum congregatix" (T. Pl. XIII, 2, p.210).

(142) Romano Alberti Trattato della nobilità della pittura, p. 208.

(143) F. Zuccaro. Origine et progresso dell'Academia del disegno ... p. 17.

(144) L. Giacomini. Del furor poético. En T.P.R. III, p. 431.

(145) El célebre y tan citado comentario de Leonardo sobre el poder evocador de unas manchas en la pared también defiende el poder de los ojos por "ver" ideas o imágenes extraídas del espíritu: "Si observas algunos muros sucios de manchas o contruídos con piedras dispares y te das a inventar escenas, allí podrás ver la imagen de distintos paisages" (B.N. 2038, 22b) (que) "alimentan tu invención (aunque) no te enseñan a rematar detalle alguno" (Urb. 33b 34a).

El ojo percibe las manchas, el juicio o la mente del pintor "a se mejanza del espejo" (B.N. 2038, 2a) distingue formas y escenas acabadas, las cuales son aprendidos entonces de nuevo por la vista. Ve, por tanto, las imagenes que el alma elabora internamente.

(146) Para Ficino el hombre posee dos miradas; la externa ligada a los ojos, y la interna, que depende del sentido visual de la fantasía. Lo que hace Giacomini es fundir los dos órganos perceptivos en uno solo.

Para Ficino la "Idea" suministra a la fantasía un material ya elaborado:

"Profecto oportet imaginem visibilis corporis ad aliquid impartibile colligi. Quod et in ipsis fit pupillis. Alioquin ingentia corpora atque caelum ipsum per tam minimam pupillam non cerneremus. Quod si quantum spectat, ut cernat acutius ampliore quantitae opus est si, inquam, exterior acies magnitudine ad percipiendum minime indiget, quid de illo interiori visu et communi sensu dicemus, qui quanto singulis est praestantior et acutior tanto etiam debet sufficientior esse?" (M. Ficino, T.L. VIII, 3; p. 267).

(147) "Interiores actus sunt phantasiae visa rationisque discusiones. Sed plurimum ita intenditur phantasia, cuius nutu plurimum agimus vitam, ut imagines suas accerimo intuitu in seipsa volutet. Revolutae acutius imagines illae usque ad communem illum sensum, quem more platónico vocamus imaginationem, relucet, inde in sensus inferiores" (M. Ficino T. P. XIII, 2, p.214).

(148) (14) Imago vero ... solet pro ne vera asseverari. Nam vigilantes hominem se videre aiunt, quando ad hominis imaginem in his micantem sesevertunt. Similiter dormientes affirmant hominem se videre, quando eius imago a phantaia ipsius conservatrice per imaginationem in sensus resplendet" (M. Ficino T.Pl. XIII, 2, p. 215).

(150) "Insomnia vana" (M. Ficino T. Pl. XIII, 2, p. 215).

(151) "Se'l pittore dipingesse una chimera ... non mai più da altro artefice imaginato et espresso, costui farebbe idolo di cosa imaginaria e che avvrebbe il suo essere nella sola mente, e non fori" (G. Comanini Il Figino. En B III, p. 255).

(152) G. Comanini Op. Cit, p. 270. Ver igualmente G.P. Lomazzo, Idea, Cap. XXXI: degli avvertimenti che si deomo avere nelle composizioni per prattica, p. 277. El funcionamiento del alma durante el proceso creativo está basado en el que Cicerón describe en El Orador:

"Nam et amini atque ingeni celeres quidam motus esse debent, qui et ad excogitandum ornandumque sint uberes et ad memoriam firmi atque diuturni" (Libro 1, XXV, p. 113).

Ciceron, claro está, se refiere al orador y no al artista plástico.

(153) "Dividit quoque imagines et componit non sine aliqua ratione, et in infinitum fingendo progreditum" (M. Ficino T. Pl., XV, 16, p. 85).

(154) G. Bruno De gl'Heroici Furori, III, p. 177.

(155) M. Ficino T. Pl. XVIII, 10, p.234.

(156) Ibid.

(157) Ibid, p. 233:

"(Furiae), quae eam crucient ab affectu (...). Tales sunt enim primae animae huius perturbationes, quales sunt eorum qui delirant phrenes; propter febrem, aut eorum qui melancholico terrentur humore".

(158) "Quando enim quinquae sensum actiones cessant, actiones interiores maxime augentur. Ac si ratione uti plurimum consueveris, tunc diligentissime specularis; si phantasia tunc imaginariis vehementissime. Id usque adeo fit in somno ut quae rerum imagines sunt res veras esse putemus atque horribilibus visis perterriti trepidemus, sudemus, viciferemus atque surgamus. Multo magis impiis in morte atque post mortem fallacia terribilium contigit imaginum. Tunc enim cessant varia nutriendi officia, sensuum externorum multiplices actiones, humanarum actionum occupationes rerumque sollertia. Solius restat, ut Platonici putant, phantasiae furentis vel fantasticae rationes imperium in homine impio, quae odio quo dixi et timore connota versat secum longo ordine tristes imagines. Nunc caelum ruere in caput suspicit, nunc se terrae profundis habitus absorberi, tum impetu assumi flammaram, tum vasto aquarem gurgite mergi, aut umbris daemonum comprehendi. Itaque corpus suum per infima passim exagitat, quacumque furentis phantasiae depulerit impetus malusque daemon, ut Mercurius ait et Plato, quos quidem deos esse vult hac in re, etiam si non advertant, legis divinae ministros. Atque id ex odio metuque patitur impius per Megeram" (Ibid, p. 234).

- (159) G.B. Armenini De'veri precetti della pittura, p. 72.
- (160) Ibid, p. 73
- (161) Ibid, p. 70
- (162) G.P. Lomazzo Trattato, Cap. XLIX: "Composizione delle grottesche".
- (163) Ibid, Cap. II.
- (164) Tansillo. Citado por Carlo Ossola, Autunno del Rinascimento, p. 181.
- (165) R. Fréart, sieur del Chambray. Idèe de la perfection. Cap: "Del l'Invention" 1^a Partie; p. 11.
- (166) Ibid, p. 11.
- (167) Ibid.
- (168) Roger de Piles Cours de Peinture, págs. 64-65.
- (169) La descripción de la acción del furor divino de origen externo, que realiza Cornelio Agrippa, en "De occulta philosophia" confirma no obstante que el furor prende primero en la imaginación.
- Agrippa ofrece una explicación "científica" del furor, basada en el estudio del comportamiento humoral (ver nota (4)). Siguiendo a Ficino, explica como el furor melancólico, llamado también "bilis natural o blanca" se inflama se calienta y consigue que el hombre al-

cance el trance. No quedan claros los motivos de este súbito calentamiento (y esto confirma que, incluso en la explicación "científica" del furor, su aparición sigue constituyendo un cierto misterio). Su naturaleza gélida favoreciera la captación de los influjos de un planeta "frío y seco", cual es Saturno. Aquellos enturbian el humor, calentando el alma. Esta excitación puede llegar a ser tan violenta que invite y facilite la penetración de los "demonios celestes" en el hombre, que toman posesión de la imaginación y la levantan. Esta facultad azuzada, domina e invade con su fuerza el alma, transformando al hombre "inculto, si cabe" en un poeta maravilloso o en un pintor, o un arquitecto con "dominio" sobre su arte.

Discrepamos algo de Erwin Panofsky cuando afirma que el "furor melancholicus" se confunde con el "furor divinus" (ver apartado "Validez del Tema" y nota (192)). Para Cornelio Agrippa, la inspiración no nace del furor melancólico, sino de la posesión de los demonios, es decir, del furor divino, que acontece cuando se ha producido previamente el furor humoral. No son "sinónimos", al menos en Agrippa, sino que el furor divino sucede al melancólico. Esta es la condición necesaria para que aquél nazca, aunque al trance de base humoral no le sucede inevitablemente un estado de inspiración. Este aparece como culminación del trance; sin embargo, para que acontezca, es necesaria la intervención divina, y no tan sólo planetaria:

"Il est possible de prévoir l'avenir non plus seulement pendant le sommeil mais aussi à l'état de veille, à condition que l'esprit soit bien dégagé. Aristote appelle cette divination "transe" et dit dans son traité sur la divination qu'elle vient de l'humeur mélancolique (...).

La cause de cette transe s'il faut la chercher dans le corps humain, est probablement l'humeur mélancolique (...).

L'humeur mélancolique (...) est celle que l'on appelle bile naturelle ou blanche. Lorsqu'elle est en enflammée, elle provoque les trances qui nous conduisent à la connaissance et à la divination surtout si un influx céleste vient à s'exercer et que cet influx soit saturnien. En raison de sa nature froide et sèche comme l'humeur mélancolique, l'influence saturnienne la pènètre, la fait agir et la maintiend (...). Par la mélancolie a-t-il dit (Aristote), certains hommes sont devenus presque divins, capables de prédire l'avenir, d'autres sont devenus poètes (...).

Le transe des mélancoliques est si violente qu'elle peut entraîner les daemons célestes à venir dans le corps humain. Cela n'a rien d'exceptionnel: tous les auteurs anciens disent que c'est grâce à ces daemons célestes que les hommes peuvent accomplir des oeuvres admirables. Cette possession prend un triple aspect correspondant aux trois modes de manifestation de l'âme: l'imagination, la raison et le mental.

Lorsque l'âme est entraînée par l'humeur mélancolique, elle échappe au joug du corps matériel, brise les chaînes des organes et des membres et devient toute imagination.

Aussitôt, elle est la démeusure de génies inférieurs qui, parfois, lui confèrent les aptitudes aux arts manuels..." (Cornelio Agrippa La Magie Naturelle, Cap. LX: La transe et la divination à l'état de veille. Puissance de l'humeur mélancolique par laquelle on peut faire entrer les daemons dans le corps des hommes, pags. 173-174).

(170) Baltasar Gracián *El discreto*, Cap. XIX: "Hombre juicioso y Notante", págs. 116-117.

(171) Baltasar Gracián *Op. Cit.*, Cap I: "Genio e Ingenio", pag. 49.

(172) G.P. Lomazzo *Idea*, Cap. III: de la necessità de la discrezione . Citada parcialmente en nota (10).

(173) G.A. Gilio *Dialogo nel quale si ragiona degli errori* . Citado en nota (148) en la Introducción.

(174) G.P. Lomazzo *Trattato*, Cap. III.

(175) G.P. Lomazzo *Idea*, Cap. XXX, p. 283.

(176) "Age de pleur, d'angoisse et de tourments". Jean Delumeau. *Le pèché et la peur*, Cap. IV, p. 134.

(177) L. Giacomini *Op. Cit.*, p. 439.

Observar como el autor, indirectamente, nos confirma el hecho de que la discreción interviene tras el furor, controlando la actividad desordenada del alma. Aquí el furor significa "capriccio".

(178) "Porque la prosperidad del cuerpo no agoste la del ingenio, el pintor o el dibujante, ha de ser solitario, máxime cuando está empeñado en especulaciones y consideraciones que, apareciendo de continuo ante sus ojos y su memoria, alimentan. do, han de ser puestas a buen recaudo" (Leonardo, B.N. 2038, 27 b-a. En *Op. Cit.*, p. 356).

El papel de la memoria durante la creación mental bajo los efectos del furor es distinto del que tiene durante el dibujo consciente, lento y casi manual, en plena posesión de las facultades (Leonardo B.N. 2038, 24 a. En Op. Cit. págs. 375-376). En este segundo caso la memoria interviene activamente en el adiestramiento artístico, "guardando las formas" que el "yo" percibe y que la mano transcribe. Durante un estado de exaltación, por el contrario, la memoria que tiene actúa a remolque del servicio activo de la discreción, que utiliza sus riquezas. La memoria es un archivo que no se modifica durante la creación, mientras que Leonardo, por medio del dibujo preparatorio, la alimenta de formas; guarnece sus estancias verificando "si una cosa que estudió (la recuerda) puntualmente". El enriquecimiento en fantasmas de la facultad es necesario para que, en un momento de furor, el juicio pueda acudir a ella y verificar por comparación la idoneidad, proporción y belleza armónica de las imágenes engendradas por la invención.

Como afirma Giordano Bruno:

"este (espíritu imaginativo) a aquellas especies que recoge, abraza y compone, de tal manera las dispone que -como si sacase y abstrajese de ellas algunas cosas excogitables- las introduce, pone, inserta y confirma, en el almacén de la facultad retentiva" (G. Bruno, Mundo, magia y memoria, p. 353).

Igualmente Lorenzo Giacomini escribe:

"Si riconosceremo in noi quelle naturali virtù del anima - ingegno (ver nota 179), giudizio, docilità e memoria- sperar potremo la perfezione ne la poesia et in ogni altra sorte di dottrina a la quale fivolvermo la forge de la mente. E se bramiamo alcun segno se in noi si ritrovi particolare

attitudine o no (ma questa esperienza nel'esta puerile doverrebbe farsi, quando non abbiamo entro a noi formata opinione la quale ci guidi), se ci compiacciamo d'imitare, se con diletto leggiamo i poemi, se con agevolezza gli mandiamo a la memoria, se abbiamo in ammirazione et Omero et Virgilio e Dante e gli altri gran poeti, conscendo in noi questi indizi, tanto miglior confidenza di noi prenderemo" (OP. Cit., págs. 440-441).

La relación entre la invención, la memoria y el juicio, presenta unas interesantes variantes, en "Idea" de Lomazzo. A tono con la mentalidad manierista y culturista de la época, he aquí que la discreción interviene en primer lugar en el proceso creativo. Cuando el artista tiene que crear, la razón se pone en acción y urge en la memoria a la busca de modelos y de soluciones formales procedentes de obras de antiguos maestros, de hallazgos, de esquemas compositivos acertados que haya podido contemplar. Estas formas, por un característico deseo de emulación, despiertan en el artista el "desiderio d'operare e di dare all'opere nostre quella maggior eccellenza che possa dari con tutta l'arte e col maggior sforzo dell'ingegno humano".

La intervención entra entonces en juego, y produce esquemas que no requieren un ulterior control de la discreción, puesto que son elaborados con "productos de primera calidad", y que, en última instancia, vienen guiados por la razón.

Qué papel cumplen las demás facultades anímicas, no sabemos nada. Podemos razonablemente suponer que no tienen por qué entrar en acción, ya que el espíritu no se relaciona con el mundo exterior en busca de modelos a imitar (Observemos como, de "manera manierista" no es la visión o contemplación sensorial de la belleza lo que

despierta en el alma las ansias de reproducirla, y por tanto, de sencadena el proceso creativo, sino que es el espíritu quien decide crear, yendo entonces decididamente en busca de formas naturales o artísticas -y por tanto guardadas en la memoria- a fin de lograr su "objetivo"), puesto que los tiene a disposición suya en la mente. La importante cita completa dice:

"(La discrezione) di più , ci torna e rappresenta alla memoria l'opre lodate et eccellenti dell'arte, onde veniamo non solamente a ritrarne il modo dell'imitare, ma anco dell'inventare le cose et i soggetti delle nostre pitture; e con rappresentazione si accende maggiormente in noi il desiderio ..." (G.P. Lomazzo Idea, Cap. III).

(179) El término asociado con el alma que más ha sido empleado por la tratadística clásica ha sido el de "ingegno". Su análisis requeriría un libro entero. Palabra vaga, mal definida, expresa no obstante una intención clara; define las facultades sensitivas, inventivas y creadoras, como en Vico, opuestas o diversas tanto de las mecánicas y de las memorísticas -que implican cierto grado de "mecanización" y de aprendizaje -como de las juiciosas.

El juicio y el ingenio, son, no obstante, complementarios, y donde se encuentra el uno, el otro no puede faltar, como afirma Gracián:

"No bastan ni el estudio ni el ingenio, donde falta la elección" (que depende de la prudencia, virtud primera de la discreción) (Op. Cit., p. 80).

Los artistas necesitan de la posesión de los dones y gracias a ellos pueden desplegar la potencia creativa del alma) como escribe Vasari a propósito de Miguel Angel:

"El supera y vence no solamente a todos los que casi han vencido ya a la naturaleza, sino a los mismos famosísimos antiguos que tan reconocidamente y fuera de toda duda la superaron. Y es el único en triunfar con justicia sobre éstos y sobre ella, no habiendo apenas imaginado la naturaleza nada tan insólito y tan difícil que él con los dotes de su divínísimo ingenio, mediante la industriosidad, el diseño, el arte, el juicio y la gracia no lo supere de muy lejos" (Vasari, Vidas. Citado por Joaquim Garriga en Renacimiento en Rueopa, p. 287). La traducción es suya).

Para un estudio sobre la distinción entre el "ingenio" y el "arte" (la mecánica) en la obra de Filippo Villani, ver O. Morinasi "The Burlington Magazine", p. 268.

El análisis de las diferencias entre el juicio (bajo la modalidad de la discreción, como actividad de áquel aplicada a las tareas sociales y de comportamiento) y el ingenio (expresado como "agudeza") está astutamente realizada por Luciano Anceschi en Le Poetische del Barocco Letterario in Europa: "Memori e Problemi..."

Para el comentario sobre el concepto de ingenio en Vico, referirse a L. Grassi "Humanismo y marxismo", p. 184 y ss.

Resumiendo, como apunta Lorenzo Giacomini, el "ingenio" es una virtud del alma, distinta del juicio y de la memoria (ver L.B. Alberti, en el libro IX De Re Architettura. Citado en nota (62)).

Esta distinción está ya claramente marcada por Chiberti, en "I commentari", entendiendo el "ingegno" como una facultad "creativo-inventiva", distinta del juicio. Leer a este respecto L. Grassi Teoría e Storia della Critica d'Arte, p. 148).

Gracias al ingenio el artista percibe la belleza tanto exterior o natural, como la ideal o celeste, y luego la transpone, recrea y purifica en las formas artísticas. Armenini escribe:

"Conciosia che i buoni pittori hanno così ben scielti e raccolti del fior delle natural bellezze i color più leggiadri, e gli hanno così ben sparsi per le loro opere, che con la maniere e col giudizio essi hanno furato il migliore di tutte le tinte" (De' veri precetti della pittura).

El ingenio recibe por tanto las "imágenes" de la belleza física que visualizan la perfección colocada por el cielo en tales cuerpos, y las devuelve ensalzadas:

"dico ingegno (...) quella (parte dell'animo) che, in un certo modo prattica, mira e cerca di trovare e di fabricare il bello e l'efficace" (Peregreni. En "Trattatisti e narratori del Seisento" p. 178).

E. G.P. Bellori leemos:

"Quintiliano nos dice cómo todas las cosas perfeccionadas por el arte y por el ingenio humano tienen principio en la Naturaleza de la que deriva la verdadera Idea... Los buenos Pintores y Escultores, imitando a aquel primer artesano, se forman también en la mente un ejemplo de belleza superior, y contemplándolo, imitan a la naturaleza sin error ni en los colores ni en las líneas. Esta Idea (...) se nos revela a nosotros y desciende sobre (...) las telas; creada por la naturaleza, supera su origen y se convierte en modelo del arte; medida por el compás del intelecto, se convierte en medida de la mano, y animada por la imaginación da vida a la imagen"("La idea del pintor..."), traducción de María

Teresa Pumarega, Publicada por E. Panofky en "Idea", pags. 121 a 126).

Podemos así considerar que este término de "ingenio" corresponde a una facultad anímica plurifuncional, o con mayor seguridad, a una "macro-facultad" que engloba las tareas de "percepción, imaginación e invención", sin comprender las de la "memoria, juicio y discernimiento". No es por tanto una facultad en concreto, sino, una "forza intrínseca dell'animo" (Boccacio. Citado por Salvador Battaglia, Op. Cit.), similar, aunque de grado superior, a la "fantasía".

(180) G.P. Lomazzo, Idea, Cap. XVIII: della discrezzione della Pittura e della sue parti.

(181) La discreción tiene diversas tareas asignadas; la de controlar la composición dibujada, la de guiar el espíritu en pos de la prosecución y terminación de una obra, una vez que el "capriccio" se ha extinguido, y la de ordenar internamente las imágenes creadas por la invención. Tiene pues labores de vigilancia externa e interna, aunque por ahora solo nos hemos referido a la interna.

Sobre su tarea de control del dibujo, Lomazzo escribe:

"Il paragone è proprio quella prova et esperianza con la qual ciascuno si assicura ne l'operare e non sta in alcuna cosa ambiguo. Imperoché la prova solamente è quella che rende il pittor certo e sicuro quando opera, cosi in disponere come in condurre felicement il suo disegno".

De esta manera;

"la discrezione, prima e principal parte della pittura, la quale è collocata nel pavimento del tempio, insegna l'arte di disporre nel più bello e ragionevol modo tutti gli altri generi, secondo che l'ordine e la specie di ciascuno richiede, et insomma dà il modo e l'ammaestramento unviuersale di componerli insieme a rendergli uniti sì che paiano tutto un corpo, senza il che restarebbe ogni opera scatenata. Le sue parti sono la disposizione, l'ammaestramento, la distribuzione, la unione del tutto e la composizione universale" (tenemos que recordar que "l'ammaestramento universale è, in tutte le opere che si fanno, la vera e propria sicurezza di non errare") (G.P. Lomazzo, Idea, Cap. XVIII).

(182) Ver "EL modo de elaborar composiciones de Leonardo", en E.H. Gombrich, Norma y Forma.

(183) "Les Peintres ne deffaignent pas d'abord avec iustesse toutes les parties qui entrent dans un ouvrage: ils en font une légère esquisse, où ils établissent seulement l'ordre de leurs pensées pour s'en souvenir, car les images des choses qui se présentent à nous, des passions que l'on veut représenter, passent avec un mouvement si subtil, qu'elles ne donnent pas le loisir à la main de les figures" (Félibien Op. Cit., Entretien IV, p. 591).

(184) G.P. Lomazzo Idea, cap. XVIII.

(185) Ver si no los tan comentados saberes que debía poseer un pintor, convirtiéndose en "casi un milagro", como inocentemente escribe Armenini. Lomazzo tampoco se queda corto en este sentido. Tras el conocimiento de la música, la arquitectura, la historia y

la matemática, los artistas "congiungendo con la grazia e facultà nativa mediocre studio e cognizione delle predette scienze, conseguiscono con somma felicità tutto quello vogliono" (Idea, cap. VIII).

(186) G. Vasari. Vita di Lionardo da Vinci, en Le Vite.

(187) Leonardo B.N. 2038, 10a, En Op. Cit., p. 352.

(188) G. Vasari "Della Pittura" en Le Vite, Cap. O

Romano Alberti escribe:

"Essendo che (il pittore) si serve molto sotilmente dall' apprensione in questo, che, volendo dipingere, bisogna che abbia i sensi acuti e molto buona imaginativa, con la quale apprenda le cose poste dinanzi alli occhi, et acciò quelle, astratte di poi dalla presenza è transformate in fantasmati perfettamente riduca all'intelletto; della seconda operation poi, acciò l'istesso intelletto quelle cose mediante il giudizio compona insieme; e finalmente si serve della terza, concludendo egli di quei fantasmati con il suo discorso la perfezion d'una historis, o qual si voglia altra cosa, la qual di poi por mezzo della potenza motiva rappresenta in pittura; come per essemplio, volendo il pittore dipingere un uomo, primieramente medianti li raggi visivi bisogna che apprenda li contorni et altri accidenti di quello, questi istessi riduca con l'imaginazione all'intelletto, il qual dopo over giudicato quel contorno dover esser tondo, quell'altro diritto e de li dolori uno acceso e l'altro smorto, finalmente con il discorso conclude una proporzionata figura dell'uomo, l'istessa di poi con li suoi instrumenti

rappresenta dipinta, la quale tanto più serà perfetta, quanto più il pittore si serà servito delle sopraditte operazioni" (Trattato della Nobiltà della pittura, Cap. I).

La concepción de Romano Alberti presenta ciertas diferencias importantes con respecto a la de Vasari; propiamente es manierista en la exigencia de control casi absoluto que el juicio debe ejercer sobre cada operación. Incluso la propia labor creativa de la fantasía se ve constreñida y encauzada por la vigilancia de la razón.

Por el contrario, Vasari sigue un criterio "más"renacentista que deriva de Leon Batista Alberti; la razón trabaja sobre el material elaborado por el alma sensible (el ingenio) con los datos suministrados por los sentidos. (Esta capacidad racional del alma sensible o de la fantasía, está ya indicada por Ficino, T. Pl. XV, 16, p. 85: "(phantasia) dividit quoque imagines et componit non sine aliqua ratione" y además, "Immo a mente fingitur absque fine").

(189) Leonardo ya comentaba:

"Triste discípulo es aquel que no aventaja a su maestro"
(S.K.M. III. 66b en Op. Cit. p. 358).

No obstante, sólo afirma que el discípulo tiene que mejorar la tarea de su maestro, a fin de continuar una línea, una dirección creativa, que procede del taller medieval. No anuncia el concepto moderno de comunidad de genios, todos incomparables, porque todos son igualmente genios, descrita por Du Bos en el siglo XVIII. La noción de superación es una noción renacentista que no concuerda con el espíritu surgido del siglo XVIII. En él tan sólo se comenta:

"Un élève qui a du génie apprend à bien faire en voyant son Maître faire mal" (Du Bos Reflexions Critiques p. 20).

(190) Miguel Angel. Soneto CLII.

(191) Marcel Marnat Op. Cit., p. 259-260.

(192) Miguel Angel Soneto CL.

(193) Ver nota (12).

(194) Cennino Cennini El tratado de la pintura. Ver J. Schlosser La literatura artística, p. 97 y ss.

(195) Ver John R. Spencer "Ut Retorica Pictura"; Ottavio Norinasi "Art historians and arts critics III: Cristoforo Laudino"; Lorenzo Chiberti "I Commentari" escrito porco tiempo después del tratado de Alberti.

(196) E.N. Tigerstedt "Furor Poeticus: Poetic Inspiration in Greek Literature before Democritus and Plato", en Journal of the History of Ideas, 31, 2, 1970.

(197) Erwin Panofsky Vida y Arte de Alberto Durerero, p.,179.

(198) Ibid.

(199) Ver notas (169) y (204).

(200) Ver sobre todo el estudio clásico de R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, "Saturn and Melancoly".

(201) Paolo Pino Dialogo di pittura.

(202) Vasari Vida de Miguel Angel. Ver Jean Rouchette, La Renaissance que nous a leguée Vasari, p. 28.

(203) G. Vasari "Leonardo da Vinci", en le Vite.

(204) No deja de ser significativo que el capítulo dedicado a la influencia del humor melancólico en la creación renacentista, en el monumental estudio "Saturn and Melancoly", los autores tan solo se ocupen del "De Vita Triplici de Marsilio Ficino y "De Occulta Philosophia" de Cornelio Agrippa. El único tratadista mencionado -y en una nota a pie de página- es el notoriamente neoplatónico Lomazzo. Todos los demás, defienden la necesaria presencia de los dones, olvidándose del complicado y confuso tramado de los humores, y su relación con los planetas y los "demonios".

(205) Paolo Pino Op. Cit.

(206) Ibid

(207) Será Du Bos quien unirá de verdad la "via platónica" y la "vía aristotélica" al ofrecer una explicación humoral del furor: poseer una "buena sangre" será la condición necesaria y suficiente para ser levantado por el entusiasmo. Para él, todo el proceso creativo se explica por la existencia de cierta base humoral. Mientras que Cornelio Agrippa no analizaba meticulosamente el proceso creativo nacido del juego de humores y facultades, Du Bos detalla las influencias recíprocas entre éstas y aquéllos. (Ver el apartado (Control del furor por el artista (origen y mantenimiento del furor)" , Cap. III, parte IV).