

M M M M
M M M M
M M M M

FUROR DIVINO

VOL. III

PEDRO AZARA

VOLUMEN III

CAPITULO III

CONCLUSION

CAPITULO III: EL BARROCO

(Roger de Piles)

- L' E N T H O U F I A F M E -

INDICE DEL CAPITULO TRES

I.- ANTECEDENTES

- 1) Introducción general.
- 2) Nuevos Juicios.
 - a) Decae la primacía de la discrección, aunque retenga su importancia.
 - b) Decae la importancia de la diligencia, en comparación con el furor, como causa de la creación artística. Ejerce todavía cierto control.
 - c) Crece en importancia el papel concedido a la imaginación en el proceso creativo.
 - d) El Furor llega a confundirse con un don.
- 3) Nociones previas: Importancia de los dones.
 - a) Don, Genio y Furor.
 - b) "Se connaître": La imitación de los gobernadores.

II.- LE FEU (El Furor Divino según Félibien).

- 1) El "capriccio" sigue causando inquietud.
 - a) El artista intrépido.
 - b) El artista desordenado; exigencia de una recta vida, según Poussin.
- 2) Importancia del Tiempo.
 - a) Importancia del Tiempo en la maduración de la idea
 - b) El tiempo que dura el entusiasmo no permite terminar la obra de arte. (Tiempo y Furor según Roger de Piles).
 - c) El "capriccio" y el boceto. (Tiempo y Furor según Félibien).

d) "C'est ce feu portant qu'il ne faut pas laiffer éteindre, mais bien le ménager". (Tiempo y Furor según Félibien, II parte).

3) Origen del Furor según Félibien.

a) El Furor no debe ser provocado.

III.- L'ENTHOUSIASME (el Furor Divino según Roger de Piles).

1) Mecanismo de la creación en el alma durante la presencia del Furor.

2) El artista se provoca el Furor.

IV.- LA TIRANIA DEL GENIO (el Furor Divino según el Abad du Bos):

Final de la evolución del concepto de Furor Divino en la tradística, del Renacimiento al Barroco.

1) Control del Furor por el artista (origen y mantenimiento del Furor).

2) Furor y vida artística.

a) Furor y Acción.

b) Furor y Contemplación.

3) "Le génie veille".

4) Conclusión: la comunidad de los genios.

I .- ANTECEDENTES.

1) Introducción general: resumen de lo alcanzado hasta este punto.

Durante el siglo XVII, el furor interno se consagra de manera definitiva como la principal causa de la creación artística.

Los tratadistas italianos y españoles que hemos consultado siguen refiriéndose parcamente a él, como ocurría durante el Manierismo, y creemos que en ningún caso constituye un concepto determinante para la creación, sino que más bien se le sigue considerando con cierto recelo. Marco Boschini, G.P Bellori, Filippo Baldinucci, Bernini, Vicente Carducho, Jusepe Martínez, (1601-1682), José García Hidalgo (1656-1718), son algunos de estos autores que aluden de pasada al furor como causa de la composición pictórica y, en general, en términos poco "entusiastas". Se le sigue considerando como un elemento perturbador que provoca desórdenes tanto en el alma como en la obra.

Por el contrario, algunos de los tratadistas franceses, Roger de Piles, André Félibien, el Abad Du Bos, Charles A. Fresnoy, Jaques Restout, Pierre Monier, Claude Perrault (1), especialmente los tres primeros, erigen el furor en el origen de toda gran obra. Todo artista dotado debe aspirar a sentir en el alma la presencia del "entusiasmo", y no obstante pocos lo consiguen; quienes lo logran son considerados como los únicos creadores, comparables a los grandes maestros o "gobernadores".

Este cambio de actitud para con el furor permitirá que a finales de siglo desaparezca todo complejo de inferioridad con respecto a los artistas del Renacimiento, instaurándose la noción de "comunidad de artistas" a través de los siglos, una gran familia intem-

ral a la que se suman unos pocos elegidos: los poseídos por el furor interno. La aceptación del furor divino como causa de la creación ha sido larga y dificultosa. Este concepto, procedente del campo de la poética y al cual le fueron dedicados numerosos escritos monográficos, penetró con reticencia en el terreno de las artes plásticas. Comentamos algún tratado de poética dedicado al furor (principalmente los de Ficino y Giacomini). En la tratadística del arte, por el contrario, hemos tenido que ir rastreando su presencia, intuyéndola a menudo, más que viéndola. Tan sólo Lomazzo le dedicó una mínima atención (2), bosquejando incluso en "Idea" una sicología de la creación bajo los efectos del furor, aunque dudara de las bondades del "capriccio" (3); el hecho de que dudara es cuanto menos discutible: en algún lugar, Lomazzo rechaza la sola presencia del furor interno (4). Tal contradicción se resuelve si percibimos que lo que Lomazzo acepta sin dificultades es el "furor externo" o furor poético mientras que toma distancias con respecto al "furor interno" o "capriccio" si no viene controlado por la "discreción", ya que ésta escapa a tales movimientos del alma. Recordemos que éstos tan sólo prenden en el Alma Sensible, y en concreto en la fantasía (5). Para que fueran aceptados por Lomazzo era necesario que la discreción ejerciera un control a nivel de la ideación.

La intervención de la discreción en un momento u otro del proceso creativo en la mente, durante el acto de plasmación (en el momento de la realización del boceto y de la pintura, una vez establecidos con seguridad el número de figuras, su contorno y la relación entre ellas en medio de un marco edecuada, al servicio de una historia), fue solicitada por los tratadistas manieristas para salvar la creación sometida a los efectos del furor interno. Mientras que un buen número de poetas aceptaban el furor divino como causa de la creación, todos los tratadistas se mostraban reticentes o cautelosos.

Los movimientos desahorados del alma causaban inquietud, y se llegó a acusarles de impedir que el pintor respetara la Verdad, porque le turbaba en exceso, haciéndole creer que su imaginación tenía un poder creativo ilimitado y que lo que producía era válido y comparable a la creación divina. El siglo XVI se cerraba con la omnipresencia y plurifuncionalidad de la discreción en el proceso creativo.

Después de la actitud esquiva de Alberti para con el furor divino temiendo que su corta duración no le permitiese completar el cuadro, finalmente el furor divino fue aceptado por Lomazzo. Sin embargo esto ocurría en un momento en que el furor divino había sido postergado en favor del "furor interno" en la poética, pasando poco tiempo después al terreno de las artes plásticas bajo el nombre de "capriccio".

El artista sentía que, de pronto, su alma se emocionaba al venirle a la mente imágenes inéditas y bellas, o porque la búsqueda consciente de un tema o imágenes adecuadas para el cuadro acababa por provocar desasosiego y fuego en el espíritu. Lejos quedaba la noción de posesión divina. El artista no la requería. La discreción tuvo como misión vigilar los excesos a que podían dar lugar tales movimientos: desordenes compositivos y técnicos, inadecuación de la imagen al tema. Finalmente tenía una tarea de gran importancia para la realización pictórica: administraba el furor a fin de mantener el fuego más tiempo, el requerido para terminar una obra.

Todas estas tareas, que previamente habían recaído en la Naturaleza (depositaria de los dones, cuya posesión permitía al artista trabajar sobre seguro y sin trabas) y en la Técnica, hicieron que

la discreción se creciera hasta llegar casi a erigirse en la causa de la creación artística:

"Onde si vede manifesto quant'ella (la discrezzione) sia di necessita, perché e quasi como il fondamento et il fina dell arte e nom ad una o piú parti di lei riguarda, ma universalmente a tutta" (5).

La creación artística se encontraba por tanto regida por una fantasía desabrida cuyo funcionamiento había provocado furor^{en} el alma, y por una razón inmune al entusiasmo, que hacía de guía, tratando de frenar en cada momento y en cualquier nivel del proceso creativo la excesiva inventiva del espíritu.

En términos generales, durante el siglo XVII la discreción aflojará su vigilancia, permitiéndole incluso al Alma sensible escaparse. Después de dos siglos durante los cuales la imaginación fue mal vista, o fué considerada como una facultad de poca importancia, necesitada del seguimiento racional, Roger De Piles, a propósito de Rubens (6), escribía que en un pintor con genio, la imaginación y la cordura corrían parejo. El genio garantizaba que lo que la imaginación producía no necesitaba retoques posteriores, convirtiéndose en la condición de toda creación artística. Si lo poseía, el artista podía provocarse a voluntad el furor, sin problemas de "horarios". Ha conseguido ser el dueño de su alma, mientras que antes era él quien estaba tiranizado, primero por Dios y las Musas, y luego por la discreción. Ciertamente es que pronto volvió a caer bajo un férreo mandato: el de su propio genio, más tarde denominado "inconsciente".

Se abre el tercer movimiento de la evolución del concepto de furor

divino en relación con la creación artística en la tratadística, durante el cual el artista acepta plenamente el entusiasmo. Como ya explicamos en la Introducción, concluimos la tesis con la figura del abad du Bos; en su tratado se percibe ya la noción de "destino artístico" que se perfila sin que el pintor pueda escapar a él. Se vuelve a manifestar una nueva tiranía, la más dura de todas, ya que brota del interior de la propia alma. Tras él, el tono cambia. Si Dios había sido el autor de las obras de arte, ahora lo era el alma, pese a la resistencia del entorno o del propio artista: tenía que cumplir su destino señalado desde el nacimiento (7).

Habíamos indicado en el capítulo I que considerábamos que la importancia del Renacimiento para con el tema del furor divino como causa de la creación artística radicaba en un corto tratado de Marsilio Ficino donde estaba contenida en potencia toda la evolución del furor. Un análisis minucioso había mostrado que en aquel texto se encontraban sugerencias, descuidadas por Ficino, que anticipaban muchos de los pasos sucesivos realizados por el entusiasmo en relación con la concepción de una obra de arte.

Poco nos hemos demorado en el Renacimiento; por el contrario hemos permanecido cierto tiempo en el Manierismo, ya que en el curso del siglo XVI se produjo un fenómeno de decisiva importancia, tanto para la plena aceptación del furor divino como causa de la creación artística, como para la concepción contemporánea del arte: la interiorización del origen del furor. Se dejó de creer que Dios provocaba el entusiasmo porque se descubrió que tal fenómeno no era engendrado por una causa misteriosa y trascendente, sino por la propia alma, facultada (por Dios) para excitarse. De ahí el temor que causaba en los artistas plásticos; esta nueva "potencia" del alma, en "manos" de un incompetente, sin técnica ni razón

no permitía completar un cuadro, ya que su plena realización requería tiempo, y el tiempo era lo único que no ofrecía el "capriccio". Al contrario se adelantaba a él, permitiendo que el artista vislumbrara composiciones fantásticas que no sería capaz de llevar a cabo (por falta de conocimientos adecuados y por el tiempo que requería su realización, superior al que duraba el fuego interno). Sin embargo, a pesar de estas fuertes reticencias, la interiorización abrió unas posibilidades a la creación artística que fueron desarrolladas en el siglo XVII. El artista intentó oponer la razones de la Naturaleza y del Arte, al ímpetu del "Capriccio". Lomazzo todavía a finales de siglo consideraba que la pintura de Historia debía estar en manos de la Naturaleza, ya que operaba parcimoniosamente, evitando que el alma sufriera repentinos empujes que le hacían componer más aprisa de lo que la técnica permitía (8).

No obstante, el "triunfo" del Entusiasmo no fue inmediato ni general. A finales del siglo XVII se encontraban tratadistas que opinaban cómo los manieristas de mediados del siglo anterior. Artistas tan "personales" como Bernini consideraban severamente a quienes se dejaban llevar por el Fuego Interior, sin recavar ayuda del Conocimiento y de la Técnica.

"Mueve a l'alma un deseo que la inclina
 A seguir desigual atrevimiento:
 Ardor, que nos parece ser divina
 Inspiración, de pretendido intento:
 Si el despierto vigor, donde se afina
 En mí avivase el fugitivo aliento,
 Diría el artificio soberano
 Sin par, do llegar pudo estudio humano". (9)

2) Nuevos Juicios.

a) Decae la primacía de la discreción, aunque retenga su importancia: A finales del siglo XVI, Lomazzo se había dado cuenta que existían pintores que conseguían por medios absolutamente pictóricos, aplicados con valentía y soltura, obras espléndidas y seducidas. En ellas la razón parecía haber tenido poco que ver por el abigarramiento y la belleza del color que no respetaban los postulados de la imitación :

"Se si rivolgiamo alle compositione di questi ripieni di furore, ancora che nella prima vista porgano non so che di vaghezza (10) per la virtù del colore et anco per il chiaro et oscuro, che averà ben inteso, non essendo per il resto introdotte con considerazione opportuna, come prima viaffissiamo addosso gli occhi della ragione, subito giudichiamo che sono scatenate e prive affatto di tutto quello che si li doverà di ragione, sì che le sprezziano como quelle che non sono imagini di verità rappresentate con le sue debite adherenze, como cose fatte per furia et a caso, dove più tosto si vede usurpazione che osservazion d'arte..." (11)

Es difícil apreciar hasta que punto tiene importancia la expresión "no so che", más de seguro manifiesta algo de la "incertidumbre de confusión psicológica, desasosiego, turbación o pasión" que Hatzfeld considera que aquel término revela. Se diría que Lomazzo, luego de un primer impulso de entrega al cuadro, se contiene. Primeramente se deja seducir por lo que los sentidos externos le aportan, el brillo y la untuosidad mórbida del colorido; no obstante la razón vela y le pone delante de los ojos del alma lo que aquella pintura no respeta. Le hace observar el error cometido, y tras un primer momento de abandono u ofuscación, Lomazzo vuelve a los

preceptos de la razón. Quiere ello decir que algunas obras, que no cumplen con la discreción pueden ser más atractivas. Los errores son ante todo conceptuales, puesto que no parecen ser del orden de la técnica, la composición, ni de la comprensión natural. Son verdaderas imágenes placenteras sacada de la imaginación, relacionadas con el indefinido mundo de los grutescos, aunque traten temas de historia. La discreción por tanto cumple un destacado papel en el juicio que se vierte sobre una obra, ya que de ella depende que la impresión obtenida por los sentidos externos pueda ser o no tenida en cuenta. Igualmente, realiza idéntica misión cuando el artista que pinta o esculpe, pues le retiene de dejarse invadir por el simple placer de iluminar y colorear el cuadro, siguiendo los imperativos del gusto, olvidándose del alto servicio al que está abocada la pintura. Sin la actuación de la discreción se cometen errores aunque el cuadro parezca más atractivo. En él se perciben atrevidas pinceladas, armonías de tono peligrosas, arriesgadas composiciones inacabadas que sugieren antes que afirman mostrando veladamente las formas empañadas de color y de claro oscuro (12). Todo ello constituye para Félibien, la muestra del "sentimiento pictórico" del artista, su grandeza y su capacidad creativa:

" Dans la peinture, come dans la poésie, repris je, les ouvrages que l'on veut faire paroître auffitoft qu'ils font ensantez, font rarement corrects e achevez dans toutes leurs parties: car ce n'est pas toujours la raison qui les produit c'est souvent, comme j'ai dit, un certain feu caché qui échauffe les Poètes les Peintres qui les porte impétuensement à peindre à faire des vers (13). Aussi n'y en a -t-il point qui reüffissent avec plus d'éclat, que ceux que l'on y voit poussez pas un secret sentiment de leur ame". (14)

Félibien es consciente que los cuadros realizados a penas han si-

do concebidos, sin que medie tiempo para meditar y estudiar la composición, aparecen incorrectos e inacabados en ciertos lugares. Su comentario (quizá su crítica) está en consonancia con lo que se escribe en tratados del siglo XVI (aunque las "Entretiens" hayan sido publicados entre 1666 y 1665). Estas pinturas impetuosamente, "a caso" como dice Lomazzo, expresan urgencia, y son como la inmediata manifestación del deseo interno del artista. Félibien concluye entonces que tales obras, realizadas a espaldas de la razón, son las que poseen mas "éclat" o más gracia, ya que, como bien señala, "la grace s'engendre de l'uniformité des mouvements intérieurs caufez por les affections, & les sentiments de l'ame... la grace est un mouvement de l'ame". (15)

No condena este esplendor, como lo hiciera Lomazzo, en nombre del respeto debido a la discreción, sino que aplica a la pintura de Historia los criterios con los cuales se juzgaban los grutescos. También éstos (y la pintura de circunstancia) eran apreciados a pesar de no haber sido sometidos al control de la razón. La prisa o su carácter de adorno, justificaba que pudieran concebirse sin el freno de la discreción.

Félibien no pone en duda la importancia del "discernement". Simplemente ya no considera, como Lomazzo, que sea "quasi el fundamento dell'arte". (16). Es significativo que los cuadros que poseían tal brillo no hubieran sido vigilados por el Alma Inteligible y se mostrasen como creaciones de la fantasía enfurecida; eran la prueba de la capacidad creadora del furor, y de su bondad.

Du Bos irá un poco más lejos. Gracias a él el furor pasa a obtener la primacía en la creación, que antes poseyera la razón. Juz-

ga de manera opuesta la creación bajo el juego del furor y la razón. Lomazzo, entre otros, achacaba al exceso de furor o a la falta de discreción, el desorden en las obras. Lo que nacía del alma enfurecida le parecía falto de coherencia, mientras que cuando la razón llevaba las riendas el cuadro se mostraba sereno y ordenado. Du Bos no pone en cuestión este resultado. Simplemente, lo que para un manierista estaba ordenado, para el tratadista barroco aparece "frío", mientras que aquel desorden le parece viveza. Con la razón por delante, los cuadros son regulares y compuestos, pero les falta "aquello" que los tratadistas del siglo XVI tenían, o rechazaban: la expresión del "sentimiento del alma":

"Fi de feu qui provient d'un fang chaud & rempli d'esprits manquen en un cerveau bien disposé, les productions feront régulières, mais elles seront froides". (17).

Algunos tratadistas barrocos superan la oposición entre las obras creadas por "capriccio" y los que produce la "Naturaleza". De Piles diluye la separación que Comanini había establecido entre pintura fantástica y pintura icástica. Para de Piles todo lo que engendra el Entusiasmo es verosímil, cuando no verdadero. La creación de figuras que no pueden existir ni existirán jamás requería el cumplimiento de ciertas normas; los cuerpos, aunque formados por partes heterogéneas, debían componerse respetando las leyes de crecimiento y fisonomía naturales.

Si ello no ocurría, como en las pinturas de El Arcimboldo, al menos el resultado del amontonamiento de objetos debía producir la impresión de una figura conocida. El efecto global, en principio, era lo que contaba. Se buscaba por tanto lo verosímil.

En el retrato o en la composición de historia con héroes, dioses y personajes que habían existido, se pretendía la Verdad. Pero no se aceptaba tan sólo que cada figura estuviese fielmente dibujada guardando un parecido preciso o reproduciendo el ideal encarnado por el personaje. Tenían que poseer además un alma y ello se conseguía buscando dar la impresión de movimiento u "moto". La postura de los miembros, armonizados entre sí, debía reflejar el estado de ánimo que se esperaba poseyera el personaje. Era el "moto" que concedía verosimilitud al conjunto y señalaba que no se había faltado a la Verdad. Si bien la impresión de movimiento podía con seguirse con el furor, el resultado era esquemático. Recordemos una frase de Lomazzo:

"Ma i vèlenti et eccellenti pittori, non tanto aiutati dalla natura, quanto consummati nell'arte, cercano di alegere il miglior gesto pér qualunque affetto, ráffrenando la furia soprabudante naturale con la ragione deliberata c'hanno nella idea, e con quello finiscono la figura con diletto e piacere, facendo sempre in qualunque membro vedere non so che di furia conforme al moto principale. E perciò eglino soli vengono ad ottenere la palma in questa professione, il che non è concesso a gl'infuriati per l'impazienza loro, nè a qué primi diligenti per non avere cognizione d'esso moto e non portere esprimerlo e dimostrarlo come farà con quattro tratti il furioso naturale, per il che gli resta inferiore, sí come l'uno e l'altro cadono di gran lunga all'inventore che con ragione accompagna il dono della natura con lo studio del arte". (18)

Roger de Piles dice en apariencia algo similar:

"Quoique le Vrai plaife toujours, par ce qu'il est la base & le fondement de toutes les perfections, il ne laisse pas d'être souvent insipide quand il est tout seul mais quand il est joint à l'Enthousiasme, il transporte l'esprit dans une admiration mêlée d'étonnement; il le ravit avec violence sans lui donner le tems de retourner sur lui-même". (19)

Tanto Lomazzo como de Piles buscan la verdad; sin embargo para el tratadista manierista, el artista debe confiar en la discreción, mientras que para el barroco debe seguir el Entusiasmo. Este, al que se le confiaba, en el siglo XVI, las doras menores (las pinturas fantásticas), puede abordar ahora la realización de la pintura icástica. Y si Lomazzo pedía que el furor sea frenado e incluso postergado en favor de la Naturaleza, de Piles afirma que sin él las obras carecen de alma (de "moto"). Porque como escribe el tratadista francés, "l'Enthousiasme est un transport de l'esprit qui fait penser les choses d'une manière sublime, surprenante & vraifemblable". (20)

Ello no disminuye la importancia de la discreción. Es una facultad necesaria para la creación artística:

"Ceux qui brûlent d'un feu doux, qui n'ont qu'une mediocre vivacité jointe à un bon jugement peuvent s'infinuer dans l'Enthousiasme..." (21).

Interviene para seleccionar y ordenar, afirma Félibien; actúa con juntamente con la imaginación, escribe de Piles; tiene por tanto un papel destacado en el proceso creativo. La diferencia con respecto al Manierismo, es que se da por supuesto, en el caso de la presencia del furor, la posesión de la discreción por parte del

artista. En el siglo XVI, el "capriccio" podía afectar incluso a quienes poseían una "mala inteligencia". La razón, como una facultad ajena a la manifestación del furor, trabajaba constantemente para evitar desórdenes en la mente. El "capriccio" no requería la discreción para elevarse; quienes necesitaban de su presencia eran las invenciones nacidas del furor, si se querían que fueran útiles para la composición de una pintura de Historia. Es decir el "capriccio" no era lo que señalaba destacadamente a un artista, sino que era la precisión del trabajo de la razón sobre el material elaborado por el furor lo que distinguía a un pintor "genial", capaz de conceder el "moto" adecuado y armonizado con la historia que se ilustraba. La ausencia de "capriccio" incluso no era siquiera indicativa de impotencia creativa, antes bien esta falta podría ser lo que distinguiera al "verdadero inventor" que compone con tiempo y razón del pintor loco que plantea con "cuatro trazos" una figura expresiva, pero incapaz de terminarla o de conjugar una escena entera.

Por el contrario, para de Piles, en el caso de que el pintor no posea juicio, el entusiasmo que se levanta es falso, puesto que el verdadero no da lugar a desórdenes:

"on pourroit me dire que l'Enthousiasme emporte souvent trop loin certains Gènies, & passe par dessus beaucoup de fautes sans les appercevoir. A quoi il feroit aifé de répondre que cet emportement n'est plus le vèritable Enthousiasme; puis qu'il passe les bornes de la justesse, & de la vraisemblance que nous lui avons donnèes". (22)

En efecto:

"c'est (...) à cette élévation surprenante, mais raisonnable que le Peintre doit porter son Ouvrage aussi bien que le Poete; s'ils veulent arriver l'un & l'autre à cet extraordinaire Vraifemblable qui remue le coeur, & qui fait le plus grand mérite de la Peinture & de la Poésie". (23)

Las imágenes compuestas por el furor acuden a la imaginación coordinadas, enlazadas y armonizadas, puesto que la imaginación trabaja en coordinación con la discreción, como si ella misma fuese "razonable".

Cuando se aquieta la razón es en un estado de sueño, de sueño enfebrecido. Por esto, si las invenciones surgidas en un estado de excitación son desordenadas, es que no son fruto del verdadero Entusiasmo, sino de una mente enferma, con la razón apagada, como ocurre durante la noche. El furor requiere lucidez:

"Quelques esprits de feu ont pris l'emportement de leur imagination pour le vrai Enthousiasme, quoique dans le fond l'abondance & la vivacité de leurs productions ne fussent que des fonges de malade. Il est vrai qu'il y a des fonges bizarres qui avec un peu de modération seroient capables de mettre beaucoup d'esprit dans la composition d'un Tableau & de réveiller agréablement l'attention; les fictions des Poëtes, comme dit Plutarque, ne sont autre chose que des fonges d'un homme qui veille" (24) "Mais on peut dire aussi qu'il y a des productions qui sont des fonges de fièvre chaude, lesquelles n'ont aucune liason, & dont il faut éviter la dangereuse extravagance" (25)

La discreción por tanto no ha perdido su papel preponderante, sino que, por el contrario, su necesaria presencia ha sido aceptada como la condición para que aparezca el verdadero furor. Sin ella lo que se levanta es un mal remedo del entusiasmo, fruto de una imaginación temporal o permanentemente enferma, es decir sin capacidad enjuiciadora.

Quien carezca de razón no puede aspirar a ser poseído por el entusiasmo. La exigencia de estar artísticamente dotado en el Renacimiento, había levantado una primera barrera entre los hombres, ya que los dones no podían ser adquiridos, como la Técnica o el Saber (26). La discreción yerque una segunda barrera.

b) Decae la importancia de la diligencia en comparación con el furor como causa de la creación artística. Ejerce todavía cierto control. La relación entre la diligencia y el furor es delicado, puesto que tratan de la primacía en la creación artística. La técnica estaba al servicio del artista para que pudiera exteriorizar las imágenes que el alma enfurecida concebía. Era un medio que el entusiasmo empleaba a fin de que lo que forjase llegase a buen término, con la intervención o no de la razón. El problema es otro. Se busca saber quien, del Furor y la Técnica, puede ser considerado como la causa de la creación. Después de la época de Alberti, quien, recordemos, apreciaba más la diligencia que el furor a causa de su lenta y metódica aplicación que contrastaba con la inmediatez requerida por el Entusiasmo, el Arte había pasado a tener un papel subordinado al Furor y sobre todo a la Naturaleza, que era considerada como la causa de la creación artística, ayudada por la técnica adquirida lentamente. El Furor en las artes plásticas quedaba relegado a las obras de complemento y a la pintura de género.

Desde Alberti no se había vuelto a plantear cual era la causa dominante de la ideación. Félibien lo hizo:

"(...)il arrive presque toujourns que le beau feu qui nous échauffe, lorsqu'il seconde nos affections, & qu'il éclaire nos pensées, nous est plus favorable, & plus avantageux que tout le foin & toute la diligence que nous pouvont apporter dans notre travail". (27)

Este "fuego" como escribe el tratadista francés, requiere ciertas condiciones para ser aceptado enteramente: tiene que alumbrar los pensamientos, es decir despertar a la razón, agudizar la comprensión intelectual y vivificar el trabajo de la facultad inventiva. Está ligado al proceso temporal creativo desarrollado por las facultades de Alma. Por tanto, corre de parejo con la Natural leza. Es casi un complemento de o un añadido a los dones, como un bálsamo que se les aplica para que trabajes a la perfección, o una energía para que afinen y aceleren la ideación. Es decir que el Furor no es todavía entendido como la gran causa de la creación preconizada por du Bos. Quedan resabios o temores derivados del desorden que causaba en el alma y en la obra si la discreción no intervenía. Sin embargo Félibien lo describe como lo hacían los poetas marieristas: como un fuego que se levanta y prende en las facultades, algo así como un incentivo sin el cual el trabajo del alma carece de sentido, está falto de intención o mordacidad o se encuentra embotado (28).

Un exceso de diligencia había sido señalado desde los tiempos de Alberti como un peligro que el artista debía evitar (29). Denotaba como bien había indicado Lomazzo, falta de discreción:

"perciocchè essi stantano più mentre che rivolti tutti ad imitar altri, niente intendano il genio proprio, onde nasce tutta la facilità & la grazia de l'operare, non sanno mai levar la mano dalla tavola ná mai trovano il fine di polire la opere, che all'ultimo gli riescono senza alcuna forza, comme essi ben il provano o se n'avegono" (30).

En una época en que la razón se ha vuelto "casi la base de la creación artística, un empeño exagerado en el desarrollo virtuosista de la técnica es un acto que no tiene "razón. Es inútil, porque quien posee talento no necesita de esta demostración para afirmarlos; un trazo razonado es suficiente. Y para quien no los poseyera,

"affaticarfi in quella fenza il talento naturale era un fermar nelle rena" (31)

De lo que los tratadistas se quejaban era de la inutilidad del exceso de diligencia e incluso de su posible peligrosidad porque ponía en tela de juicio la capacidad racional del pintor.

Sin embargo, no hacía peligrar el furor. Ante bien, una de las críticas que los tratadistas manieristas dirigían al "capriccio era que impedía al artista ejercer su "arte". La brusca aparición, el estado febril y de trance que producía, el hecho de que hacía concebir grandiosos proyectos que luego no era capaz de proseguir porque no estaba preparado, harían que el furor divino fuese temido y denunciado por los tratadistas. El furor amortiguaba, inutilizaba o al menos disminuía la capacidad creativa de la diligencia. Aquel requería la instantaneidad y ésta tiempo para que surja una obra coherente. Sin técnica, el furor daba lugar a bocetos

compuestos de borriones o líneas, de entre las cuales, como señalaba Armeñini, emergían con dificultad algunas figuras. Finalmente el "capricho" impedía la libre acción de la diligencia. Por tanto, si la discreción no intervenía al momento de la aparición del furor, éste no conseguía producir una obra de arte coherente, no era considerado como una de las causas de la creación artística, ni la diligencia podía trabajar con tranquilidad.

Charles du Fresnoy invierte la relación conflictiva entre la diligencia y el furor: El "arte" es lo que frena el entusiasmo:

"En meditant sur ces veritez, en les obfervant foigneusement, y faisant toutes les réflexions nécessaires, que le travail de la main accompagne votre estude, qu'il la seconde, & qu'il la foûtienne, fans pourtant émouffer la pointe du Génie, en abatre la vigueur par trop d'exactitude" (32).

Bien es verdad que las verdades a las cuales se refiere du Fresnoy son éstas:

"Comme le Peintre a coûtume de fe peindre dans fes Ouvrages (tant la Nature eft accoûtumés à produire fon femblable) il fera bon qu'il fe conoiffe foy mefme, afin de cultiver les Talens qui font fon Génie, & qu'il a receus de la Nature, & de ne perdre point malheureusement le temps à la recherche de ceux qu'elle luy a refutez. De mefme que les fruits n'ont jamais le gouft, & les fleurs la beauté qui leur eft naturelle, lors qu'ils font dans un Fond étranger, qu'on les fait avancer plutôt que leur faifon per une chaleur artificielle, ainsi vour avez beau peiner vos Ouvrages fi c'est malgré vostre Génie, contre la perte de la

Nature, ils ne reüffiront jamais" (34).

Hemos retornado a los terrenos de Lomazzo. Este, de actualidad en Francia tras el panegírico que le dedicó Hilaire Pader (35), había advertido recordemos, de los peligros que acechaban de seguir un camino equivocado y de empeñarse trabajosamente en proseguir una obra para la cual un artista no estaba dotado, y que no respondía a los modelos interiores que el pintor poseía en el alma (36). Sin embargo las observaciones de du Fresnoy apuntan a otro problema. Lomazzo quería avisar al joven pintor que tuviera cuidado de no equivocarse sobre las tendencias verdaderas de su alma, y sobre su situación astrológica, debido a un escaso o un erróneo conocimiento de sí mismo causado por un error de juicio cometido por la discreción. Lo que denunciaba por tanto era la incapacidad del alma de conocerse, lo que provocaba que las pinturas fuesen compuestas con dificultad, y que además el mismo furor no se manifestase. En efecto, para que el alma se entusiasmase, debía reconocerse en la obra de un gobernador, que encarnase el modelo -o la idea- de belleza particular que poseía a su vez el alma del pintor. El exceso de diligencia se producía por ausencia de furor, ya que, como bien señalaba Lomazzo, quienes estaban poseídos por el "capricho" componían con gracia y facilidad, sin necesidad por tanto de esforzarse excesivamente. Lo que du Fresnoy señala, por el contrario, es que un exceso de diligencia puede apagar el entusiasmo. Si el pintor se equivoca de vía, el alma desde luego no se entusiasma y todo trabajo diligente es inútil. Hasta aquí el argumento del tratadista francés sigue al del italiano. No obstante, recordemos que para Lomazzo todo lo que pudiera frenar el furor o "capricho" era bienvenido: Reglas, técnicas, discreción, y conocimientos. El artista trataba en verdad de oponerse al entusiasmo, si bien no con la vehemencia de Alberti, y este matix no fue

recogido por el tratadista francés. Ciertamente es que lo que escribe du Fresnoy no es innovador; él mismo confía que se inspira en Cíneron (37).

Quienes en verdad arguyeron que la diligencia era contraria al furor fueron los poetas del siglo XVI. Mathurin Régnier escribía:

"Car on n'a plus le goût comme on l'eut autrefois
 Apollon est gêné par de sauvages lois (38)
 Qui retiennent sous l'art sa nature, offusqués (39)
 Et de mainte figure est sa beauté masquée" (40)

Para Ronsard se establecía una relación distinta entre el "arte" y el "furor":

"Par l'art le navigateur
 Dans la mer manie et vire
 La bride de son neveu;
 Par art plaide l'orateur;
 Par art les rois sont guerriers.
 Par art se font ouvriers;
 Mais si vaine expérience
 Vous n'aurez de tel erreur
 Sans plus ma sainte fureur
 Polira votre science" (41)

El "arte" para Régnier esconde el furor; los versos quedan constreñidos, y las "leyes salvajes" impiden que "Apolo" pueda mostrar su poder y desarrollar sus intuiciones.

En tratadística, Leonardo fue uno de los primeros que trabajó la

idea de que el "arte" era impedimento. Bien es cierto que consideraba que la técnica dificultaba la libre manifestación de la Naturaleza, y que no pensaba en el Furor:

"Vosotros que componéis cuadros con figuras no articuléis cada parte de ellas con perfiles roturados, u os sucederá lo que suele suceder a muchos y distintos pintores que quieren que todo, hasta el menor vestigio de carboncillo, tenga validez, éste género de personas bien puede ganar una fortuna con su arte, pero no alabanzas, pues a menudo sucede que la criatura representada no acierta a mover las extremidades de acuerdo con los movimientos de la mente, y una vez que tal pintor haya dotado de su acabado bello y grácil a los miembros articulados, le parecerá perjudicial desplazarlos hacia arriba o hacia abajo..." (42).

Aquí, la técnica es considerada como un freno, un recurso de taller de oficio, ajeno al trabajo liberal y casi mental que representa la pintura. Como comenta E.H. Gombrich, a propósito de Leonardo (y podríamos extender su opinión a Regnier):

"Nos es familiar la insistencia de Leonardo en la dignidad de la pintura, en que era una más de las Artes liberales, en pie de igualdad con la poesía (el crítico inglés está comentando unas frases de Leonardo sobre la relación entre el dibujo y la caligrafía (43)) si es que no superior a ella. Pero aquí nos topamos con un resultado tangible y trascendental de esta insistencia. La pintura, como la poesía, es una actividad del espíritu, y centrarse en la pulcritud de la ejecución en un dibujo es tan filisteo e inútil como juzgar las habilidades de un poeta por la hermosura de su caligrafía" (44).

Ahondando en esta opinión, y reemplazando el furor por la Naturaleza (45), lo que afirma Ronsard es que el Furor no necesita del Arte, ya que constituyen dos causas distintas de la creación artística, una marcada por el esfuerzo, otra por la luz (46):

"Afin, ô destins! qu'il n'advienne
 Que le monde, appris fausement,
 Pense que votre mêtier vienne
 D'art, et non de ravissement,
 Cet art pénible et misérable
 S'éloignera de toutes parts
 De votre mêtier honorable,
 Dèmembre en diverses parts
 En prophétie, en poésies,
 En mystères et en amour,
 Quatre fureurs qui tour à tour
 Chatouilleront votre fantaisie" (47).

Lo que destacaban estos poetas es que la composición bajo el furor divino era superior a la que se lograba con el arte, si es que no era la única composición posible (48). La opinión de du Fresnoy, si bien se nutre de toda una tradición poética, introduce un matiz destacable: el arte "emousse" el furor, le hace perder vigor, intención y fuerza. En una palabra, lo domestica y lo daña. El tratadista barroco apunta una idea que el Romanticismo desarrolló ampliamente: la técnica y el trabajo no son sólo frenos que se aplican al alma enfurecida, ni constituyen un conjunto de reglas o de gestos conocidos que esconden la libre invención del furor, ni menos, como apuntaba Ronsard, permiten una manera de componer distinta o inferior, pero en principio válida y aceptada, a la del Entusiasmo, sino que son fatales para la crea-

ción del alma enfurecida, la única creación posible (49).

c) Crece en importancia el papel concedido a la imaginación en el proceso creativo. Existen tres mitos que simbolizan la evolución del furor divino en el arte: el rapto de Ganímedes por Júpiter, transformado en águila, el de Icaro queriendo alcanzar por sus propios medios a Júpiter, y el de Prometeo que roba el fuego de la morada de este Dios. Miguel Angel fue uno de los primeros, según Erwin Panofsky, en ilustrar el primer mito citado:

"Este dibujo (el rapto de Ganímedes) simboliza el furor divino, o, para ser más exactos, el furor amatorius, y esto no de una forma abstracta y general, sino como una expresión de la verdadera pasión platónica arrollada e incontenible que había trastornado la vida de Miguel Angel al conocer a Tommazo Cavalieri" (50).

El dibujo está suficientemente comentado por Panofsky para que podamos añadir algo sin salirnos del tema; lo que es importante destacar es que durante el rapto Ganímedes, sufre la venida del Dios sin poder hacer nada por evitarla. Además Júpiter irrumpe sin que el joven lo haya llamado ni haya pretendido ascender a los cielos.

Saltamos de Miguel Angel a Hilario Pader, para señalar como el furor divino se encarna en otro mito: el de Icaro. Para el tratadista francés el pintor, orgulloso de su talento y seguro de la capacidad creativa del alma se siente capaz de ascender a los cielos. Sin embargo, influenciado todavía por el manierismo, le advierte del peligro de su presunción: el furor, le puede hacer emprender una aventura abocada al fracaso (51). Le falta la presencia del estudio para poder equilibrar o contrarrestar la ascensión:

"D'autres à qui le Ciel Versa le haut Talent //D'un gènie inventif, refulu, violent// N'ont manqué d'autre chose en cette promptitude, //Que la tempérer par le poids de l'estude" (52).

Para Roger de Piles, el artista ha conseguido entrar en la casa de los dioses, robarles el fuego, o el secreto de la creación y traerlo a la tierra, a fin de que sea permanentemente disfrutado por los pintores:

"(...) Rubens imaginait vivement, prudenment & favanment, & l'on peut dire qu'en naiffant la nature l'avoit abondamment pourveu de ce feu céleste que dèroba Promètèe, & qui est commun aux bons Peintres & aux bons Poètes" (53).

El fuego, como escribe de Piles, está en la tierra a disposición del artista, y por esto no necesita de ninguna posesión divina para ascender a los cielos. El robo se ha conseguido gracias a las nuevas capacidades de la imaginación, y gracias a la confianza otorgada a la creación. Para de Piles existen pintores como Rubens que son capaces de imaginar con discreción. Ello ocurre porque poseen "(une) imagination pleine d'un merveilleux discernement. C'est l'esprit tout seul qui a travaillé à ces tableaux..." (54).

Comentaremos más tarde la asociación de la discreción y de la fantasía; lo destacable es la creciente importancia de la imaginación en el proceso creativo. Hay que tener en cuenta que el entusiasmo es provocado por el trabajo de la imaginación, dirigida, hasta cierto punto, por el artista:

"il est certain que ceux qui ont un gène de feu entrent facilement dans l'enthousiasme, parce que leur imagination est presque toujours agitée" (55).

Como habíamos podido observar, en el siglo XVI era difícil precisar cuales eran las facultades artísticas aceptadas, bien definidas en el siglo XV y a principios del XVI en Venecia, por Paolo Pino y Ludovico Dolce. Obviamente existían la comprensión, la imaginación y la invención. Varchi destacaba la fantasía como la facultad propiamente versada en arte, distinguible del "intelletto", facultado para el conocimiento (56), Miguel Angel defendía el poder de la comprensión (57), etc. Pero las tareas "fantásticas" venían siempre controladas hasta el punto por la "discrezzione" que, como habíamos podido comprobar, ésta se había transformado prácticamente en la facultad artística por excelencia, en un momento de máxima intelectualización del arte. Podemos suponer que como el proceso creativo requería la participación ordenada de varias facultades, y lo que contaba y definía la creación era la comunión establecida entre ellas o incluso entre las dos Almas, no existía con claridad una Facultad artística específica.

Fueron los tratadistas barrocos los que intentaron resolver el problema. Como estudiaremos posteriormente, quedaron residuos de la concepción manierista del proceso creativo incluso en artistas de la talla de Bernini. Ello no impide que Roger de Piles estableciera la primacía de la imaginación. Fue instituída como la facultad auténticamente artística, y de su capacidad y su nivel de percepción dependieran la belleza, pulcritud y perfección de la obra artística, gracias a ella, el furor pudo prender en el alma. Se convertía en el sustituto de Dios. Incluso un tratadista menor como Pierre Monier escribía:

"Elle est plus forte cette imagination à l'égard des uns qu'à l'égard des autres, soit pas un heùreux naturel qui porte le génie a l'amour & a l'étude de l'Art, ou par une grace du Ciel" (58).

La fuerza de la imaginación determina el grado de intensidad que alcanza el fuego interno, y, por tanto, la capacidad de trabajo de la invención (59), y la belleza, novedad y originalidad de las imágenes:

"Il y a des artisans ou des habiles dont l'esprit est aussi vaste que l'art et la science qu'ils professent, ils lui rendent avec avantage par la gènie et par l'invention ce qu'ils tiennent d'elle et de ses principes, ils sortent de l'art pour l'ennoblir, s'écartent des règles si elles ne les conduisent pas au grand et au sublime: ils marchent seuls et sans compagnie, mais ils vont fort haut et pénètrent fort loin toujours sûrs et confirmés par le succès des avantages que l'ontire quelquesfois de l'irrègularité" (60).

d) El Furor llega a confundirse con un don: La confusión entre el furor y el don en la tratadística (61) no es nueva, sino que ya se producía en los escritos de Durero, y posteriormente en los de Lomazzo (62). De éste último ya comentamos que dicha confusión, señalada agudamente por Robert Klein, no era tal, y expusimos nuestro punto de vista. En Durero, no obstante, aquélla se mantiene.

La que existe a mediados del XVII poco tiene que ver con la renacentista. Si recordamos brevemente lo expuesto, para Durero, la llama divina era la permanente capacidad otorgada por el Cielo pa-

ra componer y trabajar a la perfección. El furor no era entendido como un raptó momentáneo que permitía que el pintor concibiera, quizá incluso distinguiera en las esferas celestes modelos de perfección, o misterios a los cuales los hombres no podían llegar a un estado normal. El furor no lindaba con la locura, sino con la "manía", el afán de perfección formal y técnica que sentía el artista. Tal deseo nacía sólo en ciertos pintores escogidos por Dios. El entusiasmo se percibía en el hacer y no tanto en el inventar. Era una gracia otorgada para trabajar a la perfección. La verdad o la bondad alcanzada estaba en la tierra, no en el cielo; antes que la capacidad de la mente de idear o de crear, el furor, según Durero, revelaba la habilidad manual (al servicio de una buena composición):

"Zwder Kunst recht zw molen ist schwer zw kumen. Dorwn wer sich dortzw nit geschickt fint, der vnderste sich nicht. Dan es will kumen van den öberen ein gissungen" (68).

El furor se entiende como un don, en el siglo XVII, porque es una gracia concedida, no para trabajar casi artesanalmente, sino para "inventar" imágenes nuevas que no se limitan a reproducir objetos o formas naturales, sino que, partiendo de las sugerencias formales extraídas de la Naturaleza, componen conjuntos que comprenden figuras perfectas:

"Quant à ceux qui se font arrester à copier la Nature telle qu'ils l'ont trouvée, vous pouvez obferver dans les peintures de Michel Ange de Caravage de quelle sorte il l'a representée. Vous verrez encore la différence qu'il y a entre ceux qui l'ont imitée, & les autres Peintres qui se font laissé emporter à leur propre génie" (64).

Aquellos han pintado "tout ce qu'ils y ont veû, d'autres ont sceû choisir ce qu'elle a de plus beau" (65) (66).

Caravaggio por tanto "ne s'est jamais formé aucune idée de luy mesme. Il s'est rendu esclave de cette nature & non pas imitateur des belles choses" (67).

"Pour bien juger d'un Tableau, & du gène de celuy qui l'a fait, il faut regarder d'abord quelle est l'Invention de ce Tableau si elle est nouvelle, noble, & agréable (...). C'est dans le Deffein que le Peintre fait paroistre la force de son esprit, sa science, & le fruit de ses Etudes" (68).

El furor en el siglo XVII se manifiesta en la capacidad permanente de inventar que debe desembocar en la realización de un bello dibujo (69), expresivo y completo. El artista enfurecido será entonces el que posea en permanencia la capacidad de idear escenas nuevas, en vista a su posterior plasmación:

"il faut donc une âme qui ait les mouvements prompts & faciles, qui ait du feu pour inventer & de la fermeté dans l'exécution..." (70).

El furor se presenta por tanto en el momento de la concepción de la obra, y de su realización bajo la forma de "furia". Con de Piles y Félibien nos encontramos a mitad de camino entre las consideraciones de Durero y las de Bos. Para Durero el furor se limita a facilitar una técnica impecable. Las exigencias técnicas se rebajaron en el siglo XVI, pero tanto para Vasari como para Armenini y a menudo para Lomazzo, el furor era entendido como furia: se manifestaba durante la ejecución de la obra, impulsando no tan

to la perfección técnica, sino que permitía componer con facilidad, dando viveza u "moto" a las figuras concebidas por la Naturaleza que se distribuían sobre el lienzo. La Naturaleza era responsable de la ideación tras el "ammaestramento universal" (71), y el Furor (bajo la modalidad de Furia), de la plasmación o exteriorización de la idea: nos referíamos a una "opera de furore e capriccio" (72), "composizioni (...) ripieni di furore" (73).

"E'l pittore non (da) mai di piglio al penello se non quando sente eccitarsi da un natural furore" (74)

El entusiasmo era una fuerza en el alma expresada en la ejecución de la obra. No obstante, como comprobamos, Lomazzo había notado que el furor interno como el furor poético se manifestaba igualmente en el momento de la ideación de la obra. El furor divino permitía concertar obras que nacían "scorti e sospinti da una pura intelligenza e furia naturale" (75). Igualmente "i valenti et eccellenti pittori" debían contener "la furia soprabundante naturale con la ragione deliberata" (c'avevano) nell'idea" (76). El furor prendía en la mente y se manifestaba en la invención, y era temido, como lo había sido a nivel de la ejecución. La facultad sensible no corría de parejo con la discreción, no estaba "confabulada" con ésta, y por tanto necesitaba del control "fuera de tiempo" o a "destiempo" de la razón.

No obstante lo importante es mostrar como por fin el furor ha alcanzado la ideación, y no se presenta tan sólo en la realización de la obra. "El "capriccio" se desliga poco a poco del marco marcado por Durero para acercarse a la concepción del furor poético, entendido como un fuego que prende en el alma y en la mano, y que se detecta tanto en la novedad y belleza de la invención (la imagen concebida) como en su plasmación en un dibujo o en el lienzo.

"Lorsque la mienne (l'âme) ravissante
 vour viendra troubler vivement
 D'une poitrine obéissante
 Tremblez dessous son mouvement
 Et souffrez qu'elle vour secoue
 Le corps et l'esprit agité..." (77)

De entre los tratadistas franceses del siglo XVII, de Piles y Félibien siguen la lección de Lomazzo, acentuando la presencia del furor en la ideación de la obra. Son ellos, y no tanto el último Lomazzo, temeroso todavía de la presencia del "capriccio" a nivel de la invención, quienes consiguen trasladar las concepciones del furor de la poética a la tratadística. El pintor, preso del entusiasmo, concibe y pinta, de la misma manera que el poeta ideaba y enunciaba al mismo tiempo. La posesión se percibía, en lo que decía, oscuro, incomprensible y aparentemente inconexo, puesto qu' "on doit feindre et cacher les fables proprement, //et à bien déguiser la vérité des choses// D'un fabuleux manteau dont elles sont encloses" (78), y en su manera de expresar lo concebido. Has ta entonces, el furor en las artes plásticas era apreciado por el modo de pintar, furioso y veloz, por la actitud del artista frente al cuadro. Pintaba poseído, mientras que lo reivindican los tratadistas barrocos es que el artista conciba poseído. Poussin llevó esta actitud hasta el límite. El fuego era interno, y no era perceptible (no quería que fuera percibido) en su manera de traba jar (79). Si bien los artistas poseídos, como afirma du Bos, trabajan y aprenden con facilidad:

"nous apprenons à faire les choses pour lesquelles nous avons du génie avec facilité" (80).

No obstante du Bos no se refiere tanto al hecho físico y real del trabajo, a la ejecución, sino a la posibilidad de ejecución:

"le génie est l'aptitude qu'un homme a reçu de la nature pour faire bien & facilement certaines choses" (81).

El furor o el genio facilita el trabajo, asegurando que podrá llevarse a cabo. Más que en la diligencia, se manifiesta en la confianza con la que se aborda la realización, en la seguridad sin reparos con la que el artista acepta iniciar un trabajo. Los posibles errores no proceden de una mala aplicación de la diligencia sino de una errónea o dificultosa planificación:

"(...) je ne croy pas que la difficulté qu'on rencontre dans le travail vienne de la main, qui est l'instrument dont on se fert, ni du sujet qu'on veut imiter, c'est plutôt des moyens que l'on garde & de la mauvaise conduite qu'on observe. Car j'ai peine à croire qu'une personne, qui recherche quelque chose, & employe inutilement son temps, puis qu'il est certain que les sciences aussi-bien que la vertu, se communiquent à ceux qui les aiment avec ardeur, & qui les recherchent avec persévérance" (82).

Incluso, poco antes Félibien había afirmado que si el fuero se manifestaba en la técnica era signo de que "leur imagination ne travaille pas" (83). La dedicación con rapidez y viveza, suple una ideación fría. El furor en la técnica es loable cuando ésta sigue y culmina el "trabajo" de la invención bajo los efectos del entusiasmo, ya que en caso de diligencia es una consecuencia natural y lógica de una labor inventiva rica. La fuerza y la viveza en la diligencia derivan de la fuerza de la Invención. El fuego prende

en la mano porque previamente había prendido en el alma. No es por tanto la furia lo que debe ser apreciado, sino por vez primera el furor; la furia lo es en tanto complete los efectos del furor, y le permita llevar a buen término la creación plástica:

"le génie est donc une lumière de l'Esprit, laquelle conduit à la fin par des moyens faciles (...) Il faut donc du génie, mais un génie exercé par les règles, par les réflexions, & par l'assiduité du travail. Il faut avoir beaucoup û, beaucoup lû, & beaucoup étudié pour diriger le génie, & pour le rendre capable de produire des choses dignes de la postérité" (84).

"Cette lumière de l'Esprit, qui n'est autre chose que le génie, nous montrant toujours le chemin le plus court & le plus facile, nous rend infailliblement heureux, dans les moïens & dans la fin" (85).

El furor dispone del alma (aunque proceda de ella) y de los medios empleados por ella para exteriorizar las imágenes que ha ideado:

"lorsqu'il est cultivé par les règles & qu'il fe les est appropriées, il es met au dessus d'elles, il leur commande en maître (...) il en dispose enfin comme d'un bien dont il est en possession & qu'il croit lui appartenir" (86).

Como hemos podido observar, la palabra genio suplanta a menudo la de furor. Por otra parte hemos apreciado como el furor ha llegado a ser considerado como un don, con un sentido muy distinto al que tenía en la época de Durero. ¿Cómo han podido producirse estas confusiones?.

Definimos en su momento lo que era el "genio" (87): un modo de camino labrado por donde circularía el furor, el continente que facilita el paso del fuego del alma, y que no obstante hace cuerpo con él, no pudiendo ser entendido sin él. Es una característica poseída en permanencia, mientras que el furor es un fenómeno que se produce a intervalos, con una vida de corta duración. El genio espera el furor, y éste necesita del genio para poder manifestarse (88).

Fue Lomazzo quien confundió genio y furor:

"(...) soleuadir alcuno che la poesia era una pittura parlante & la pittura era una poesia muttola. Anci pare per non só quale conseguenza che non possa essere pittore, che infieme anco non habbia qualche spirito di poesia, & di rado s'è ritrovato pittore, che abbia potuto alcuna cosa dipingere che subito ancora non sia stato indotto dal genio naturale a cantarla puramente in versi, ancora che per aventura non sapesse leggere ne furivere".(89).

Esta asociación procede de la poética. Al no existir las trabas puestas por una técnica difícil, el furor divino se manifestaba en la composición, o en la escritura que seguía la ideación sin deformarla. Pero además, el furor, en el siglo XVI, era apreciado bajo la modalidad de "furor interno" o "capriccio". Por tanto su aparición no era ajena a la estructura del alma que facilitaba o permitía su aparición. Poseer "genio" era poseer el medio necesario (y suficiente, ya que "genio" "implica" alma dotada de facultades creativas que tarde o temprano no activarán para que se manifieste el furor. La confusión o la traslación de sentidos parece lógica. Como escribe Ronsard,

"Tel ne surent jamais les versificateurs
 Des Muses avortons, ny tous ces imposteurs
 Dont l'ardente fureur d'Apollon n'a saisie
 L'ame d'une gentille et docte fantassie:
 Tel bien ne se promet aux hommes vicieux,
 Mais aux hommes bien-nez qui sont aimez des Cieux" (90) (91).

La asociación "genio-furor" y su confusión terminológica ennoble-
 cía al artista poseído, y de rebote, dignificaba las creaciones
 realizadas bajo el furor. Servía por tanto para establecer defini-
 tivamente al furor como una causa aceptada de la creación artísti-
 ca, superando los impedimentos técnicos que hasta entonces ponían
 de manifiesto la escasa utilidad del "capriccio" en la práctica.
 La práctica en efecto requería tiempo, tiempo del que no gozaba
 el furor. La presencia de éste era de corta duración, siempre in-
 ferior a la requerida para completar una obra plástica. Con la
 consideración del furor como genio desaparece este problema, ya
 que se confunde el fuego (perecedero) con la "permanente) vía por
 donde circula. Tener genio es tener para siempre la posibilidad
 de enfurecerse. Gracias a esta confusión se ponen las bases para
 una de las mayores modificaciones que el siglo XVII introdujo en
 la consideración del concepto de furor: La posibilidad de que el
 artista, no solamente se pueda provocar el furor (hecho logrado
 en parte en el siglo XVI), sino que consiga mantenerlo el tiempo
 que quiera. Si desde entonces puede ser provocado y controlado,
 hasta tal punto que el artista puede disponer de él siempre que
 quiera, el tiempo necesario para la realización de una obra de
 arte, el furor ya no se diferencia del don. Es un medio a dispo-
 sición permanente del artista para la creación artística (92).

Años más tarde que Lomazzo, Fréart escribía:

"Fi la nature le favorise du Génie de L'Art que est la vivacité et le caprice de l'Invention, et du Talent de la grace (que l'estude ne scauroit donner) il faut par necessité qu'il reussisse excellent" (93).

"L'invention, ou le Genie d'historier et de concevoir une belle Idée sur le sujet qu'on veut peindre est un Talet naturel qui ne s'acquiert ny par l'estude, ny par le travail. C'est proprement le Feu de l'esprit, lequel excite l'Imagination et la fait agir" (94).

Fréart llega a asociar "genio", "furor" y "talento".

Roger de Piles estableció definitivamente la igualdad entre "furor" y "don":

"(...) En naiffant la nature l' (à Rubens) avoit abondamment pourveu de ce feu celeste ..." (95).

"Nous apportons le génie en naissant, & (...) il est confondu & mêlé avec l'esprit, comme une essence est confondue & mêlée dans un verre d'eau; ou plutôt (...) c'est l'esprit même en tant qu'il est porté vers une science préférablement à une autre. Il est pour ainsi dire le tyran des facultés de l'âme" (96).

Sin embargo, si de Piles confunde "furor" y "don", no confunde "genio" y "furor", pese a que "la plûpart des hommes le (le génie) prennent pour le feu de l'imagination qui produit une abondance

de pensées, & pour cette inspiration secrète & cet enthousiasme qui ensante les productions extraordinaires" (97). Genio y Furor son dos modalidades distintas del don, interrelacionadas entre sí. El Genio es una potencia del alma:

"il est comme la corde d'un instrument, laquelle ne donne aucun son à moins qu'on ne la touche" (98).

Es también el receptáculo de las facultades que al estar exacerbadas por el furor resuenan de manera cálida en el genio. Es "une lumière de l'esprit" (99) que colorea particularmente las "invenções" y las dota de vida, transformándolas en "choses dignes de postérité" (100).

El furor es la causa de la creación; las facultades son el medio empleado por él para producir "imágenes" en vista a la realización de una obra, y el genio que acompaña al furor (101) es una cualidad del alma que tiñe especularmente aquellas "imágenes", y facilita su plasmación en el lienzo (102). El genio es por lo tanto "une disposition de l'esprit" (103), el don supremo que exhibe su capacidad creativa cuando se levanta el furor. Aunque tratadistas como de Piles (104) sigan diferenciando el furor del genio, al confundirse el entusiasmo con un don desaparece la característica primera del furor divino: su brusca e imprevisible aparición y su trabajo incontrolable. Domesticado y reducido a una gracia a permanente disposición del artista, en principio cualquier artista puede acceder a él, o pintar bajo sus efectos. ¿Sería acaso por ello que se estableció la categoría de "genio", que englobaba a unos pocos artistas diferentes de los demás, que sabían extraer todo lo que se podía del furor, manteniéndolo en acción y haciéndolo jugar con las facultades?. Si el furor es pa

trimonio de todos los dotados (de todos los artistas), el genio aparece como una cualidad especial, poseída por unos pocos, que devuelve al furor su característica de inaprehensibilidad y de peligro. El artista genial sería el equivalente laico del antiguo elegido por los dioses, que sabe en verdad componer bajo el furor y componérselas con él. Un artista cualquiera con el "cerveau bien disposé" puede ser presa del furor interno puesto que es un don concedido a todos; pero, "tantôt rampant & tantôt dans les nues, il n'est dans le Vrai que durant quelques instans, parce qu'il n'y est que par hasard" (105).

"Si le feu poétique l'anime quelquefois il s'éteint bientôt, & il ne jette que quelques lueurs. Voilà pourquoi on dit que l'homme d'esprit 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 Parnasse. Ils entrevoyent ce qu'il faudroit faire dire à leurs personnages; mais ils ne peuvent le penser distinctement, & encore moins l'exprimer. Ils demeurent froids, en s'efforçant d'être touchans" (106).

Les falta, para ver claramente, la "lumiére de l'esprit", es decir, el genio.

3) Nociones previas: importancia de los dones.

a) Don, Genio y Furor

¿Acaso hemos ido demasiado lejos?. El furor, entendido como un don, cambia de significación. En cierta manera se cierra la época clásica, ya que durante ésta a los dones se les sumaba una luz especial, temible y contradictoria: el "capriccio".

La relación del artista con el "capriccio" ha sido tensa y recelosa, oponiéndole siempre las virtudes de la Naturalesa. No obstante pudimos apreciar como desde los modestos terrenos de los grutescos, la ornamentación y la pintura de circunstancia, el furor fue subiendo en la consideración del artista. Mostramos incluso que el hecho de que el "capriccio" hubiese sido relegado a la elaboración los sutiles y poco comprometidos grutescos, fue importante para fundar la libertad creativa del artista bajo los suspiros del furor. Se anunciaban los postulados tardobarrocos que afirmaban que la composición de la pintura de historia, antes confiada a la Naturaleza, pasaba a depender totalmente del entusiasmo.

La historia del arte moderno se va fraguando lenta, pero implacablemente bajo el progresivo poder que adquiere el furor interno, que desde los oscuros y caprichosos ornamentos, acaba por configurar el arte entero. Ni la técnica ni la discreción, lograrán frenarlo. Antes bien acabarán por colaborar con él. El furor logró alcanzar su propósito, convertirse en la causa de la creación, como lo era en poesía, en un momento en que las artes plásticas dejaron de tener fuerza y relevancia, a finales del barroco.

El haber instaurado el furor como causa única de la creación artística ha sido quizá el gran error cometido por el arte clásico y prolongado con complacencia por el arte contemporáneo. La pintura está hecha, como afirmaba Matisse, de discreción y de "arte". El furor, lenguaje de los dioses, no es de dominio humano. Cuando el hombre quiere manejarlo fracasa en su empeño. Es una potencia que no le cabe en el alma.

"Mais, par sur tout prenez bien garde,
 Gardez-vous bien de n'employer
 Mes présents en un coeur qui garde
 Son péche, sans le nettoyer (...)" (107),

el pecado de la soberbia, y el atrevimiento. ¿O acaso no fue castigado Prometeo? (108).

"Ses vers naîtront inutis,
 Ainsi qu'enfants abortis
 Qui ont forcé leur naissance,
 Pour montrer en chacun lieu
 Que les vers viennent de Dieu,
 Non de l'humaine puissance" (109).

Pese a las mutaciones sufridas por la sicología de la creación en la época clásica entre los siglos XV y XVIII, la exigencia del don permanece inalterable. Desde los tiempos de Alberti hasta de Piles el número de elementos que actúan en la creación artística no han variado. El furor (en tratadística) ha sido el único añadido. Los demás elementos eran los dones que ponían a las respectivas facultades anímicas en juego: las del Alma Sensible (la comprensión o intelecto, la imaginación y la invención que forman la fantasía, y la memoria) (110) y la del Alma Inteligible (la discreción (111)), el saber y la técnica adquirida mediante aprendizaje, siguiendo los pasos de un maestro, al que tarde o temprano había que superar.

Lo que ha ido variando a lo largo de estos tres siglos es la relación entre ellos, y la distinta importancia concedida a cada uno. Primero fue la diligencia la encargada de conducir la creación:

le estaba confiada la expresión del talento del artista. Luego la discreción ocupó su lugar; de ella dependía la buena conducción de la ideación y como de su expresión plástica, pasando a ser "quasi il fundamento del arte". Todo ello se realizaba con la implícita existencia de los dones (del talento)

"Los que fundados diestros y discretos,
 dais a los ojos breve inteligencia
 y en profundos arcanos, y secretos
 declararéis la Divina Omnipotencia
 Angeles sois, que publicais Decretos,
 al Alma por la más noble potencia,
 siendo por Privilegios Soberanos,
 Dioses entre los hombres más humanos" (112).

La posesión de los dones distinguía al artista del simple artesano. Moldeados por el hado, como escribía Paolo Pino (113), cultivados por el estudio, no podían ser adquiridos, la Fortuna los concedía desde el nacimiento. Y mientras el artesano se afañaba en un trabajo manual, repetible e idéntico a cada vez, el artista progresaba. Gracias a la diligencia, los dones se desarrollaban y las facultades se comunicaban con mayor facilidad.

"De ningún oficio mecánico se dijo sabiduría, inteligencia y doctrina, consecuencia infalible, por donde consta que lo que contiene sabiduría, doctrina e inteligencia es Arte Liberal, conformado con la Escritura divina" (114).

Se diría que una vez conseguida esta diferenciación, debido al creciente número de artistas, se tuvo que establecer una nueva distinción entre ellos mediante la presencia de un supremo don a dis-

posición de unos pocos: el "genio".

Es curioso observar la poca atención que reciben los dones en la tratadística francesa barroca en comparación con la manierista italiana. Ello es lógico, dado que la posesión del "genio" implica la de los demás dones artísticos:

"Les hommes ont beau travailler pour furmonter les obftacles qui les empêchent d'atteindre à la perfection, s'ils ne sont nés avec un talent particulier pour les Arts qu'ils ont embrassés, ils seront toujours dans l'incertitude d'arriver à la fin qu'ils se proposent. Les règles de l'Art & les exemples d'autrui peuvent bien montrer les moïens d'y parvenir: mais ce n'est point assez que ces moïens foient furs, il faut encore qu'ils foient faciles et agréables. Or cet'e facilité ne se recontre que dans ceux, qui avant de s'instruire del règles, & de voir les Ouvrages des autres, ont consulté leur inclination (115) & ont examiné s'ils étaient attirés par une lumière intérieure à la profession qu'ils vouloient suivre. Car cette lumière de l'esprit qui n'est autre chose que le Génie, nous montrant toujours le chemin le plus court & le plus facile, nous rend infalliblement heureux & dans les moïens & dans la fin". (116), (117).

Sobre este fondo de dones encabezados y representados por el genio, ¿cómo juega el furor, ahora que es considerado como un don?. La importancia del papel de los dones en el Siglo XVII varía con respecto al Manierismo: Hasta entonces, los dones concedidos por la Naturaleza, que proporcionaban armonía, sabiduría y el lento conocimiento de la belleza natural, se oponían a la presencia del "capriccio", relegado a los menudos e insustanciales terrenos de los

"grutescos!. Los dones se reservaban la composición (mental y física) de la pintura de Historia. Y pese a las duras de Lomazzo, lo cierto era que a veces el "capriccio" prendía en el alma de los dotados, de la misma manera que antes el furor divino se manifestaba en las almas poco o nada dotadas. Los dones eran pues una barrera opuesta por el alma a la irrupción del furor interno. Compuestos de inteligencia y de sensibilidad, sabían estar al acecho e impedir la vana y errática fuga del alma tras el "capriccio":

"El buen pintor ha de tener siempre por norte el interés de la honra, más que el de la utilidad mecánica, y temporal, y nunca se precipite ni aligere la obra por motivo alguno; pues esto ha llegado de suerte a corromper algunos genios, que los ha perdido del todo; cuando por el contrario, con el continuado estudio y fervorosa aplicación, se adquiere más juicioso, y pleno conocimiento del arte..." (118).

Sucede lo contrario a partir de mediados del Siglo XVII. La misión de los dones no es la de oponer el libre juego de las facultades a la paralizante presencia del furor, sino de servir de "lanzadera" para que éste se extienda por el alma. El entusiasmo nace del trabajo de la imaginación, prende en la invención, y ésta, enfurecida y conducida por el genio, manifiesta toda su "potencia" creativa:

"J'entends que le Jeune Peintre doit estre pourvû d'un esprit fort & solide, disciplinable, & capable de grandes entreprises, d'une ame courageuse, d'un beau génie inventif & rempli du beau feu qui fait les galands hommes" (119).

El barroco no despreció los dones ni menguó su importancia. El genio, el mayor don posible, los sintetizaba.

Por otra parte, su relevancia se había acrecentado en el siglo XVI porque resistían a la llegada del furor, siendo considerados como la gracia que algunos artistas poseían para embarcarse en grandes tareas, como afirmaba él, por otro lado, barroco Poussin (120). Para de Piles, por el contrario, los dones se abren al furor y quedan ocultos por él cuando circula por el genio (121). Son una condición necesaria para la creación artística, aunque no suficiente. El artista tiene que poseer "genio", sin el cual no puede prender el furor (122), lo que lleva a concebir y ejecutar obras "frías" (123).

"Il faut donc une ame qui ait les mouvements & faciles, qui ait du feu pour inventer & de la fermeté dans l'exécution. Et ces choses qui sont un présent de la nature ne sont pas toutes données avec une mesure si juste qu'elles n'ayent besoin de règles pour se contenir dans des bornes raisonnables. Le génie de Rubens était capable de produire luy seul & dans l'aide d'aucuns préceptes des choses extraordinaires; mais comme il estoit naturellement éclairé, & de plus Philosophe, il a bien crû que la Peinture estant un Art, & non pas un pur effet de caprice, elle avoit des principes infaillibles dont il tireroit bien-tost la quintessence par l'ordre qu'il sçavoit donner à ses "estudes" (124).

".... C'est l'escrit tout seul qui a travaillé à ses tableaux..." (125).

Los dones, el genio y el furor: tales son los medios que el artista empleó para crear la soledad, en ausencia de Dios:

"Il n'y a que ceux qui ont du génie, qui trouvent d'eux-mesme les moyens de donner à ce qu'ils sont cet esprit dont je parle & qui soient capables de remarquer en quoy il consiste" (126).

Anotemos sin embargo que esta armonía entre los dones y el furor en tratadística ya existía en Poética en el Siglo XVI. Según Ron-sard, el furor entendido como un don distinguía al poeta, intér-prete de los dioses, del que hacía versos al servicio de los hom-bres. Aunque el talento se daba por supuesto en cada caso, el primero se orientaba hacia fines más elevados:

"Ainsi le bon esprit que la Muse espoinçonne
 les fleurs de toutes parts, arrant de tous costez:
 En ce point par les champs de Rome estoyent portez
 Le damoiseau Tibulle et celuy qui fist dire
 Les chansons des Gregeois à sa Romaine lyre.
 Tels ne surent jamais les versificateurs (...) (127).

El Furor Poético se contraponía al Arte y no tanto a la Naturaleza. Los tratadistas franceses del Siglo XVII que defendieron al Entusiasmo como causa de la creación, lo hicieron a costa, no tanto de los que trabajaban con Arte sino de los que componían con la Naturaleza, sin apenas sentir la presencia del Furor (128). Por tanto, el Furor en tratadística se contrapone a la Naturaleza y no tanto al Arte porque, desde los tiempos de Alberti, los que operaban con Arte no eran considerados artistas, mientras que sí lo eran los poetas diligentes, (129).

El don supremo, el genio, y la fuerza que lo recorre, el entusiasmo, cercan una nueva casta de iluminados en el seno de quienes po

dfian considerarse artistas puesto que cumplían los requisitos fundamentales; poseían dones y "se (los) conocían".

b) "Se connaiffre". La imitación de los gobernadores: En nuestro estudio sobre los antecedentes del arte moderno, el hecho de conocer-se cobra importancia. Denota que la personalidad, las cualidades y las tendencias propias del alma, influyen en la tarea del pintor y desvirtúan su intención: Ser como espejo o como un demurgo; hecho que define al artista renacentista, algo denodadamente perseguido por Leonardo. Sin embargo, Paolo Pino, y más tarde G.P. Lomazzo, descubrieron, inmersos en el fuerte ambiente astrológico de mediados del Siglo XVI, que imperaba en el campo de las artes plásticas, que el espejo estaba empañado o deformado y que no reflejaba con precisión las formas naturales. Había que colocarse de cierta manera para que los errores pudiesen ser eliminados o aprovechados al menos en beneficio de la obra. Era por tanto necesario que los artistas "se conocieran", es decir, que supieran cual era el planeta que desviaba la luz celeste que bajaba recta e incontaminada hacia ellos. A causa de esta desviación, el pintor ya no era capaz de percibir la belleza entera aportada en el principio por el rayo que emanaba del Rostro de Dios. Apreciaba matices, vistas parciales desligadas de la estructura completa. Por ello no podía tampoco distinguir, ni luego reproducir la Naturaleza toda. Los objetos naturales contenían también luz matizada por un determinado planeta. Para que el alma del pintor reconociera las formas exteriores, debía encontrarse frente a las que poseían el mismo tipo de luz que ella igualmente había recibido. Por tanto, el artista no era capaz de plasmar cualquier forma, la Naturaleza en su totalidad, ni podía reproducirla sin adoptar una posición forzada y calculada, a fin que los rayos celestes, contenidos en el objeto natural y en el alma, se encontraran. La mira

da limpia, neutra y objetiva se había vuelto imposible. Antes de mirar a la naturaleza, antes de poder mirarla, había que mirarse y descubrir entonces las limitaciones impuestas por el hado. Ya estudiamos la importancia que Lomazzo asignó a los gobernadores (130); formaban una lista modélica de siete maestros del pasado, más o menos reciente, influenciados cada uno de ellos por un planeta determinado. Habían logrado conocer sus tendencias, y su obra era el reflejo de este descubrimiento. Además, como grandes artistas que eran, habían conseguido transmitir a las figuras pintadas la energía que habían recibido en el alma. Estas formas guardaban la fuerza astral como si fueran talismanes. El pintor de finales del Siglo XVI, desorientado en medio de una naturaleza incomprensible u hostil, debía "conocerse" antes de colocarse bajo el maestro que había sido regido por el mismo planeta, a fin de que el alma se le excitase en contacto con esta energía y pudiera ser poseída por el furor divino.

Los tratadistas franceses barrocos recogieron esta doble exigencia: conocerse y estudiar la obra de un maestro para que la imaginación se excite y provoque el furor en el alma. La tradición encarnada por Lomazzo, y la ejemplificada por Leonardo se encontraron en Piles y Félibien. La exigencia de conocerse carece no obstante de determinaciones astrológicas:

"Comme le Peintre a coûtume de se peindre dans ses Ouvrages (tant la Nature est accoûtumée à produire son semblable) il sera bon qu'il se connoisse soy-mesme, afin de cultiver les Talents qui sont son Génie, & qu'il a receus de la Nature, & de ne perdre point malheureusement le temps à la recherche de ceux qu'elle luy a refusez" (131).

Du Fresnoy utiliza palabras casi idénticas a las de Lomazzo. No obstante, el tratadista italiano se refería a "fare scaturire la bellezza e profondità delle idee colà pervenute, per dritti canali, da la Suprema Idea..." (132).

En consonancia con la visión del artista definida por Ficino, adoptada por algunos poetas (133) y por Vasari, al escribir sobre Miguel Angel, la pintura era "un medio excelente escogido por Dios para revelar su gloria y toda su potencia al hombre" (134). El artista, para Lomazzo, no "se" pintaba, como afirmará du Fresnoy casi un siglo más tarde, sino que intentaba mostrar la Idea Completa de la Belleza o al menos la parte que le había sido asignada, porque la pintura era todavía un medio "escogido por Dios" para comunicarse con los hombres: Quiere ello decir que para Lomazzo, al menos idealmente, el pintor cumplía órdenes superiores y era un elemento imprescindible en la transmisión de los dictámenes que procedían de Dios y acababan en la Naturaleza. Por el contrario, el pintor barroco descrito por du Fresnoy, obedece a sí mismo, plasmando su propia alma y no la parcela de Belleza objetiva que ella contiene. En "Idea", Lomazzo, cuando recomendaba al pintor que se cultivara, quería que hiciera fructificar algo que sólo le pertenecía en parte, ya que estaba integrado en una totalidad que le rebasaba. Este residuo neoplatónico lomazziano no empaña el escrito de du Fresnoy: el artista se pinta porque la obra es hija suya o de la Naturaleza, que no de Dios, y no es un medio para exteriorizar la fuerza divina en el hombre sino para mostrar con complacencia la fuerza divina del hombre. Los gobernadores de Lomazzo, "del mismo modo que este mundo está dirigido por los siete planetas como por siete columnas las cuales, tomando toda su luz de la luz primordial que es Dios, la difunden luego separadamente, en beneficio de todas las cosas creadas igualmente" sostienen,

y dirigen para el bien ajena "el Templo de mi Pintura" como si fueran "siete columnas" (135). Los del Siglo XVII, lo hacen en be neficio propio, como ya ocurriera un siglo antes en el campo de la Poética (136). Conocerse para du Fresnoy o de Piles (137), significa conocer la aptitud para pintar, la facilidad innata. Se apunta hacia la noción de destino, ausente en Lomazzo. El pintor barroco, según se desprende del escrito de du Fresnoy, es capaz o no de pintar, es decir, posee o no talento, y si ello ocurre, como cuando se ponga a trabajar, se pintará el alma, proyectándola en el tiempo, bueno es que la conozca, con sus tendencias y sus limitaciones. Para Lomazzo, el pintor podía ser venusiano, como Rafael, saturnino, como Miguel Angel, mercuriano, como Leonardo, etc. Uno de los siete planetas podía influenciarlo; el genio era pluriforme y parcial: Para du Fresnoy, es único y recogido sobre sí mismo. Lo que le importaba era saber si se poseía, lo que requería una cierta introspección (138). Por el contrario, para Lomazzo, el misterio estaba en la coloración del genio, no en su existencia. Por esto, tantos artistas fracasaban; sabían que poseían un don, pero erraban sobre su tendencia. "Se connoiffre" en el barroco quería decir "se reconnoiffre" (139) y "(s')exerce(r) par les règles, par les règles, par les réflexions, & par l'assiduité du travail" (140).

La búsqueda, el ejercicio previo y la atención constante no debían cesar. Del mismo modo que Mathurin Régnier recomendaba que el poeta se estudiase sin cesar antes de abordar una composición (140), el tratadista francés barroco aconsejaba leer, estudiar y observar con cuidado para proseguir la tarea (142). Lomazzo buscaba y hallaba. De Piles investigaba; el alma ofrecía siempre nuevos secretos y debía mantenerse constantemente en vilo.

Finalmente debemos observar que Lomazzo pedía que el pintor se reconociese a fin de que supiera cual era el gobernador que le correspondía: imitando su obra (143), adquiría el hábito divino que el gobernador había plasmado, y su alma se excitaría. La vista de las formas pintadas por los Maestros despertaba la imaginación puesto que reconocía en aquéllas el tipo de belleza que ella misma poseía y que por tanto aceptaba como válida. Félibien, a finales del siglo XVII, recomienda la imitación de los gobernadores, para captar su espíritu, y en ello no se aparta de los postulados manieristas. Sin embargo tal imitación es entendida como una simple ayuda para desarrollar el propio espíritu del pintor, puesto que le ofrece una serie de soluciones convenientes, que sin tal contemplación, tardaría en encontrar:

"N'est ce pas, me dit-il, la Nature qui doit nous mettre elle mesme dans ce véritable chemin? (...). Il ne faut pas douter, repris-je, que la belle nature, c'est à dire un esprit bien éclairé ne retrouve de luy mesme les voyes les plus faciles, & les sentiers les plus courts: mais il est certain aussi qu'il peut recevoir un grand secours des lumières & du travail des autres; qu'un beau naturel trouve bien du soulagement, quand il recontre d'abord un guide qui le conduit dans un país où il n'a jamais esté" (144).

La nueva confianza del artista en su capacidad por recrear la belleza natural o de las ideas que pueblan su espíritu, por medio del talento concedido por la naturaleza, influye de manera determinante en la relación que se establece entre la obra de un maestro pasado y la del artista barroco. Félibien comenta que el trabajo de la Académie Royale des Peintres "luy auroit épargné vingt années de travail" (145), si hubiese podido disfrutar de él durante

te los años de aprendizaje. Como afirmaba, el "travail des autres" servía de guía para facilitar la elaboración de un lenguaje propio estudiando como un maestro planteaba y resolvía problemas formales, así como el espíritu con el que las abordaba. Si Félibien se aleja del misticismo de Lomazzo, no vuelve hacia el modelo de relación filial que Leonardo establecía entre un pintor y su discípulo. Para Leonardo el maestro ofrece al aprendiz, a través de su obra y de diversos consejos, soluciones a problemas formales y compositivos dados; para Félibien, alejado ya de este mundo artesanal, el maestro aporta una manera de concebir y de abordar una pintura, antes que de resolverla técnicamente. Es apreciado por su manera de "ser", y no por la de "trabajar". Debido a las limitaciones del hombre, para Leonardo, era presuntuoso creer que sin la ayuda de los maestros -y del trabajo- el pintor principiante pudiese abordar con seguridad la resolución compositiva de un cuadro. Para Lomazzo, era la "corrupción de los tiempos" la que impedía que el artista se pudiera enfrentar a solas con la concepción de una pintura, en la cual se reflejase su percepción de la belleza natural. En este caso, la ayuda que los gobernadores suministraban duraba toda la vida, desde el momento en que el artista lograba discernir las tendencias de su alma acordes con las del maestro. El pintor manierista no superaba nunca la bondad y la agudeza visual y conceptiva del gobernador, puesto que éste había creado en una época de mayor claridad. El pintor descrito por Leonardo, por el contrario, debía superar al tutor, porque acababa por aprender todos sus conocimientos, y a partir de ellos tenía que proseguir la tarea emprendida de descifrar los misterios naturales. Asimismo el artista barroco dejaba atrás al predecesor porque éste le abría camino y se apartaba. Actuaba de faro, señalándole cual era la vía que debía emprender. La superación, en este caso, es distinta de la que Leonardo describía, ya que si para él el pintor

debfa poseer todos los conocimientos del maestro y luego acrecentar este bagaje, portando hacia el futuro un legado casi artesanal y mejorándolo no obstante con ingenio antes que con diligencia, para Félibien el artista barroco dejaba atrás al maestro des de el momento en que éste le había puesto en el buen camino, facilitándole la percepción de las tendencias del alma.

Entre los artistas barrocos existe el sentimiento de la emulación. Como explica de Piles, no se supera al maestro porque se consigue adquirir todos sus conocimientos encontrándose al principio de la vida artística con las mismas posibilidades y armas que aquel había llegado a acumular al final de la vida, sino que se logra gracias al esfuerzo desarrollado por el alma a la vista de lo que había conseguido el maestro. La visión de las obras maestras despierta en el joven artista el deseo de superarlas y la conciencia de que conseguirá este propósito:

"pour disposer l'escrip à l'Enthousiasme, généralement parlant, rien n'est meilleur que la vûe des Ouvrages des grands Maîtres, & la lecture des bons Auteurs Historiens ou Poètes, à cause de l'élévation de leurs pensées, de la noblesse de leurs expressions, & du pouvoir que les exemples ont sur l'esprit des hommes" (146).

"Quelle ardeur ne sentiroit'il pas a la seule imagination de voir tant d'excellens hommes qui sont les objets de son imagination, & qui doivent être ses Juges" (147).

"Ces moiens sont utiles à tous les Peintres, car ils enflammeront ceux qui sont nes avec un puissant génie" (148).

"Medios", "utilidad": palabras que denotan que el hecho de conseguir entrar en relación con los maestros ha dejado de ser un fin, para ser considerado como un medio cualquiera que azuce el alma. Ni siquiera hace falta contemplar la "obra de un artista", tan sólo el pensar que se apreciaría agiliza el espíritu. En la relación entre el maestro y el pintor que se dirige hacia él, la pintura del gobernador aparece como el punto de partida que desencadena el trabajo de la imaginación del pintor. La obra del maestro crea un entorno favorable que despierta el alma que se encuentra "en buena compañía". Ya no se da una relación servil como la que describía Lomazzo: Los siete gobernadores habían logrado los más altos objetivos artísticos, encarnando hasta la perfección un tipo de visión y de ejecución artísticas, de comportamiento o de talante pictóricos, bajo la advocación de un dios determinado. Estos, que en tiempos de claridad habían logrado creaciones bellísimas y perfectas, no podían en tiempos de miseria ser superados. Por el contrario, ayudaban a los artistas manieristas a descifrar la belleza natural.

Para de Piles, por el contrario, los gobernadores están mudos. Se ofrecen casi como víctimas a fin de que se desencadenen las ansias de superación del pintor barroco. Dan el tono (y la clave) de la conversación que se establece entre el maestro y el pintor contemporáneo. Porque es de una charla entre artistas a un mismo nivel de que se trata, charla tensa y altiva entre pintores que conocen el poder y el talento del contrincante, gracias a la cual el artista novel descubre su genio, porque se siente capaz de emprender con igual fortuna la misma aventura artística que recorrió el maestro antes de mostrarla en sus lienzos. El Correggio, por ejemplo, antes de haber visto una sola obra de Rafael "jugoit de la supériorité du mérite de Raphaël sur le sien, par la différence de

leurs fortunes. Enfin le Corrège parvint à voir un tableau de ce peintre si célèbre. Après l'avoir examiné avec attention, après avoir pensé à ce qu'il auroit fait s'il avoit eu à traiter le même sujet (...) il s'écria: Je suis un Peintre aussi bien que lui" (149).

Más tarde, du Bos apuntará que si un genio descubre en la obra de otro genio rasgos bellos que incorpora a sus propias composiciones para mejorarlas, lo hace no tomándolos prestados o imitándolos servilmente, sino porque de ellos ya poseía en su alma "une idée confuse (...). Il croit reconnaître ses idées propres dans les beautés d'un chef d'oeuvre consacré par l'approbation publique" (150). Du Bos prosigue la tarea de Roger de Piles, y la enlaza curiosamente con la de Lomazzo. Como éste, du Bos considera que la obra de un gobernador ofrece la imagen plástica perfecta de la idea que el pintor posee en su alma. Sin embargo, retomando la lección de de Piles, este descubrimiento, lejos de achicar el alma del artista, la enardece, pues se siente capaz de conseguir los mismos resultados. Du Bos, por otra parte, escribe que el pintor "cree" descubrir en tales imágenes sus propias ideas. Pero "pensée & l'expression naiss (ent) presque toujours en même tems" (151).

"Il donne l'être à de nouvelles idées" (152). Por tanto, tanto las ideas como la pintura le pertenecen. El artista no reconoce igualdad entre ideas, sino entre talentos. Reconoce en el otro, y de esta manera lo ennoblece, la capacidad de conseguir un nivel creativo similar al suyo. Du Bos, a principios de siglo XVIII, concluye la tensa relación entre el gobernador y el joven pintor, quien no sólo no tiene que preocuparse por conocerse puesto que el genio consigue despuntar e imponerse a pesar del entorno y del

propio artista (153), sino que, al contrario de lo que ocurría con Lomazzo, es él quien establece la categoría del gobernador:

"Il perçoit les beautés & les défauts dans l'oeuvre d'un autre génie" (154)., "par la vivacité & la délicatesse du sentiment", (155) y no por "le jugement", es decir "par la balance & le compas" (156): "La balance est propre à décider du prix des perlés & des diamans" (157) y no a su localización. Esto es lo que define genio contemporáneo: descubre maestros pasados a su altura y los tasa. Aprende incluso a costa de ellos:

"un élève qui a du génie apprend à bien faire, en voyant son Maître faire mal. La force du génie change en bonne nourriture les préceptes les plus mal digérés. Ce qu'un homme né avec du génie fait de mieux est ce que personne ne lui a montré à faire" (158).

Esta opinión clausura tres siglos de sumisión del artista frente al maestro. Se inicia la época de la tiranía del genio que despunta sin que el artista "se conozca" y sin ayuda de nadie. Es más, para desarrollar su fuerza creativa, no debe seguir a ningún gobernador. Tan sólo, y ni siquiera ello es siempre necesario, debe ser colocado en un ambiente adecuado para que pueda desarrollarse armoniosamente:

"La qualité du fruit que les graines produisent dépend principalement de la qualité du terroir où elles sont fermées..." (159).

Este "terroir" lo constituye la comunidad de genios cuya "qualité"

es instituída por el nuevo géⁿio naciente:

"Les géⁿies puissans trouvent enfin le moyen d'aborder au ri
vage" (160) (161).

II. LE FEU (el Furor Divino según Félibien).

1.- El "capriccio" sigue causando inquietud.

a) El artista intrépido: En la introducción a la tercera y última parte de la evolución del concepto de furor divino en la tratadística, hemos apreciado notables diferencias entre la manera de entender el "capriccio" en el siglo XVI, y el siglo XVII. La ruptura, sin embargo, no está tan marcada. Los autores manieristas que habíamos escogido, cuyos textos denotan un cambio de actitud para con el furor, pertenecían a la segunda mitad de siglo, más cerca del siglo XVII que de la época manierista.

Lo cierto es que durante la primera mitad de siglo el entusiasmo siguió arrastrando las opiniones del siglo XVI. En autores menores, provincianos o ajenos al clasicismo francés, apenas se modificó el recelo frente al "capriccio".

Se diría no obstante que todos los tratadistas escriben sobre el "capriccio" menos tímidamente. La diferencia entre los tardomanieristas (162) y los tratadistas plenamente barrocos estaría en el hecho que los primeros aceptan la presencia del furor como causa de la creación, pero exigen el control ya sea del arte, o de la discreción, a la manera de Lomazzo, mientras que los segundos, si bien con ciertas limitaciones todavía, acaban por juzgar con bue-

nos ojos que el alma quede presa del furor, sin control de ninguna instancia técnica o racional, componiendo siguiendo su libre albedrío.

A finales del siglo XVII, ciertos autores consideraron que lo que distinguía al artista especialmente dotado y protegido por el Cielo era la capacidad que el alma tenía por enfurecerse conduciendo el furor mediante el genio hacia la creación artística. Esta, si bien requería cierta práctica, podía realizarse sin que la discreción pusiera a posteriori trabas ya que actuaba en paralelo con la imaginación. No todos los artistas opinaban lo mismo. En general tanto la concena del furor como causa de la creación artística como su defensa se basan en un mismo hecho juzgado de manera opuesta por los defensores del entusiasmo y por los de la Naturaleza. El furor convierte al artista en un pintor intrépido que aborda temas y obras que no hubiese concebido en estado de calma, y le hace sentirse superior a la Naturaleza, que produce formas defectuosas (163). Tanto quienes aprecian el entusiasmo como quienes lo rechazan o lo aceptan sólo bajo ciertas condiciones, como son el control metódico del arte o de la discreción, saben que el furor lucha contra el tiempo. Las obras quedan abocetas, sin concluir, a veces imperfectamente dibujadas y pintadas con descuido o desaliño. Con el entusiasmo no caben el orden y la aplicación metódica de las reglas compositivas, pictóricas, sobre decoro, etc. En la manifestación del furor se resume o se concentra las virtudes de la creación. Por eso, quienes aprecian la labor ideadora alaban al entusiasmo como causa de la creación artística, pese a que son conscientes que la pintura presenta defectos (164), y quienes valoran el resultado, repudian el "capriccio" en favor de la Naturaleza aliada o contemplada con el Arte. Lo que para unos es prueba de altivez, ya que "le génie est presque toujours accompagné

de hauteur (...), je parle de cette hauteur qui consiste dans la noblesse des sentiments du coeur & dans une élévation d'esprit" (165), para otros lo es de temeridad o de ambición desmesurada, castigada al final con el fracaso de la obra de arte, desordenada, descompuesta e "indigna de la Naturaleza" (166).

Tanto unos como otros son conscientes de que el furor o "capriccio" es una fuerza imperiosa que toma posesión del alma del artista, volviéndole intrépido, agresivo o brillante. Por lo pronto, pocos, por reticentes que se muestren a la capacidad creadora del furor, escapan a su señuelo:

"Stimo la calamita de la idea,
 Quel spirito divin che me recrea,
 E me ferisse el cuor de ponto in bianco
 Un certo non so che, brillante e vivo.
 Un anima, che fa l'azion spirante,
 Vorave dir qualcosa de galante,
 Ma de forme retoriche son privo.
 Mi non ho mai sapù quel che è pitura,
 Nè manco adesso so cosa la sia:
 So ben, per natural filosofia,
 Che questa fa vergogna a la natura.
 Che xe de quei, che fa da gran schiamazzi
 Su l'idea d'una testa o sora un viso,
 Sora un che pianze, o che figura il riso,
 Restando per stupor confusi e pazzi.
 Chi vuol verder idee, che i vegua qua,
 Che ve rapisse el cuor col so gestir,
 A segno tal, che ognun resta incauto" (167).

Existe una desproporción entre la fuerza del "spitiro divin" y la capacidad de respuesta del artista. Toda la preocupación clásica de adecuar la creación plástica a la primera idea parece derrumbarse. El furor es superior a la resistencia humana. La creación artística debe ser entendida como la evacuación del "capriccio" transformado en trabajo. Esta descarga, para algunos, no se logra, porque el pintor no consigue trabajar lúcidamente (con) las invenciones fabricadas por el furor, para ello necesita el temple aportados por el arte y por la discreción, que actúan a modo de reactivo. Por esto, quienes se dejan llevar por esta corriente no pueden objetivamente aplicar al furor los medios adecuados para metamorfosearlo en una creación artística:

"J'oubliais à noter qu'il (de Bernin) a dit que Paul Vérone-se et le Titien prenaient quelques fois les pinceaux et fai-saient des choses auxquelles ils n'avaient point pensé, se laissant emporter à une certaine furie (168) de peindre, que cela était cause qu'il y avait une notable différence dans leurs ouvrages, dont ceux qui avoient été étudiés étaient quelquefois incomparables, et d'autres quelquefois n'avaient que le peindre, sans dessin ni raisonnement" (169).

Como observa José García Hidalgo,

"Si acaso en cosas raras te diviertes,
y olvidas los preceptos de la sciencia,
mil errores harás si es que no adviertes
que artos defectos da la contingencia,
y que del genio las leyes sin prudencia:
más si estudias, y tratas de enmendarte,
a la Naturaleza enmienda el Arte" (170).

Dejarse llevar por el entusiasmo y por tanto no poder aplicar correctamente la técnica, tales son los agravios causados desde siempre por el furor. Cuando apenas ha sido abocetada una composición, nuevas invenciones aparecen que no permiten terminar o precisar siquiera las precedentes. Más no es sólo sobre defectos técnicos que escribe Bernini. Esta observación, de cariz manierista, se encuentra en tratadistas provincianos como Hilaire Pader cuando adapta las opiniones de Lomazzo:

"D'autres à qui le Ciel versa le haut Talent
 D'un génie inuentis, résolu, violent,
 N'ont manqué d'autre chose en cette promptitude,
 Que de la tempérer par le poids de l'estude" (171).

Este error de orden "técnico", podríamos decir, es subsanable. Bernini va más lejos y afecta su observación la noción de autoría bajo los efectos del furor. Según él, quienes se dejan llevar por el entusiasmo, crean composiciones que no han previamente pensado, sino que son fruto del azar. Presentan errores, bien es verdad, pero su mayor falta es que no son el fruto de un proceso creativo razonado, es decir, personal. El veronés y el Tiziano no pueden ser considerados como los autores de las pinturas que han salido de sus pinceles. Las formas han surgido sin calcular ni valorar su efecto. Es conocida la afirmación de Bernini según la cual componía a la luz de una idea que poseía en la mente y no siguiendo imitativamente la forma natural (172). Para él, el artista debe ser el responsable absoluto de su obra, y para ello tiene que oponerse a las veleidades de su naturaleza (entre las cuales debe encontrarse el "capriccio"):

"M. Colbert s'est mis après à considérer le buste du Roi et à admirer combien il avait déjà de majesté et de ressemblance

ce. Je lui ai dit qu'il n'y avait encore travaillé qu'un jour, que véritablement c'était avec trop d'attache et que mardi au soir il était si las que j'avais peur qu'il ne se trouvât malade. M. Colbert lui dit qu'il devait se ménager. A cela il a réparti que c'était la plus difficile chose du monde, pour ce qu'en cela il était question de se surmonter soi-même et sa propre nature" (173').

Pese a que Bernini sólo está diciendo que el artista debe luchar contra achaques y enfermedades, lo cierto es que denota toda una concepción de la relación entre el hombre y el alma. El furor, como bien dice Carducho, vuelve a los pintores osados, y ésta su osadía es el signo de su predestinación. A pesar de esto, se hecha en falta un mayor rigor, control, es decir una mayor responsabilidad en cuanto a la autoría:

"Conocí otro, tan osado como favorecido en la Pintura, de quien podíamos decir había nacido Pintor, según tenía los pinceles, y colores obedientes, obrando más el furor natural, que los estudios". (174).

Tanto en Carducho como en Bernini, falta la noción de genio mediando entre el hombre y el Cielo, entre el artista y el furor en el alma.

La crítica barroca al "capriccio", por tanto, cuando deja de repetir lo que afirmaban los manieristas (175), incide en un hecho que no es considerado como un problema que afecte a la noción de responsabilidad y autoría humanas. Tanto Bernini como de Piles sintieron como el temible furor raptada el alma del artista llevándola muy lejos. Pero si para Bernini esto disminuía la conciencia

cia artística del pintor, para de Piles por el contrario, la accentaba, porque demostraba la fuerza irreprimible del genio. Ni de Piles ni du Bos observaban desórdenes morales algunos.

b) El artista desordenado; exigencia de una recta vida, según Poussin: Llegados casi a la mitad del siglo XVII, antes del "asalto final" de Roger de Piles, Félibien y du Bos, nos sorprende la tirante y distante relación entre el artista y el furor, sobre todo si pensamos en que la tratadista bebe en las fuentes de la poética:

Desde Ficino y Pico de la Mirándola, el furor fue plenamente aceptado por los poetas, al menos por quienes consideraban el Furor como causa de la creación poética, oponiéndose a los que defendían la primacía de la Técnica. Se produjo una crisis importante a mediados del siglo XVI que culminó con el rechazo del origen divino del furor en favor de uno simplemente humano. Nacido en el alma, producido por ella, era lo que distinguía al artista del fabricante de versos. Una vez asumida la interiorización de la causa del "capriccio", el poeta siguió entregado a su alma, responsable de la perfección de los versos, si bien, en última instancia, ésta componía gracias a la gracia concedida por Dios. (176).

Por el contrario, el pintor, desde los tiempos de Alberti se opuso a la manifestación del furor, aceptándolo posteriormente con dificultad como causa de la creación, por debajo de la Naturaleza. El pintor debía estar en posesión de los dones concedidos por ésta que le permitían unas creaciones perfectas técnicamente -similares y comparables, por tanto, a las naturales. La preocupación renacentista era que las obras de arte igualaran en cuanto a belleza y perfección a las de la Naturaleza. Según unos autores, es

te propósito fue conseguido (Leonardo), según otros, la Naturaleza -O Dios- seguía superando al hombre (Durerero). Todos consideraban, no obstante, que la prosecución de la perfección requería tiempo, si bien, como señalaba Durerero, permitían que un hombre consiguiera en poco tiempo lo que otro menos dotado y más artesano, no lograba pese a una intensa y larga dedicación. Era preferible la labor ágil y rápida del dotado (177).

El furor fue relegado a la animación de las menudas, mecánicas y anónimas tareas del pintor y decorador, a los que se confiaba el trabajo de poblar las superficies vacías en la arquitectura, y la creación de arquitecturas efímeras y de la escenografía de una fiesta. Allí el artista podía dar "rienda suelta" a su imaginación enfurecida. No se le exigía la imitación de la naturaleza, la composición decorosa, el respeto a las reglas que limitaban el número de figuras en una escena (178). Era un mundo confiado a la fantasía, sin la intervención por un lado de la comprensión que aportaba las imágenes extraídas por los sentidos de la naturaleza (179), y por otra de la discreción que velaba por el respeto al decoro. Al furor le estaba asignado la creación inverosímil, es decir, sin parangón con la divina. Esta concesión secundaria, permitió la libertad creativa del artista (180), pudiendo ser considerada como el humilde e inapreciado origen del arte moderno, el arte que falta al respeto debido a las reglas de la naturaleza, la composición o creación humana y la divina, si bien carecía de toda consideración en el Manierismo. La composición de grotescos era inevitable y necesaria, pero más valía no mezclarse con ella (aunque no podemos olvidar que todos los grandes artistas del siglo XVI ejecutaron obras de estas características, por encargo o para conseguir uno). La verdadera creación, la que mostraba el poder y la capacidad creativos del artista, estaba al cuida

do de la Naturaleza, apoyada en el Estudio y en una Técnica adecuada (181).

La poca consideración que se le tenía al furor era debida a que empujaba al desorden y a cometer faltas para con las normas estéticas y morales. La creación nacía al improviso, se saltaba todas las reglas a fin de seguir las rápidas apariciones de las imágenes inconexas entre sí, o sin lógica ordenación. La aplicación rigurosa de la técnica no solamente obedecía a unos imperativos impuestos por la tradición, sino a las exigencias de la propia obra. Para que ésta pudiera presentarse bellamente era necesaria una técnica adecuada, cuya puesta en práctica requería tiempo, el tiempo que no necesitaba el "capriccio" para dar lugar a las invenciones. De ahí que las obras apareciesen incompletas, abocetas y descompensadas. Pero además el furor provocaba desórdenes en el comportamiento del artista. La descripción de Ficino del poeta cuando compone preso del furor, corresponde a la de un hombre en trance, fuera de sí, cuya alma es violentada por un agente externo. Vocaliza sin control, y entonando sin matices puesto que no entiende lo que enuncia: el sentido es obstruso, misterioso y arcano y, por otra parte, el alma ha escapado al control de la inteligencia. Con el furor amatorio, por el contrario, el alma se acogía bajo las riendas de la inteligencia (182). El furor actuaba como un bálsamo que suavizaba las divergencias entre las distintas facultades (183). Purificaba el alma apaciguándola, uniéndola y preparándola para ser recibida por Dios. Desaparecían o eran superadas -recordemos que el furor amatorio aparece en el Comentario al Banquete de Platón de Ficino, como el cuarto grado de la posesión divina (184)- las connotaciones "báquicas", el comportamiento extravagante y de enajenado: el hombre se acogía bajo la protección de Dios y penetraba quedamente en Su Morada. El

trance, fruto de la desproporción entre la fuerza divina y la capacidad del alma, desbordada, incapaz de soportar la presión celeste, cesaba puesto que el hombre ascendía voluntariamente al cielo. El furor poético aparecía de manera involuntaria (si bien a veces se le exigía al poeta gozar de un alma pura), mientras que el amorio era el resultado de una intensa y pura dedicación del hombre al culto y a la búsqueda de la belleza celeste reflejada en la belleza y proporción corpóreas. No obstante, el furor amorio no daba lugar a ninguna creación artística, pese a que todas sus manifestaciones, preevistencias o intenciones apuntaban a ello (185).

La pureza y la placidez anímicas eran requisitos indispensables para la creación poética (196). Algunos artistas del siglo XVI que hicieron derivar la creación plástica y la poética del furor amorio (187) así lo entendieron (188). Esta virtud exigía humildad (189) y dedicación a las Musas, el estar constantemente a la escucha del alma antes que de la vida mundana (190); saber recogerse en el alma, no estar al cuidado del cuerpo y atender a las solicitudes esperituales que daban lugar a un bello poema, si el alma estaba tranquila, dedicada al cultivo de la virtud, alejada de la ostentación y de las costumbres extravagantes. La serenidad, la dedicación a la poesía, el cultivo de las virtudes, la soledad, la paz interior acorde con la armonía de las costumbres y de los hábitos, tales eran los requisitos para que surgiera un poeta favorecido por las Musas, compuesto bella y armoniosamente porque era el reflejo de la armonía que reinaba en el alma, libremente asumido por el poeta, si bien era considerada como obra de loco o de malvado por el resto de los hombres (191).

Estos condicionantes fueron buscados por el pintor barroco a fin

de lograr una composición exigente, placentera y noble. Mas a la inversa de lo que ocurría en el campo de la poética en el siglo XVI, estaban al servicio de la Naturaleza y no del Furor según afirmaba Poussin (192). El "capriccio" por tanto, era incapaz de producir una obra de arte no solamente porque no permitía la aplicación concienzuda de la técnica, o porque daba lugar a obras inconclusas, sino porque turbaba las costumbres, e inquietaba el alma (193). Para los poetas manieristas, el furor poético la apaciguaba, por el contrario, desvirtuado de este modo el sentido fijado por Ficino.

Si los tratadistas franceses tardobarrocos defendieron al Entusiasmo como causa única de la composición artística, fue a costa de la realidad física de la obra (194). Se aceptaron obras inacabadas o apenas abocetadas (195), y se llegó a defender al furor por la prodigiosa acuidad visual que procuraba (196), y no por la grandeza de la obra realizada. Poussin encaró el problema, centrándolo. Entendió, como lo habían hecho los poetas del XVI, que la creación de la obra de arte requería una alma tranquila y unas costumbres sosegadas a fin de poder dedicar el tiempo necesario a la composición. Por ello no podía aceptar al furor, en su verdadero sentido. Los poetas adoptaron el cuarto grado del Furor como causa de la creación, puesto que sino se ponía en peligro la responsabilidad del pintor frente a su obra.

Por otra parte la creación poética no requería tiempo. Tiempo y Virtud: dos componentes esenciales para la creación plástica clásica (197), a los cuales el Furor no podía responder. Provocaba desórdenes morales (en las costumbres) que actuaban sobre el alma y se reflejaban en la obra. Los tratadistas manieristas eran conscientes de ello, pero su crítica no se basaba en exigencias mora-

les, ya que se debía postular previamente la necesidad de poseer un alma pura, y esto fue descubierto por los autores de poética.

Vamos así descubriendo como la noción clásica de furor divino es incompatible con una del arte moderno: la noción de autoría y de personalidad artísticas. El furor divino conduce al anonimato ya que, siendo el poema obra de Dios, el artista no es más que el ejecutor material, sin responsabilidad alguna. Para poder apreciar al hombre como autor de la obra, hay que adoptar al furor amatorio, originado por la propia alma a la vista de la belleza. Sin embargo, este grado de furor divino no llevaba a la creación de una obra de arte, sino al conocimiento de la verdad. La noción clásica de furor divino era incompatible con la creación plástica, ya que ésta requería tiempo, que no le concedía el furor. Gracias a Poussin podemos intuir además que, el furor poético era inaplicable, al arte moderno que exige que el artista ejerca un control absoluto sobre el alma y el cuerpo. Esto es imposible de garantizar cuando el alma es presa del furor poético (externo o interno) que pide enajenación -en lo Otro o El Otro- y no amor -amor por la Obra, garantía de la salvación moral del artista- (198).

2.- Importancia del Tiempo.

a) Importancia del tiempo en la maduración de la idea: La importancia del tiempo en la creación y el respeto que se le debe fueron repetidamente señalados en el siglo XVI. En una época en la que el "capriccio" era considerado como una causa maléfica para la creación artística, si no venía encauzado y controlado por la razón, y al que se trataba a veces de arrinconar en la producción de simples complementos ornamentales que no requerían la dedicación solicitada por la pintura de historia, no era de extrañar que se valorase el tiempo necesario para la ideación y la composición de

una obra de arte. L.B. Alberti, a principios de siglo XV, había advertido ya de los peligros del furor divino que daba al artista la impresión de que era capaz de pintar obras superiores a sus fuerzas. Alberti pensaba en pinturas concluidas en todos los detalles. Sin embargo, la realización pasó a segundo término, en el Manierismo, frente a la concepción mental de la obra.

Tanto para Vasari como para Armenini y Lomazzo la guía del arte era la discreción que orientaba la labor de las facultades del alma. Escogía la invención más adecuada (reordenándola si hacía falta), comparándola con las soluciones ideales para cada caso almacenadas en la memoria y procedentes de la contemplación de la obra de algún maestro anterior. La importancia de la discreción en las tareas creativas no menguó en el siglo XVII, si bien perdió la primacía (199). Para Roger de Piles la razón ya no corregía lo producido por la fantasía enfurecida, sino que su tarea corría de parejo a la de la imaginación. Ya no actuaba a "destiempo" (200). La tratadística tardobarroca francesa enfocó y trató los mismos problemas comentados por la tratadística manierista italiana (201), enjuiciándolos de otra manera. Si para ésta el furor hacía peligrar la creación artística, para aquella era un elemento positivo o al menos no impedía la aparición de la obra de arte. La razón y el "capriccio" trataron una distinta relación con el tiempo a nivel de la concepción de la obra. Para un tratadista manierista el tiempo de concepción de la pintura era importante. Sólo se podía disponer de él si la pintura era concebida por la razón, es decir si la causa de la creación artística era la Naturaleza, al menos para la pintura de historia (202). El furor podía ayudar a la ideación: tanto para Vasari (203) como para Armenini (204) (205), era bueno, positivo o útil que el alma estuviese presa del "capriccio", puesto que los "garabatos" producidos podían

ayudar al alma tranquilizada a idear bellas formas. A la vez, tales bocetos podían servir de base al diseño definitivo, aunque estuvieran desordenados y con un exceso de figuras, imprecisas y forzadamente apuntadas. Una vez apuntados en el papel, podía empezar la lenta y pausada tarea de la discreción, que tanto actuaba sobre lo que la mente enfurecida había concebido o sobre lo que la mano, al dictado del espíritu preso del "capriccio", había anotado. Tanto en un caso como en otro, la creación bajo los efectos del furor era un medio para alcanzar la perfección del arte por medio de la razón, y no un fin en sí mismo. Sin embargo, Félibien señaló otra relación entre el furor y el "capriccio" a nivel de la ideación de la obra. Para los autores manieristas citados (tratadistas, a la vez que pintores mediocres), lo que producía el entusiasmo no podía en ningún caso presentarse como una obra de arte. Defectuosa, desacompasada, extravagante, llena de errores a nivel de la imitación de la naturaleza, falta de decoro, no poseía ninguna ventaja, ni siquiera la de la "espontaneidad", sobre una pintura fruto de la razón. El fin de la tarea artística era la prosecución de una obra terminada y perfecta en cada una de sus partes, donde la "técnica" conducida por la razón expresaba la belleza de la idea. Tales requisitos no eran cumplidos por una pintura engendrada por el furor. La creación artística sólo era concebida en rigor bajo los dictados de la Naturaleza con la ayuda de la Técnica.

Félibien parece aceptar dos orígenes distintos de la obra de arte: la razón (la Naturaleza), que ofrece composiciones "correctas y terminadas en todas las partes", y el furor, que da lugar a composiciones "brillantes", como las que pintaba El Tintoretto o más tarde Velázquez, verdaderos "morceaux de bravoure", en los cuales no se sabía si apreciar más la audacia de la idea o la fogosidad de la ejecución:

"Dans la peinture, comme dans la poésie, repris-se, les ouvrages que l'on veut faire paroître aussitost qu'ils sont ensantez sont rarement corrects & achevez dans toutes leurs parties: car ce n'est pas toujours la raizon qui les produits, c'est souvent, comme j'ai dit, un certain feu caché qui échaufe les Poètes & les Peintres & qui les porte impétueusement à peindre & à faire des vers. Aussi n'y en a-t-il point qui reüssissent avec plus d'éclat, que ceux que l'on y voit pousser par un secret sentiment de leur ame" (206).

Un arte conducido por la razón, otro por el entusiasmo. En el primero se aprecia la ponderación y el respeto, al modelo natural o ideal, en el segundo la novedad de la idea. Por tanto en el trabajo de la discreción se valora la quietud bajo la cual ha sido elaborada la invención, y en el del furor se aprecia el ímpetu del alma y el atrevimiento de la imagen.

Pero ello no quiere decir que lo que produce el "fuego" sea defectuoso, falto de elaboración, es decir inventado con precipitación:

"Ce n'est pas, interrompit Pymandre, une chose extraordinaire de ne pas toujours bien exprimer nos pensées. L'esprit conçoit & ensante avec une promptitude si grande, que souvent l'image des choses qu'il produit est plutôt essacée de nostre memoire, que nous n'avons le loisir de la faire connoître. Mais je ne croy pas que la difficulté qu'on rencontre dans le travail vienne de la main, qui est l'instrument dont on se fert, ni du sujet qu'on veut imiter. C'est plutôt des moyens que l'on garde, & de la mauvaise conduite qu'on observe. Car j'ai peine à croire qu'une personne qui recherche quelque chose avec passion, employe inutilement son temps, puisqu'il est certain que les sciences,

aussi bien que la vertu; se communiquent à ceux qui les aiment avec ardeur, & qui les recherchent avec persévérance" (207).

Se destaca la importancia del tiempo en la maduración de la idea y en la búsqueda de los medios adecuados para su plasmación en el lienzo. Se apunta que este tiempo puede obtenerse tanto durante la concepción bajo la razón, como bajo el entusiasmo. Este, afirma Félibien, ayuda al pintor a buscar los medios necesarios para lograr plasmar su invención, y le permite no perder el tiempo.

Sin discreción, afirmaba Lomazzo, el artista perdía el tiempo pintando (208), ya que no tenía una noción clara del que debía invertir en la realización de una obra de acuerdo con la idea concebida. Incluso, como escribía du Fresnoy, esta dedicación abusiva podía apagar el fuego (209).

Félibien señala por el contrario que sin furor el artista perdía el tiempo porque no lograba encontrar los medios adecuados para ejecutar la pintura. El furor impedía que el pintor dedicase suficiente tiempo a la elaboración meditada y adecuada de la idea, pero ello era compensado por el esplendor de la realización. Si la invención era débil, la ejecución era brillante. Félibien observa entonces que sin el entusiasmo el artista dedica más tiempo del requerido en la ejecución de la pintura porque le falta el ímpetu necesario para sortear las dificultades. Finalmente opina que el arte trabajado bajo el furor es tan válido como el que produce la razón. En un caso se concibe el tiempo necesario que no se consigue obtener si interviene el furor. Pero en el otro, se trabaja demasiado y este problema es obviado cuando actúa el furor. El tiempo se muestra como el factor que influye tanto en la ejecución

como en la ideación previa. Fúror y Naturaleza se oponen a este nivel. El fuego se adelanta al tiempo y requiere inmediatez, lo que merma la riqueza de la idea. La Naturaleza pide tiempo para que los dones puedan dar sus frutos, pero impide la brillantez de la expresión, es decir, la manifestación del genio en el arte. Es el siglo de la agudeza, en contra del trabajo. El tiempo que se requiere para elaborar la idea es el factor que aleja la Naturaleza del Furor. Al contrario de lo que ocurría en el Manierismo, a finales del siglo XVII la Naturaleza se salvó gracias a la noción de Genio que une Naturaleza y Furor, don que permite la libre expresión del Furor, obviando el problema del Tiempo:

"Un homme né avec la génie (...) c'est un homme doné d'un jugement fain d'une imagination prompte, & qui conserve le libre usage de ces deux facultés dans ce bouillonnement de sang qui vient à la suite du froid ..." (210).

b) El tiempo que dura el entusiasmo no permite terminar la obra de arte. (Tiempo y Furor según Roger de Piles): La relación entre el furor poético y el poema parecía relativamente sencillo, con pocas bifurcaciones. El entusiasmo levantaba el alma:

"As-tu point veu voler en la prime saison
L'avette qui de fleurs enrichit sa maison?
Tantost le beau narcaisse et tantost elle embrasse
Le vermeil hyacinthe, et sans suivre une trasse
Erre de pré en pré, de jardin en jardin,
Changeand un dout fardeau de mélisse ou de thin" (211).

Pierre Ronsard añade casi a modo de resumen:

"Je suis fol, prédicant, 'quand j'ay la plume en main;
 Mais quand je n'escry plus, j'ay le cerveau bien main" (212).

La aparición del furor tiene como consecuencia inmediata, directa y unívoca, la escritura de un poema. El poeta no se detiene en problemas de técnica, con los cuales lucha el artista sin inspiration, ni se preocupa en respetar conveniencias lingüísticas (213) ni formales (214). El furor es un aliento que permite que la imaginación conciba bellas palabras que la mano transcribe (215) y por más obstáculos que los "versificadores" (216) opongan a quienes cabalgan sobre el furor, obstáculos compuestos por reglas a las cuales el alma del artista debería someterse, respetándolas, con el furor el poeta salta limpiamente por encima de ellos. En las artes plásticas, tales obstáculos son reales: una materia que exige una lenta y dedicada aplicación, exigencias técnicas a las cuales hay que someterse si no se quiere ver peligrar la vida del cuadro o simplemente si se quiere expresar con un mínimo de precisión la belleza de la invención así como su armonía, y un problema de adaptación del espacio tridimensional con las formas en volumen a la superficie del lienzo donde actúan dos dimensiones, lo que obliga, si se quiere conseguir un verídico efecto ilusorio, a poseer toda una serie de conocimientos geométricos y una cultura pictórica considerable.

Influye igualmente el tamaño del cuadro; Se requiere por tanto atención meditada para decidir (si es que el tamaño no viene ya dado por la superficie de la pared o del retablo donde se tiene que ubicar el lienzo) cuál es el formato adecuado a la escena: es necesario valorar a qué escala se reproduce ésta en función del efecto buscado, y cuál es el efecto que produciría un óleo a una escala dada. A ésta y al tema se tendrán que adaptar entonces los

medios pictóricos, tras haber apreciado igualmente desde qué distancia será contemplado el cuadro, y desde qué distancia óptima debería contemplarse. Como escribe Leonardo,

"cuanto mayores sean tus conocimientos tanto más loable será su hacer" (217).

Los problemas técnicos y compositivos tuvieron siempre una destacada importancia en pintura y justificaron o exigieron la primacía de la Naturaleza, en concreto de la discreción, a fin de escoger la técnica y la representación adecuada al fin perseguido. Pese a los esfuerzos manieristas por trasladar el fundamento del arte plástico a la labor mental, lo cierto es que ningún tratadista obvió el problema de la representación material de la idea. La importancia concebida por Lomazzo a los gobernadores así nos lo demuestra: eran los guardianes del saber pictórico-práctico a la vez que del espíritu. Por esto, el artista acudía a ellos en busca de ayuda tanto espiritual como técnica, ya que en la obra de aquéllos se podían descubrir soluciones formales acertadas a problemas compositivos o pictóricos dados. El inicio de una obra de arte plástica requería por tanto una previa tarea juiciosa, que sopesaba con tiempo las distintas maneras de abordar y resolverla. El furor divino era un factor opuesto a la creación plástica, o que al menos provocaba una serie de reacciones en contradicción con las exigencias compositivas previas a la terminación de una pintura. Fue arrinconado o puesto a la cabeza de la ideación: el entusiasmo era una fuerza que ponía en funcionamiento las facultades del alma y les hacía concebir invenciones superiores. La discreción, no obstante, tuvo que ser llamada para poner orden y "freno" en el trabajo de la imaginación enfurecida. Otros pintores vertieron el furor bajo la modalidad de "furia" al hecho mismo de pintar. Enten-

dido de esta manera, se respetaba también la concepción ficiniana del furor visualizado por los movimientos extraños del poeta al declamar. Sin embargo, tanto el furor como la furia figuraban tan sólo algunas facetas del furor poético, puesto que dejaban de lado las otras dos vertientes de la creación plástica, la práctica y la concepción. Por lo tanto, la puesta en práctica era confiada a la Naturaleza regida por la discreción, dejando que el furor activara la ideación y el abocentamiento que debía de inmediato ser corregido para dar lugar a una invención definitiva y consecuente. El papel asignado al entusiasmo era por tanto de escasa importancia (recordemos la tibia actitud de Vasari frente a él (218)). La ideación, sino, era defectuosa, como opinaba Bernini (219), o, anteriormente, Vasari refiriéndose al trabajo de Tiziano (220). Toda la labor creativa se volcaba en el acto de pintar, y se echaba en falta, por tanto, la lenta maduración de la idea bajo la guía y responsabilidad de la discreción. El furor aplicado a la ideación y la furia representan dos facetas contrapuestas del trabajo del entusiasmo en la creación artística. En el apartado anterior, mencionamos un nuevo campo controlado por el furor: la elección de los medios representativos adecuados al fin artístico perseguido. Esta labor había sido siempre confiada a la razón ayudada por la experiencia. El furor prendía facilitando o permitiendo la selección del motivo (221), discerniendo la tendencia del alma y el tipo de belleza adecuado a ella. Al furor le eran confiadas tareas donde brillara de inmediato y que no requirieran una larga dedicación, debido a la imprevisibilidad (en cuanto a duración e intensidad puntual) del entusiasmo.

Los primeros tratadistas que se dedicaron a estudiar exhaustivamente la incidencia e importancia del entusiasmo en la creación plástica, tanto a nivel ideal como práctico, fueron los franceses

tardobarrocos, y es en sus estudios donde se aprecia por fin la relación entre el furor divino y la creación plástica. Hasta entonces, hemos ido hilvanando sugerencias que apenas construían una teoría lógica y coherente que justificara la aplicación del furor poético a la creación plástica. No cabe duda que la mayoría de los tratadistas manieristas italianos sabían de la existencia del furor divino, su incidencia en las artes plástica, su utilidad, peligro y la oposición entre las maneras de pintar bajo la Naturaleza y el furor. En vez de enardecer y agilizar los procedimientos conocidos, el furor entraba en conflicto con ellos a causa de su oposición al tiempo.

El hecho que el furor no dejaba concluir una obra, fue advertido por L.B. Alberti. Si lo condenaba Roger de Piles, dos siglos más tarde, aún advirtiéndolo, no lo rechaza. Vasari, consciente del peligro de lo inacabado, había alabado la presencia del furor en el boceto (realizado durante el tiempo que duraba el "capriccio"). Había llegado incluso a valorar las obras inacabadas, puesto que "los Esclavos" de Miguel Angel (222) no cumplían las reglas del arte. Sin embargo, si Vasari prefería obras inacabadas, compuestas con furia a pinturas ejecutadas con "arte", lo que surgía bajo la Naturaleza seguía siendo preferible.

Roger de Piles no se refiere a bocetos, ni acepta obras inconclusas como un mal menor. Al desplazar el interés de la creación artística del objeto al sujeto, ya no condena las pinturas sin terminar. Son fruto de la excitación voluntaria del genio, preferibles en valor absoluto a las creaciones del Arte y de la Naturaleza. Están inacabadas porque el entusiasmo no trabaja, ni se acopla con el tiempo.

La actitud de Roger de Piles podría ser considerada como una claudicación, reconoce que el Furor no se armoniza con el Tiempo, siendo inservible a la creación artística puesto que no permite llevarla a cabo hasta el final; deja las obras esbozadas, manifestándose en la invención y no en su concreción material:

"Je me représente la Peinture comme un long pèlerinage, ou comme un lieu fort éloigné, & pour y arriver le Peintre se doit servir de son Génie comme d'une monture (223) (...). Il est vray, interrompit Damon, que pour faire un long voyage, il faut estre bien monté, & qui n'a qu'une rosse est souvent contraint de demeurer en chemin, mais aussi un cheval trop fringant est toujours à craindre. Il est plus facile, & plus avantageux, répartit Pamphile, de n'avoir qu'a retenir quelquefois la bride, qu'à donner sans cesse de l'esperon: & je m' imagine voir Jules Romain, Paul Véronese, Tintoret & Rubens, montez sur des Barbes. On va viste quand on est bien monté, dit Damon & quelques-uns de ceux que vous me nominez ont souvent exécuté leurs pensées trop légèrement. Ce génie de feu, cette rapidité de veine, & cette facilité d'inventer les choses, ne permettent pas ordinairement de les achever. Les Ouvrages les plus finis, reprit Pamphile, ne sont pas toujours les plus agréables; & les Tableaux artistement touchés sont le mesme effet qu'un discours, où les choses n'estant pas expliquées avec toutes leurs circonstances, es laissent juger le Lecteur qui se fait un plaisir d'imaginer tout ce que l'Auteur avait dans l'esprit..." (224).

Dos siglos, representados por dos actitudes distintas, se encuentran; Damon que defiende el objeto y Pamphile, el sujeto a costa

de la obra. La pintura adquiere un carácter iniciático que sólo unos cuantos pueden completar gracias al don del genio espoleado por el furor. Nos encontramos frente a una curiosa dualidad; el hecho de pintar tiene como fin el propio hecho de pintar, no la obra de arte, y esta acción sólo se puede realizar con el tiempo (observemos las anotaciones espaciales y temporales empleadas: "un lieu fort éloigné", "un long voyage"). El entusiasmo permite al artista acortar el viaje y reducir el tiempo empleado. Los dones son los arneses (225). Damon, un representante manierista, defiende la Naturaleza como única causa de la creación: unos dones inadecuados o insuficientes no permiten completar la jornada, pero el "capriccio" ("un cheval trop fringant") es igualmente temible ("il faut estre bien monté"). Pamphile también es consciente del peligro del furor, pero en una ocasión había señalado que tales excesos eran consecuencia de unos dones defectuosos y la ausencia o inadecuación de la razón (226). En un artista dotado convenientemente estos errores no son sino la Suprema Cualidad del espíritu, que debe ser admirada "parce qu'il (l'enthousiasme) ravit l'ame" (227).

El Furor tanto engloba a la Naturaleza, hecho que ya habían descubierto los poetas manieristas (228). Ciertamente es que el entusiasmo no permite concluir una obra de arte, pero ello ocurre porque el artista preso del Furor pretende alcanzar metas superiores a las que perseguía con la sola ayuda de la Naturaleza. Con el entusiasmo los dones trabajan más rápidamente, volando hacia metas lejanas.

Para quien juzgue desde los presupuestos de la Naturaleza, comparando comparando la perfección de las pinturas creadas por el Furor y la de las que produce la Naturaleza, las obras enfurecidas

le parecerán defectuosas debido a la ejecución tan somera. Pero no tiene en cuenta que el objetivo perseguido es distinto, y que con la sola presencia de los dones apenas inicia el camino. Se va lora por tanto la intención, la voluntad de alcanzar una meta superior; se destaca el gesto del sujeto y no el objeto que ha crea do, obviamente defectuoso.

Aquí reside la modernidad de la observación de de Piles. El factor temporal deja de ser visto como un obstáculo. Es más, la lucha que sostienen el Furor y el Tiempo, hasta entonces había sido considerada dañina, o como una muestra de la insuficiencia o de la carencia del don de la discreción, ya no aparece un lastre para la obra, puesto que ésta ya no es tenida en cuenta. Al contrario, la lucha es deseable, se busca la velocidad que imprime al trabajo de las facultades porque gracias a ella, el "caballo de los dones" puede pretender una meta cada vez más distante o alcan zar la propuesta con facilidad, demostrando de este modo la fuerza del alma, el talento o el genio. Como hemos señalado, el genio se valora por su intención y por su capacidad de actuar gracias al impulso del fuero, y no por un resultado tangible (229). Todo lo que los manieristas reprochaban al furor se convierte poco a poco en una virtud. Pasó el "tiempo" de la obra bien "hecha". El furor no permite completar una pintura pero ¿acaso los artistas tardobarrocos la perseguían?. Valoraban la intención y el impulso del alma antes que una obra terminada (230). El tiempo acotado fue considerado desde entonces un lastre, ya que anunciaba una meta posible.

c) El "capriccio" y el boceto. (Tiempo y Furor según Félibien): Roger de Piles no representa la única postura frente a la relación entre el furor y la obra de arte. Había llegado a aceptar obras

inacabadas, iniciadas bajo la presencia del entusiasmo, destacando la importancia de la intención y del gesto del artista.

Félibien, por el contrario, defiente una postura más "materialista". La obra de arte, donde se perciben la mano y el juicio del artista, sigue teniendo importancia. No se limita a contener una bella invención, destacada a costa del trabajo del artista, sino que es fruto de un esfuerzo por plasmar la materia, siguiendo unas reglas, una idea concebida anteriormente:

"... De sorte, dit Pymandre, que je puis sur cela vous faire une question, & vous demander ce que l'on doit le plus estimer dans un Tableau, ou le génie du Peintre, ou la force de l'art (...). Pour moi, répondit Pymandre, je ne voudrois pas donner mon jugement là-dessus: mais j'ay leû que Zeuxis ayant peint un Centaure, se sascha voyant que l'on estimoit plustost la nouvelle invention que l'art qu'il avoit employé à bien la représenter" (231).

Félibien se dio cuenta del conflicto entre la escada e imprevisible duración del entusiasmo en el alma y el tiempo necesario para completar una obra de arte. Si Roger de Piles aceptó considerar obras inacabadas porque la descuidada terminación reflejaba el ímpetu del furor, superior a cualquier resistencia material, Félibien, por el contrario, parece no haberlas apreciado enteramente. Bien es verdad que frente a obras correctas en todas sus partes y acabadas hasta la perfección, pero que no reflejaban el brillo y la gracia concedidos por el furor, prefería productos inacabados en alguna parte, pero que mostraban que el alma había sido poseída por el furor por la manera de abordarlas (232). Pero justamente, para Félibien, las obras absolutamente correctas han sido ne-

cesariamente realizadas sin entusiasmo puesto que la diligencia minuciosa y excesiva apaga el fuego (233). Si la ejecución es en parte defectuosa, la concepción y el planteo son nobles y superiores a los que la diligencia hubiera producido:

"Car il arrive presque toujourns que le beau feu qui nous échausse, lorsqu'il seconde nos affections & qu'il éclaire nos pensées, nous est plus favorable, & plus avantageux que tout le soin & toute la diligence que nous pouvons apporter dans nostre travail" (234).

Lo que Félibien destaca en las obras creadas bajo el entusiasmo es cierta imperfección debido al poco tiempo que el artista ha dedicado a cada parte ya que trabajaba al dictado del alma enfurecida. Más que una composición inacabada en toda la superficie, Félibien acepta el producto imperfecto en alguna parte. Este defecto se hubiera podido subsanar de dos maneras: con una dedicación diligente y continuada, o con la presencia de un fuego continuo. Lo primero era imposible de obtener. La diligencia y el entusiasmo son irreconciliables. Cuando aprieta el furor, apenas puede la mano trabajar preparando el pigmento y aplicándolo con suavidad y atención concentrada y paciente, el alma quieta, sin intentar considerar problemas de importancia que desbordaran la parte del cuadro en que debía concentrar su dedicación. El esfuerzo era incompatible con el furor, ya que éste permitía crear con facilidad (235). La diligencia frenaba el alma llevada por el furor y hacía que su presencia fuera inútil puesto que el furor aparecía para obviar la menuda dedicación a problemas artesanos mediante la ideación de composiciones "sublimes", inalcanzables por la diligencia. Félibien siguió pensando en términos de obra realizada y no de obra concebida. A la espera de un alma fuerte, aceptó la imperfección

y concentró la presencia creativa del entusiasmo en el boceto (distinto, no obstante, de una obra inconcluida).

El conflicto entre la diligencia y el furor tiene un doble origen que Félibien destacó perfectamente. Por un lado, la aplicación de la técnica "emousfait" el entusiasmo; y por otro el fuego se apagaba antes de que el artista hubiese podido "aplicar" con atención la diligencia. El ámbito donde este doble conflicto se resolvía, antes de que fuera hallada una solución en un terreno más amplio, era el del boceto. Exigía escasa dedicación técnica, como había señalado ya Leonardo (236), (237). Se trataba de apuntar, casi a modo de recordatorio, las imágenes concebidas por la invención azuzada por el furor despertado por un preciso trabajo de la imaginación. Por tanto, el artista dibujaba como escribía el poeta: al dictado del alma. Tratándose de los rasgos y de los perfiles, de ciertas líneas expresivas que simbolizaban una postura o un gesto, el lápiz se deslizaba como la pluma del escritor, sin atender a la exclusiva y cegadora corrección gramatical o compositiva. Por otra parte el fuego permitía concebir escenas, puesto que su duración era suficiente para que la fantasía pudiera cumplir su cometido. Como el lápiz dibujaba al mismo tiempo que el alma sensible conformaba las invenciones gracias a la vivificadora presencia del furor, no podía producirse un desajuste entre el idear y el transcribir. Por tanto el dibujo no quedaba inacabado. En el apunte, la pluma cincela de manera grácil y aérea, y no lucha con materia alguna. Dibuja signos parecidos a los que emplea el poeta, que transcriben o simbolizan una visión interior, sin pretender que aparezca un nuevo ser, similar al que la naturaleza produce. Son como las huellas del paso de una figura, no su presencia detenida trabajosamente:

"Les Peintres ne desseignent pas d'abord avec justesse toutes les parties qui entrent dans un ouvrage: ils en sont une légère esquisse, où ils établissent seulement l'ordre de leurs penseés pour s'en fouvenir. Car les images des choses qui se présentent à nous, & des passions que l'on veut représenter, passent avec un mouvement si subit, qu'elles ne donnent pas le loisir à main de les figurer; & lors qu'une fois elles sont dissipées, les idées si fortes & si nettes que l'on avoit dans l'esprit, nē pouvant plus estre exprimées, 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 pas conduites avec un même feu" (238).

En este bello texto está resumido la visión de Félibien sobre el furor y su aplicación en el campo de las artes plásticas. La única obra que podía surgir bajo un fuego de idéntica intensidad a lo largo de todo el proceso creativo era el apunte para una pintura de historia. Podemos pensar que la opinión de Félibien vuelve las de Vasari o de Armenini, después de las novedosas consideraciones de Roger de Piles, que defendía la libertad y la fuerza del "gesto" creador. Sin embargo, como ya observamos en otra ocasión, lo que había sido juzgado crítica y temerosamente en el Siglo XVI y principios del XVII, era apreciado sin tensión a finales del barroco. Como los tratadistas manieristas pensaban en términos de obra concluida, conducida por la discreción, evitando la presencia del "capriccio", parece lógico que miraran con recelo el apunte compuesto por el entusiasmo sin intervención de la razón. Felibién, por el contrario, no lo rechaza. Considera que éste constituye un tipo de obra distinta, lo que más se parecería a un poema dictado por el alma, surgido a medida que trabaja el espíritu,

sorteando o superando los problemas de orden técnico; no aparece como algo indigno de la imagen mental. Por otra parte, juzgado como la huella de dicha imagen o el recuerdo retenido de una bella invención que ya no existe en la mente y no existe todavía en el lienzo, no se le puede achacar desorden o malformación algunos. Es como la transcripción exacta de una imagen incorpórea, y carece por tanto de errores. Está completa y terminada ya que el fuego ha durado el tiempo de su gestación y de su exteriorización sobre el papel. Es, en verdad, una obra única. Félibien traslada al cuadro el reproche que los manieristas hacían al boceto. A una pintura sí se le puede achacar defectos o partes incompletas, porque por un lado existe el boceto como referente compositivo, y por otro se encuentra la Naturaleza con cuyas formas los cuerpos masivos pintados por el artista tratan de competir. Dentro del campo de la pintura de Historia, los manieristas habían tratado de concentrar el trabajo creativo del furor en la producción de bocetos, lo cual era considerado como un mal menor. Por el contrario, para Félibien, la creación de bocetos es una tarea en absoluto desmerecedora de la pintura sobre lienzo. En el boceto se manifiestan el esplendor del fuego del alma y la fuerza del genio, lo que no siempre ocurría en la pintura de historia, al menos con la continuada intensidad que se percibía en el boceto.

d) C'est ce feu pourtant qu'il ne faut pas laisser éteindre, mais le bien ménager" (239). (Tiempo y Furor según Félibien, II parte): El furor divino fue rechazado en pintura por motivos distintos a los aducidos en poética. Giacomini, a finales del siglo XVI (240) había negado el origen divino de los movimientos del alma, porque anulaba la responsabilidad del poeta que se había limitado a comportarse como un instrumento dócil a los exigentes dictados divinos. Sin embargo, en las artes plásticas, aún en el caso de la po

sesión divina, la intervención humana era de tal importancia que el conflicto sobre la autoría, en el caso de la obra realizada, apenas podía plantearse. Los necesarios conocimientos técnicos, la sabiduría de taller, las decisiones personales previas a la hora de escoger el formato del lienzo (que de todos modos podía venir impuesto por quien encargaba el cuadro o por las condiciones del local y la necesaria armonía que debía establecerse entre la arquitectura de la estancia y la obra), y el tamaño de las figuras a representar, responsabilizaban directamente al artista en la composición de la obra. La idea o invención, el boceto donde quedaban registrados el número de figuras, su disposición y los complementos que intervenían en el cuadro pertenecían a Dios. El trabajo del pintor podía no obstante hacer peligrar la belleza o divinidad de la invención.

Cuando el furor se interiorizó, en el Siglo XVI, la situación varió poco puesto que la idea seguía proviniendo del trabajo del alma enfurecida, y la realización del trabajo del artista guiado por la discreción tranquila.

Una solución podía ser la de aplicar el furor a la realización material de la imagen mental. Puesto que la invención y su exteriorización nacían de dos impulsos diversos, uno caliente y otro frío, se podía acogerlos bajo un mismo movimiento; el del "capriccio" o furor interno. Este intento fracasaría. Ya Alberti advirtió que el furor se mantenía el tiempo necesario para completar la pintura. Por esto, los artistas trataron de que el furor no saliera de los estrechos límites del boceto, puesto que en éste, el tiempo necesario para su plasmación y el que duraba el entusiasmo podían coincidir. El artista debía actuar rápidamente, sin que la discreción tuviera tiempo de seleccionar el trazo más adecuado,

por lo que el boceto se llenaba de líneas confusas. Sin embargo, el furor al menos daba lugar a la escueta y esquemática plasmación de la idea que había nacido bajo su impulso de el alma. Posteriormente, ya con el espíritu en calma y gracias a la razón, el artista componía y luego pintaba a partir del boceto previo, siguiendo las líneas maestras allí señaladas con precisión. Los detalles los tomaba entonces del natural gracias al trabajo de selección de la discreción, y eran engarzados en las superficies vacías. Esta situación perduraba a finales del Siglo XVII. Roger de Piles no hacía nada más que reconocer la falta de armonía existente entre el Tiempo y el Furor (241). Cuando disminuía la importancia de la obra terminada y ensalzaba la pintura inacabada, preludiando el juicio romántico (242), aceptaba que no se podía terminar una obra bajo la presencia del entusiasmo, ya que necesariamente éste desaparecería antes de hora.

Félibien adoptó una postura contraria: intentó prolongar la existencia del fuego durante toda la realización material de la obra, gracias a la presencia del genio. Finalmente, el abad du Bos reunió las dos teorías en una sola, y dio paso a la actitud contemporánea: aceptó que el furor podía ser mantenido vivo el tiempo que fuera necesario, no para realizar una obra que tenía en poca consideración, sino para poder estar siempre en contacto con realidades superiores o invisibles, accesibles tan sólo a quienes disponen del entusiasmo (canalizado por el genio) (243).

Bien es verdad que Félibien no acaba de precisar con exactitud qué tenía que hacer el artista para "bien ménager" el fuego del alma a fin de "ne (...) pas (le) laisser éteindre". Sin embargo, señala que un pintor consiguió esta proeza (que ningún otro artista,

ni siquiera Miguel Angel, Tiziano o Tintoretto, habian logrado): Nicolas Poussin (244). La acción veloz y furiosa emprendida por los pintores manieristas anteriormente mencionados reflejaba en parte el problema que estamos señalando: si se quería trabajar bajo la presencia del furor, debíase actuar impulsivamente, sin que la razón pudiera decidir nada y cumplir su tarea apaciguadora y ordenadora. La pintura se volvía impulsiva tanto por las prisas del artista por acabar el lienzo antes de que el entusiasmo se apagara, como porque intentaba pintar de la misma manera que abocetaba: bajo los dictados del alma enfebrecida. La densidad de la pasta pictórica, hacía que el artista pintase figuras casi grotescas o poco hábiles en su afán por actuar como si tuviera una pluma en la mano. La pintura requería una dedicación muy lenta conducida por la razón si se buscaba sobrepasaría la Naturaleza. Si se quería entonces trabajar aprovechando la presencia del furor, había que retenerlo durante largo tiempo. La posesión del genio, este "don supremo" por donde circula el furor (245) parecía ser la única posibilidad de guardar el fuego en el alma, manteniéndolo encendido con igual intensidad durante todo el trabajo. Es de observar que no sólo había que hacer durar el furor, sino que era necesario obtener una misma excitación a lo largo de toda la realización de la pintura. Poussin poseía este genio. Quizá por ello rechazaba el "capriccio" (246). Puesto que gracias a este don, la imaginación trabajaba paralelamente a la discreción, dando lugar al entusiasmo: el "capriccio" razonado:

"... Si l'on vouloit marquer quelque difference entre Raphaël & le Poussin, on pourroit dire que Raphaël avoit recû du Ciel son sçavoir & les graces de son pinceau & que le Poussin tenoit de la force de son génie & de les grandes études, ses belles connoissances & tout ce qu'il possedoit de merveilleux dans son art" (247), (248).

De este modo:

"Quelque ouvrage qu'il sist, il ne s'agitoit point avec trop de violence il se conduifoit avec moderation, sans paroistre plus faible à la fin de son travail qu'au commencement, parce que le beau feu qui echauffoit son imagination avoit toujourns une force pareille. La lumière qui éclairoit ses pensées estoit uniforme, pure, & sans fumée" (249).

¡Que diferencia entre la concepción de Félibien del furor y su aplicación a la creación y la de Ficino! (250). El camino que hemos recorrido nos ha llevado a afirmaciones que contradicen las del neoplatonismo florentino. Si recordamos, una de las características del furor poético era que escapaba a todo control. Se imponía al alma, la levantaba y la hacía componer imágenes gracias al desaforado trabajo de las facultades anímicas. La extensión del poema venía determinada por la duración e intensidad del furor poético. Félibien, por el contrario, afirma que el tiempo de actividad del furor está en relación con el tiempo requerido para completar una obra. Ahora que su origen se ha interiorizado y que deja de ser considerado con temor gracias a la posesión del genio (o a la descubierta virtud del genio), una vez provocado (251). ciertos pintores se sirven de él. La relación entre el Furor y el Artista se ha trastocado. Este ya no está al servicio de Aquél, a modo de instrumento utilizado y manejado por la Divinidad, sino que el entusiasmo se transforma en un medio (sublime y peligroso (252), difícil de obtener y al alcance de unos pocos) empleado por el pintor para ennoblecer y animar -en sentido casi mágico- sus figuras. Estamos en una época en que la mayoría de los pintores consiguen imitar con fidelidad las formas naturales. La tradición pictórica era suficientemente rica en modelos y maneras de componer para que

cualquier pintor minimamente dotado y cultivado consiguiera obras que no desmerecieran de las de la Naturaleza, superándolas incluso en cuanto a perfección formal. El furor (o el genio) estableció de nuevo diferencias entre los artistas (253). Los artistas que eran dueños del entusiasmo (y no dejaban que éste se les impusiera) llegaban a un sorprendente estado de auto-control. Con el furor en el alma, sabían elegir las formas naturales que mejor convenían a las imaginadas. Para Félibien aquellos que no consiguen sobreponerse al entusiasmo toman de la Naturaleza "tout ce qu'ils y ont veû", mientras que los genios "ont foeû choisir ce qu'elle a de plus précieux & de plus beau" (254). Aquellos como Miguel Angel y el Caravaggio (255) y no como Poussin, "ne (se sont) jamais forme(s) aucune idée d'(eux)-mesme. Il(s) se (sont) rendu(s) esclave(s) de cette nature, & non pas imitateus(s) des belles choses (256).

Este trabajo de selección de las partes bellas de una forma natural para conseguir la composición de una forma bella "en todas sus partes" (257) lo realiza el juicio, que sirve efectivamente "à choisir ce qu'il y a de plus beau & rejeter ce qui est vil & superflu" (258).

"Le jugement sert à l'imitacion et suit le génie qui a poussé le peintre vers une certaine direction, vers les belles actions & les beaux effets de la Nature" (259).

Si por un lado Félibien está más cerca del Manierismo que Roger de Piles, ya que éste confiaba al gusto y no al juicio, la tarea de selección (260), por otro, vuelve a deformar la relación establecida entre el furor y el juicio, en los artistas que saben estar por encima de los movimientos del alma. Como recordamos, la

"dizcrezzione" entraba en juego para seleccionar lo que la invención, bajo los efectos del furor, producía. En este sentido, Félibien respeta el orden de entrada en acción del furor y de la discreción.

No obstante, innova la discreción para Lomazzo, aún cuando intervenía tras la aparición del furor (261) acudía para iluminar el alma y otorgarle la agudeza perdida, mientras que Félibien deja entender claramente que es el furor lo que aporta la lucidez penetrante de la que carece el alma. Permite a la discreción seleccionar mejor para la posterior creación artística. La razón, para los manieristas, apagaba el exceso de furor y controlaba la ceguera del alma, que según se desprendía de unos textos de Ficino (262), provocaba la posesión divina. Pero, como afirmaba Ficino en otros (263), el furor amoroso y no el poético, agudizaba la visión, permitiendo que el hombre entrase en contacto visual con una luz jamás percibida hasta este momento.

El furor facilita toda la tarea creativa: de la discreción, y la de la fantasía, que consiguen otorgar la "grace" a las pinturas, que "s'engendre de l'uniformité des mouvements intérieurs causez par les affections, & les sentiments de l'ame" (264), (265). Félibien ha utilizado los dos niveles alcanzados por el alma bajo dos tipos de furor descritos por Ficino (266). Los artistas que carecen de un genio verdadero (aunque están adecuadamente dotados) son presos de lo que Ficino llamaba el furor poético: un ímpetu in tranquilizador que provoca desórdenes, y al cual, hay que confiar, afirma Félibien, la creación de bocetos (267). De escasa e imprevisible duración y de sentido incierto, se le dedica a la tarea de apuntar febilmente las líneas maestras de la composición que, con la ayuda de la Naturaleza, serán ampliadas y vertidas en el lien-

zo. Por el contrario, los que poseen y obedecen a un genio potente, alcanzan un nivel superior. Superan el furor poético y pueden ascender al furor amatorio, que apacigua el alma. Por esto, tales pintores componen como lo hacía Poussin, empleando la discreción, secretamente alentada por la beatitud del espíritu conseguida por la presencia de este entusiasmo superior. Pueden escoger lo que más bellamente conviene a sus composiciones, porque han alcanzado un estado tal que la premura del tiempo ha sido anulada. Y más que formas ingeniosas logran formas "graciosas", reflejo de la tranquilidad suprema del alma. Componen por tanto, no ya bocetos -siempre ingeniosos- sino pintura de Historia.

d) El furor y la pintura de Historia, según Félibien: El final del barroco no constituye el inicio del Romanticismo y de la época moderna, sino que por el contrario, pertenece a la época clásica que arranca con el Renacimiento, formando un bloque cerrado. Sin embargo, el tardobarroco dio la vuelta a algunas de las reglas firmemente ancladas desde el Manierismo. Como si se hubieran vuelto caducas y hubieran dejado de tener interés o utilidad, antes que romper con ellas y establecer unas nuevas más acordes con una situación distinta, se dedicó a emplearlas del revés, en un intento de devolverles utilidad.

Una de estas reglas, defendida por los principales tratadistas manieristas, postulaba que el furor estaba recluido o dedicado a la creación de obras menores (pintura de género, de circunstancia-arquitecturas efímeras-, ornamentos, etc.), mientras que la pintura de Historia dependía de la Naturaleza (268), (269). Esta pintura requería sabiduría (conocimiento tanto de los textos bíblicos y mitológicos como de las pinturas que habían ilustrado el mismo tema), tiempo para poder llevar a cabo semejante empresa y estar en

plena "posesión de las facultades" a fin de operar juiciosamente sobre invenciones nuevas compuestas por la fantasía. Es decir, los pintores absolutamente dotados por la Naturaleza y que por ello escapaban a la presencia turbadora del "capriccio", se dedicaban a la pintura de Historia. La aparición del genio como don que encauza el furor, trastoca el esquema fielmente mantenido desde mediados del Siglo XVI. La posesión de y por el entusiasmo da sentido a la existencia del Genio. El furor necesita del genio, y éste requiere el fuego para activarse. Gracias a la noción de genio, Furor y Naturaleza se unen, el primero englobando a la segunda (270).

Cuando Félibien escribe que el pintor dotado de genio debe dedicarse a la pintura de Historia, sigue a la tradición manierista de raíz horaciana. Sin embargo, cuando añade que la pintura de género debe ser realizada por quienes poseen un "genio mediocre", quizá sin saberlo se desvía de esta tradición. Quienes poseían un genio mediocre no podían ser poseídos por el furor. Tan sólo podían sentir ciertos movimientos en el alma, sin consecuencia para la creación del arte, puesto que no podían controlarlos y que eran de escasa duración (271). Por el contrario, los dotados de genio como Poussin (272), una vez que el alma levantaba presa del entusiasmo, podían componer con seguridad y tranquilidad. Bien es verdad que el "entusiasmo" tiene más "calidad" que el "capriccio". Si éste fue relegado a la pintura "fantástica" (273) por los tratadistas manieristas era porque afectaba tan sólo el alma sensible, en concreto la fantasía, y las facultades afectadas trabajaban sin poder contar tanto con las riquezas de la memoria como con los conocimientos y la "visión" previsoras de la discreción. Por el contrario, el entusiasmo agita la imaginación y la discreción conjuntamente. Prende en toda el alma que se le entrega enteramente.

Por ello el furor hace trabajar el espíritu hasta límites insospechados, aunque deseables, mientras que un excesivo "capriccio" o la presencia de una "mala inteligencia" (274) podía llevar al alma por un camino erróneo haciendo peligrar la creación artística, cuando no dando luz a obras absurdas y faltas de armonía.

Para Félibien, los que poseen un mediocre génie "trabajan con "técnica" ("habilité), "parce que leur imagination ne travaille pas".

"N'est-ce point aussi, interrompit Pymandre, qu'il est plus facile de représenter ces fortes d'objets qu'on peut dire inanimés pour la plupart, & sans action, que des figures d'hommes où il y a mille expressions différentes de vie, d'actions, & de mouvements?. N'en doutez pas, repartis-je, car comme il faut un génie plus élevé pour inventer & disposer de grands sujets d'Histoires, les peindre, & les rendre accomplis dans toutes leurs parties" (275).

Los demás, "il s'ensuit qu'ils ayent de l'amour pour leur art, de la patience & du jugement, sans quoy leur ouvrage seroit froid, sans beauté & sans choix" (276).

Félibien se plantea el problema de la "frialdad" de una obra que en las pinturas compuestas en ausencia del furor, es acuciante, ya que la "vivacité" procedía del alma del artista enfurecido, que traspasaba parte del fuego a la pintura gracias a las pinceladas violentas. Esta carencia debido a la ausencia del trabajo de la imaginación sin entusiasmo, es compensado por la técnica y por la Naturaleza ("art & jugement").

Arte y juicio, aplicados por un alma dotada: tales eran los causantes de la pintura de Historia en el Manierismo, que con Félibien, se han visto recudidos a la pintura de género. El furor, por el contrario, ha ascendido gracias a la presencia del genio (que vuelve "discreta" la imaginación) hasta conseguir la responsabilidad del máximo género de la pintura. Porque posee una vía por donde circular. cual es el genio, el furor no se desparrama por el espíritu. Encauzado, conduce al alma hacia la creación de la gran pintura. Hemos llegado a una situación un tanto paradójica: cuando por fin el entusiasmo es considerado como causa del arte plástico, la realización de una obra de arte, pierde importancia en favor de la ideación. Como en el Manierismo, la concepción mental vuelve a primar sobre su puesta en práctica en la materia. A fin les del barroco, dicha ideación es confiada al entusiasmo (y no a la Naturaleza, y la práctica, a la Naturaleza (acompañada por la Técnica), mientras que un siglo antes, la concepción nacía de un alma quieta y dotada, y la ejecución dependía del "capriccio" en el caso del boceto, o de la "furia", en el caso de la pintura de Historia, ya que el furor no podía estar al servicio de la idea. En este sentido, los tratadistas franceses consiguen aplicar al arte plástico, los postulados neoplatónicos dibujados por Ficino. Hasta entonces, pese a la defensa del mundo de las ideas, los tra tadistas habían seguido a Aristóteles (277) y a Horacio (278), sal vo Lomazzo, el único autor manierista de cariz "moderno" y de interés indudable, a pesar del fárrago astrológico que lastra sus escritos.

3.- Origen del Furor según Félibien

a) El Furor no debe ser provocado: En los "Entretiens" encontramos, pese a que fueron escritos en una fecha relativamente avanza

da en el siglo, un curioso resto de platonismo "galante". Félibien afirma que es mejor que el artista no intente provocarse el entusiasmo:

"Ce que j'aurois encore à dire, est qu'un Peintre ne doit jamais contraindre son esprit quand il veut produire quelque ordonnance" (279).

Si observamos atentamente esta opinión percibiremos sin embargo dos diferencias fundamentales con respecto a Armenini. En principio Félibien parece no alejarse de las consideraciones originales sobre el furor: es una fuerza que se levanta de improviso en el alma, que no puede ser controlada y que constituye no obstante el origen de la creación artística, obligando al hombre a coger la pluma y a escribir o dibujar. Sea su origen externo o interno, nazca de la posesión divina o se despierte a causa de una súbita excitación del alma a la vista de una forma bella, el entusiasmo no puede ser provocado ni encauzado una vez que se ha despertado, puesto que supera la voluntad del artista. Bien es verdad que el furor de un origen externo era todavía más inesperado que el de origen interno: el alma sensible, aunque separada del hombre, le pertenecía. Si la aparición del furor era imprevisible, el artista podía no obstante colocar de manera favorable para recibirlo en algún momento; podía incluso rogar una intervención divina, tras la depuración del alma. Desde principios del Siglo XVI, para que el furor se manifestase en el alma, era por tanto, necesario un cierto esfuerzo preparatorio por parte del artista; Dios no visitaba cualquier hombre, culto o inculto, dotado o no, puro o impuro. La grandeza de Dios corría de pareja con la grandeza del hombre. Lo que contaba era demostrar no la fuerza superior de la divinidad, sino que el artista era digno de ser poseído. La igno-

rancia era ahuyentada no tanto por la presencia divina sino por la sabiduría humana, agudizada por la ayuda celeste (280). Era de sumo interés poner de manifiesto la participación del hombre. Con Lomazzo, la preparación previa a la posesión creció en importancia. El pintor, mediante una cuidada labor discreta, debía lograr conocerse (281), percibir sus tendencias y el tipo de flujo celeste que era capaz de despertar el alma. La vida del artista se convertía en una búsqueda iniciática y el goce interno de la luz, acababa por convertirse en algo largamente deseado. Desaparecían en gran parte todas las connotaciones de obligación, conquista y sometimiento. Según Ficino, el furor amatorio "santificaba" el alma pero el poético la dejaba en un estado de postración. Las previas intervención y preparación humanas llegaron a cobrar tal importancia en Lomazzo, que un pintor podía malgastar toda su vida intentando discernir bajo que Dios debía acogerse. Y con ello, toda su obra artística fracasaba irremediablemente porque carecía del soplo divino. Lomazzo marcaba la frontera entre la visión del furor todavía ligada a la inferioridad del hombre, como la de Armenini, y la preludiaba el dominio del artista sobre su alma.

Félibien sabe que el artista puede obligar al espíritu a crear según su voluntad. La composición de una obra le pertenece y de él dependen las decisiones. Si el pintor quiere operar bajo el furor, Félibien le aconseja dejarse guiar y no imponerse.

Para un artista manierista, incluso para Lomazzo, el furor no podía ser provocado. Pese a todas las preparaciones que el pintor realizaba (y debía realizar), la aparición del furor escapaba a su control y quedaba en manos de Dios, pese a que la concesión de los dones y las determinaciones astrológicas condicionaban de tal manera la suerte del artista, que ésta ya no estaba casi en poder

del cielo. En este sentido los condicionantes astrales estudiados por Lomazzo fueron importantes para fundar la libertad del artista, desligándolo de la férrea e imprevisible voluntad divina.

Félibien introduce un matiz: el furor no debía ser provocado. Nace del trabajo voluntario o condicionado del espíritu. La sentencia del tratadista francés nos muestra que el artista ha logrado (o está logrando) un control absoluto sobre el alma; por esto, le pide que no la fuerza. Esta recomendación era impensable por parte de un tratadista manierista. Quienes más se acercaron a ello fueron Armenini y Vasari (282). Gracias a los bocetos apuntados bajo el dictado del alma enfurecida, el artista tentaba al espíritu, azuzándolo, distrayéndolo, a fin de sacarlo de su sopor. Sobre este material caótico y desordenado, el alma tranquila, mediante la discreción, empezaba su tarea solitaria y señorial. En las sentencias de los dos tratadistas manieristas se percibe cierto tono servil para con la omnipotencia del alma, ausente de textos de Félibien, que más bien la omnipotencia del artista:

"(le peintre) doit attendre que son feu soit allumé, s'il faut ainsi dire, pour exprimer ces conceptions; lors qu'il est en belle humeur, se laisser emporter doucement au courant de ces belles imaginations" (283).

Si algo no podía hacer un artista manierista, era dejarse llevar por la corriente de sus invenciones. Por tanto si Félibien recomienda no forzar el espíritu es en beneficio de la libertad creativa. Puede componer con y sin fuego, si bien este "nous est plus favorable que tout le soin (...) que nous pouvons apporter..." (284). El furor descansa, ayuda y libera. Ha desaparecido toda la tensión que provocaba su aparición.

Peligraba la integridad del artista a causa de la excesiva presión a la que el furor lo sometía. Peligra ahora la presencia del entusiasmo a causa del control que ejerce el artista sobre su alma. La recomendación de Félibien es contraria a la que un tratadista manierista escribía, puesto que para éste, el artista no podía abandonarse a la creativa presencia del furor. Desaparece, además, toda idea de vigilancia. El pintor se entrega "doucement" (285). La inspiración se asemeja a la ensoñación, un estado bajo el que todas las facultades suspenden sus funciones a fin de que se levante el "beau feu", una llama que "echausse" y no abrasa, "eclair" y no ciega, es favorable sin estar contra de las limitaciones del artista. No sabemos si este cambio de tono corresponde a un entorno galante, donde el rigor de la creación platónica bajo los impulsos divinos se diluye en una suave y discreta apetencia, o si obedece al hecho de que el artista domina todos los mecanismos del alma, y conoce el reino de Apolo (286). Lo que es difícilmente controlable es el ritmo de aparición de las imágenes. Como afirma Félibien "(elles) passent avec un mouvement, si subit, qu'elles ne donnent pas le loisir à la main de les figurer" (287). Si el despertar del furor no sorprende, lo que nace salvo en los genios absolutos (288) puede escapar al control del artista. Pero semejantes imprevistos no ahuyentan al pintor encaminándolo hacia la Naturaleza.

"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 Peintre" (289).

III.- L'ENTHOUSIASME (El Furor Divino según Roger de Piles).

1.- Mecanismo de la creación en el alma durante la presencia del

Furor; Roger de Piles es uno de los primeros tratadistas clásicos que redacta una completa psicología de la creación. Explica detalladamente los distintos estados vividos por el artista desde el momento en que decide provocarse (290) el entusiasmo.

Hasta entonces, incluso en los minuciosos tratados manieristas, se obtenían vistas esquemáticas y tópicas sobre el funcionamiento del alma durante la creación artística. Además, el furor aparecía como un elemento un tanto extraño al fuego de las facultades del alma. El artista lo consideraba como una fuerza de la cual tenía que protegerse. Mientras no se presentaba, se producía una rigurosa y ordenada conexión entre las distintas facultades, pero se despertaba, éstas reaccionaban en contra de él puesto que, lejos de facilitar orientar o acelerar la circulación de las imágenes por el circuito del alma, la dificultaba. Vimos como tratadistas en principio no excesivamente reticentes a la presencia creadora del "capriccio" como Vasari, proponían que la composición mental (la elaboración de la imagen), caso de tener que contar con el furor, se realizase en dos momentos distintos: un primero durante el cual la mano dibujaría lo que la imaginación enfurecida produciría, y un segundo, tras la desaparición del furor, vuelta la calma en el espíritu, durante el cual el alma, con la ayuda de un modelo exterior referencial, operaría sobre el confuso boceto. El "capriccio" no acababa de integrarse en el circuito del alma y los artistas se las ingeniaban para trabajar con él como si lo hicieran con la Naturaleza. Si bien el boceto apuntado por el furor podía servir de base para una creación novedosa, el furor no constituía ningún revulsivo del proceso creativo, sino que lo trastocaba.

Félibien, Roger de Piles y el abad de Bos integraron el entusiasmo en el funcionamiento del mecanismo creativo del alma. Es más,

dispusieron las facultades de manera que estuvieran preparadas y dispuestas a recibir el destello del furor. Lejos de rechazarlo, compusieron un circuito para que circulase el entusiasmo. Desde la comprensión hasta la discreción, todas las facultades se transformaron en instrumentos capaces de convertir la fuerza del furor en una imagen poderosa y nueva. La disposición llegó a ser tan distinta a la que existía en el Manierismo que, sin entusiasmo, apenas se producían imágenes por entre las facultades, y las que surgían circulaban con dificultad. El artista necesitaba de la ayuda del furor.

La concepción del entusiasmo establecida a finales del barroco y su relación con las facultades del alma retornó a la auténtica y primigenia concepción platónica (307 bis) de la que incluso Ficino había empezado a alejarse: sin la presencia del furor divino, tanto externo como interno, el poeta o el pintor era incapaz de componer una obra de alcance universal, que no dejase traslucir el esfuerzo con el que había sido creada. La incapacidad del alma por asumir la presencia del entusiasmo provenía de que éste prendía tan sólo en el alma sensible. Al contrario de lo que ocurría con el furor divino, el furor "humano" (291) no alcanzaba a encender todo el alma. La discreción, el juicio e incluso la memoria que pertenecía al Alma Sensible quedaban fuera de alcance del furor. Por lo tanto, todo lo que producía la fantasía enfurecida había estado controlado y ordenado por la razón, y ésta debía esforzarse en deshacer en parte las imágenes recién creadas y ordenarlas de nuevo. Mientras las dos Almas se encontrasen bajo dos estados distintos, lo que componía el furor tenía que ser considerado con recelo, puesto que, como afirmaba Ficino, sólo del trabajo complementario de la razón y de la imaginación podía el alma ascender hacia la luz. Según Ficino, el espíritu en su totalidad era

preso del furor divino. El caballo de la imaginación, más nervioso y menos orientado hacia el cielo, menos preparado para recibir con serenidad a Dios, necesitaba de la presencia complementaria del caballo de la razón, dócil bajo la conducción de la Inteligencia, que, no obstante, requería el nervio y el vigor del caballo imaginativo. Juntos, bajo el impulso divino, conseguían que el carro del alma iniciase el camino de ascenso hacia la divinidad. Esto es lo que defendía Roger de Piles. Para él los genios eran aquéllos que sabían componer bajo la presencia del furor, porque tanto la imaginación como la razón quedaban bajo su radio de acción. La tarea selectiva de la discreción se producía al mismo tiempo que la tarea productora de la imaginación, todo ello conducido por el genio, como antes lo hacía la Inteligencia:

"Il est constant que la nature & le génie sont au dessus des regles, & sont ce qui contribüe davantage à faire un habile homme (292) & que si tous ceux qui ont le plus de conoissance d'un Art, & qui mesme en ont escrit, n'ont pas fait les plus beaux Ouvrages, ce n'est pas pour avoir ignoré les règles; mais pour avoir manqué de génie. Il faut donc une ame qui ait les mouvements prompts faciles, qui ait du feu pour inventer, & de la fermeté dans l'exécution. Et ces choses qui sont un présent de la nature, ne sont pas toutes données avec une mesure si juste, qu'elles n'ayent besoin de regles pour se contenir dans des bornes raisonnables. La génie de Rubens estoit capable de produire luy seul & sans l'aide d'aucuns preceptes des choses extraordinaires; mais comme il estoit naturellement éclairé, & de plus philosophe, il a bien crû que la peinture estant un Art, & non pas un pur esset du caprice, elle avoit des principes infaillibles dont il tireroit bientost la quintessence par l'ordre qu'il sca-

voit donner à ces études. Il a cherché ces principes, il les a trouvez ... Ainsi bien loin de rien faire sans raison, il possedoit tellement ces règles, que sa main pour obeir promptement à sa volonté, ne s'estoit faite aucune habitude dans le maniemment du priceau: mais elle employoit la couleur, tantost d'une façon, & tantost d'une autre tousiours au gré des règles & pour satisfaire à son imagination plein d'un merveilleux discernement. (...) Il ne prenoit pas tout ce qui s'offrait à son imagination, ou plustost son imagitation estoit si épurée & tellement d'accord avec son jugement, qu'il n'a rien fait entrer dans ses Tableaux qui neconvienne à l'expression de son sujet" (293).

Desde el momento en que el trabajo de la imaginación y de la discreción están sometidos al impulso clarificador del entusiasmo, la metáfora del alma iluminada como un carro engalanado a punto de arrancar hacia el cielo, empieza a tener utilidad en el campo de las artes plásticas:

"L'enthousiasme nous enlève sans que nous le sentions, & nous transporte pour ainsi dire, comme d'un pays dans un autre sans nous en appercevoir par la plaisir qu'il nous caufe (...) Il nous faifit..." (294).

Hasta entonces esta imagen, repetidamente utilizada en poesía (295), no había podido ser aplicada en el campo de las artes plásticas. Sugiere abandono, lucidez en el abandono. El "capriccio" por el contrario nublaba el alma, provocando pesadumbre y violencia interiores. El entusiasmo barroco cuando enciende la totalidad del alma, produce placer. El espíritu no es arrebatado en contra de su voluntad, sino que se prepara, casi cristianamente

(296), para recibir el impulsó divino. Estamos muy cerca de la concepción manierista del furor poético. Lejos de resistir a la aparición del entusiasmo, y de entregarse a él como si abandonase toda esperanza, el artista se asocia, o se identifica, hace "cuerpo" con su alma, cuando asciende lentamente levantada por el furor. Van entrando en concierto las distintas facultades. El despegue no es brutal ni inmediato, sino que por el contrario se produce con "tiempo". Porque la discreción participa en el ascenso y porque el furor es esperado y aceptado, el alma puede idear sin prisas:

"Il est certain que ceux qui ont un génie de seu entrent facilement dans l'Enthousiasme, parce que leux imagination est presque toujours agitée; mais ceux qui brûlent d'un seu doux, qui n'ont qu'une médiocre vivacité jointe à un bon jugement, peuvent s'insinuer dans l'Enthousiasme par degrés, & le rendre même plus réglé par la solidité de leur esprit. S'ils n'entrent pas si facilement ni si promptement dans cette fureur Pittoresque, pour ainsi parler, ils ne laissent pas de s'en laisser faire peu-à-peu, parce que leurs réflexions leur sont tout voir & tout sentir, & que non seulement il y a plusieurs degrés d'Enthousiasme mais encore plusieurs moyens d'y arriver. Si ces derniers ont à traiter un sujet écrit, il faut qu'ils lisent plusieurs soif avec application; & s'il n'est pas écrit, il est à propos que le Peintre choisisse entre les qualités de son sujet, celles qui sont les plus capables de lui fournir des circonstances qui mettent son esprit en mouvement. Car par ce moyen, ayant échaussé son imagination par l'élévation de ces pensées, il arrivera enfin jusqu'à l'Enthousiasme, & jettera de l'admiration dans l'esprit de ses Spectateurs" (297), (298).

2.- El artista se provoca el Furor: Una de las más destacadas aportaciones de Roger de Piles a la teoría del arte es su afirmación que el artista puede provocarse el furor mediante una acción directa y voluntaria emprendida sobre su imaginación. De este modo cae la última característica originaria del furor divino: su imprevisibilidad.

Félibien estudiando la manera de pintar de quién poseía un genio apreciable (299), había observado que éste podía manejar a su antojo el entusiasmo, manteniéndolo con una intensidad constante a lo largo de toda la creación pictórica. Félibien había sido el primero que había conseguido sacar el furor de la limitada aplicación al boceto para extender su efecto duradero a toda la realización de la obra. Sin embargo, recomendaba que el artista no forzara su ingenio para provocar la aparición del furor; al espíritu, afirmaba, no le gustaba ser violentado.

Desde los tiempos de Ficino, el artista había conseguido ejercer un mayor control sobre los movimientos del alma. Desechado el origen divino del furor, como contrario a la dignidad y la sabiduría del autor (300), en favor de un origen interno o "humano", había ido reduciendo distancias entre el furor, el alma y él. Una vez que el artista logró apropiarse del origen del furor, y de su intensidad y duración, sólo le escapaba el de su despertar, a fin de transformarlo en un don (301).

Con Roger de Piles, estamos todavía, y por poco tiempo, con un pintor cortesano que actúa y pide consejos:

"(que les jeunes gens) ne se fient pas à la bonté de leur esprit, qu'ils consultent leurs amis éclairés, a fin de dé-

couvrir l'espèce, & la mesure de leur talent. Qu'ils se regardent comme une plante qui veut être cultivée dans un terrain plutôt que dans un autre, pour porter son fruit dans sa saison" (302).

La buena relación con los demás artistas y un conocimiento profundo de los clásicos, eran los medios adecuados para calentar el alma y provocarse el furor:

"Pour disposer l'esprit à l'Enthousiasme, généralement parlant, rien n'est meilleur que la vûe des Ouvrages des grands Maîtres, & la lecture des bons Auteurs Historiens ou Poètes à cause de l'élévation de leurs pensées, de la noblesse de leurs expressions, & du pouvoir que les exemples ont sur l'esprit des hommes" (303).

La observación de Roger de Piles está descargada de todo contenido astrológico. No recomienda tampoco, como los tratadistas renacentistas y de principios del manierismo, el acercamiento y el conocimiento de la pintura de los genios, a fin de apreciar soluciones formales seguras, probadas y efectivas.

Lomazzo quería formar una cadena de genios, la que se iniciaba con Dios, continuaba con las potencias celestiales (planetas y ángeles, dioses y emisarios), encontraba a los gobernadores en la tierra y concluía con los artistas manieristas. La distancia entre Dios y los pintores es infinita y las potencias celestiales son inútiles, aseguraba Fontenelle (304). Leonardo, Vasari, Armenini, etc., trataban de construir un a modo de taller: alrededor de la obra y los consejos de un maestro se formaban los jóvenes pintores que estudiaban como el maestro había resuelto plástica y formalmen

te un problema constructivo. A su vez algunos de estos alumnos se volvían maestros, superando al primero. Esta noción de superación, que no se encontraba posteriormente en Lomazzo, ni en el taller medieval, era característica de la teoría de Leonardo. Roger de Piles unió estas dos nociones: la de cadena de artistas y la de superación; así, la vista de la obra ajena despertaba en el alma el deseo de pintar y de mejorar lo observado. Mientras que para Lomazzo, era la pintura del gobernador la que conducía al joven pintor, animándolo e influyendo en su manera de obrar, para de Piles el alma es la que se dirige hacia el cuadro del maestro, una vez que se hubiera despertado en ella el ansia de pintar y de pintar mejor:

"Quelle ardeur ne sentiroit-il pas à la seule imagination de voir tant d'excellens hommes qui sont les objets de son imagination & qui doivent être ses Juges" (305).

El tratadista francés define una "comunidad de genios" que du Bos acabará de perfilar. No obstante, en Roger de Piles se percibe todavía una cierta jerarquía: el joven pintor entra en la comunidad bajo la atenta mirada inquisidora de los maestros. Tiene que hacer sus pruebas. Se sabe maestro (mientras que el alumno descrito por Leonardo se sentía alumno), pero debe demostrarlo.

Es importante destacar el papel que ocupa la comunidad de genios en el despertar del alma del artista. Muestra como el pintor, conociendo la fuerza y las disposiciones de su genio, se dirige hacia la pintura o los textos de los maestros, para que el alma sienta el deseo de emularlos:

"Ces moïens sont utiles à tous les Peintres car ils enssamme

ront ceux qui font nés avec un puiffant génie, ceux que la Nature n'a pas fi bien traités en reffentiront au moins quelque chaleur qui fe répandra fur leurs Ouvrages" (306).

La obra ajena es percibida por los sentidos que forman o extraen de ella una imagen. Esta es manejada voluntariamente por el artista a fin de despertar la imaginación; lo que acaba por provocar el furor:

"il faut que pour donner de la chaleur à fon 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 Poëte" (307).

La manifestación del entusiasmo requiere un trabajo previo en el alma:

"Le Peintre (travaille) à plusieurs reprises pour échauffer son imagination, & pour monter son Ouvrage au degré que demande l'Enthousiasme" (308).

La virtud y la pureza del espíritu se dan por sentado, desde el momento en que el pintor dispone de "un puiffant génie" (309). Como comenta Roger de Piles, se establece una influencia recíproca entre la obra de arte a realizar y el furor; a mayor obra, a mayor complejidad, más entusiasmo es requerido (más cantidad, nos atreveríamos a decir), lo que obliga a ejercer un trabajo de preparación previo del alma más importante. Recíprocamente, a mayor calidad ("degré") del furor, le corresponde un género superior de

pintura. El entusiasmo, descrito por Roger de Piles, es una fuerza que se aleja del trabajo físico del pintor, para concentrarse en la tarea mental, no por su escasa duración (310), sino por la mayor dignidad del pensamiento:

"L'Enthoufiafme eft un tranfport d'efprit qui fait penfer les chofes d'une manière fublime, furprenante, & vraifemblable" (311).

Aunque Roger de Piles recupere el sentido originario del furor amoroso (312) descrito por Ficino, perceptible incluso en el vocabulario empleado:

"l'Enthoufiafme eft un foleil dont la chaleur, & les influences font naître les hautes penfées" (313).

entiende el entusiasmo como un impulso que lleva el alma al reino celeste a través de la ideación de una obra de arte. Aquí reside la gran diferencia entre Ficino y de Piles. El artista es rescatado de su condición terrestre mediante la gracia que recibe el alma en vistas a la realización de una obra (en la tierra). En el trabajo (mental) previo a la ejecución de una pintura, el artista encuentra la salvación. Como escribe el tratadista francés:

"quoique le vrai plaife toujours, parce qu'il eft la bafe & le fondement de toutes les perfections, il ne laiffe pas être fouvent infpide, quand if eft tout seul: mais quand il eft joint à l'Enthoufiafme, il tranfporte l'efprit dans une admiration mêlée d'étonnement; il le ravit avec violence fans lui donner le temps de retourner fur lui-même" (314).

Félibien, que concebía el furor aplicado a la creación material de una obra, consideraba que sólo los que carecían de un genio potente se dejaban poseer con violencia (315). De Piles, por el contrario, se centra en la creación mental (316), pensando no obstante en una futura aplicación práctica. El trabajo en calma es previo a la manifestación del entusiasmo que adquiere un cierto carácter iniciático (317).

¿Qué ocurre, sin embargo, cuando el alma transportada de y por el furor sobrepasa los límites de lo verosímil, es decir se olvida que tiene que dedicarse, después de la percepción y composición de una idea sublime, a la puesta en práctica de dicha idea?.

La respuesta de Roger de Piles es sutil, aunque ambigua:

"On pourroit me dire que l'Enthoufiafme emporte fouvent trop loin certains Génies, & paffe par deffu beaucoup de fautes fans les appercevoir. A quoi il feroit aifé de répondre que cet emportement n'est plus le véritable Enthoufiafme: puifqu' il paffe les bornes de la justeffe, & de la vraiffemblance que nous lui avons données. J'avoue qu'il paroît qu'un des effets de l'Enthoufiafme eft cacher fouvent quelque défaut à la faveur du tranfport commun qu'il caufe; ce qui n'est pas un grand malheur. Car en effet de l'Enthoufiafme avec quelquest défauts, fera toujours préféré à une médiocrité correcte; parce qu'il ravit l'âme, fans lui donner le temps de rien examiner, & de réfléchir fur le détail de chaque chose. Maif, à proprement parler, cet effet n'eft tant de l'Enthufiafme que de noftre efpit qui s'en laiffant pénétrer, paiffe quelquefois au delà des bornes de la vraifemblance". (318).

Nos interesa destacar que, de nuevo, el furor es juzgado contrario al tiempo. De Piles observa, como tantos tratadistas anteriores, que el entusiasmo impide una labor mental razonada, es decir, pausada. El espíritu no tiene tiempo de considerar nada; resbala ligeramente sobre cualquier problema, cualquier escollo. Tan sólo tiene una visión de conjunto del tema a tratar, sin poder "entrar en detalles". Hasta aquí, lo que de Piles observa no difiere demasiado de lo que afirmaban tratadistas manieristas como Armenini o Comanini, y artistas barrocos como Bernini. Sin embargo, hasta entonces, esta poca capacidad de análisis de la mente enfurecida era achacada a una "mala inteligencia" o al efecto pernicioso del "capriccio", juzgado como una fuerza negativa para el trabajo del alma. La luz del furor, como afirma de Piles, impide ver los defectos de la imagen concebida o de la obra abocetada, quizá debido a la velocidad a la que opera; no obstante no culpa el entusiasmo de las posibles y ocasionales fechorías cometidas por el espíritu enfurecido, sino el espíritu que hace cuerpo con el furor y se "entusiasma" en exceso. No es el furor quien transporta demasiado lejos al alma, sino que es ella la que se aleja en demasía, confiada por la presencia del furor.

Este comentario muestra no sólo que el entusiasmo ya no es una fuerza que inquiete, sino que el alma se puede dejar llevar por él, no por flaqueza de las facultades, sino por la entera confianza que tiene en la virtud del furor. Como había afirmado poco antes (319) sólo los que poseían un genio acerado podían gozar de la plenitud del entusiasmo; los demás, aquéllos que tenían "de l'amour pour leur art, de la patience & de jugement, fans quoy leur ouvrage feroit froid, fans beauté, & fans choix" "refferont au moins quelque chaleur qui se répandra sur leurs Ouvrages". Para cualquier tratadista manierista y del primer barroco, quienes apenas sentían el impulso del furor y quienes conseguían que el

alma apenas estuviera afectada por la violencia del entusiasmo, eran los que poseían un juicio sano y operaban con la Naturaleza. Sólo los que disponían de un alma, bien no defectuosa (puesto que estaban obviamente dotados por la Naturaleza), sí con una fantasía en exceso desligada de la discreción, y que trataban de componer obras ciertamente menores, o de circunstancia (320), estaban sometidos a la permanente amenaza de la súbita manifestación del "capriccio".

Sin embargo, desde que sólo las almas doradas de genio están afectadas por el "veritable Enthousiasme" (321), la aparición de éste señala un espíritu sublimemente dotado. Se diría que toda el alma aguarda su anunciación que guarda ciertas connotaciones religiosas. Se manifiesta para salvar el alma y transportarla hacia el reino de Apolo,

"Armame de tus versos luego, y ponte
a punto de seguir este viaje
conmigo, y a la gran obra disponte (322)
(...) En fin, con modos blandos y suaves,
viendo Mercurio que yo visto había
el bajel, que es razón, lector, que alabes,
junto a mi se sentó, y su voz envía
a mis oídos en razones claras
y llenas de suavísima armonía,
diciendo: -Entre las cosas que son raras
y nuevas en el mundo y peregrinas,
verás, si en ello adviertes y reparas,
que es en este bajel de las más dignas
de admiración, que llegue a ser espante
a naciones remotas y vecinas.

No le formaron máquinas de encanto,
 sino el ingenio del divino Apolo,
 que puede, quiere, y llega y sube a tanto.
 Fermóle, ¡oh nuevo caso!, para sólo
 que yo llevase en él cuantos poetas
 hay desde el claro Tajo hasta Pactolo". (323)

IV.- LA TIRANIA DEL GENIO (el Furor Divino según el abad du Bos):
 Fin de la evolución del concepto de Furor Divino en la tratadística,
 del Renacimiento al Barroco.

1) Control del Furor por el artista (origen y mantenimiento del Furor): Las consideraciones del abad du Bos cierran la evolución del concepto de furor divino y su relación con las facultades del alma.

Estamos a principios del Siglo XVIII; de las premisas iniciales marcadas por Ficino apenas queda nada. El furor tiene un origen interno, desde mediados del Siglo XVI, ya puede ser provocado por el artista que consigue mantenerlo vivo durante toda la creación. ¿Qué queda de aquella fuerza imprevisible y tiránica que Dios desde lo alto y por medio de los demonios o las Musas enviados a la tierra ejercía sobre el artista?. Tan sólo el hecho que sigue señalando a un hombre, escogido temporal y casualmente o desde el nacimiento, por el Cielo. En este segundo caso, la elección de Dios se manifestaba mediante la donación del genio lo que facultaba al artista para gozar de la aparición del furor. El furor ya no era la expresión de la voluntad divina comunicada a los hombres, sino, por el contrario la expresión de la voluntad humana de honrar a Dios y a la Naturaleza.

Du Bos resume y aclara las afirmaciones un tanto confusas a veces de Roger de Piles y Félibien, y abre las puertas a un nuevo ciclo que parece no haber concluido todavía en nuestros días: el del nuevo dominio de otra instancia superior al hombre sobre su alma, que no se encuentra fuera del artista, sino en su interior, llamésele genio o subconsciente. La tinaría se ejerce desde entonces permanentemente. El artista vuelve a convertirse en un instrumento al servicio de una potencia ajena. ¿Ajena?, no, y ahí radica la novedad introducida por du Bos: esta potencia vive en el "trasfondo" del alma, desde el nacimiento del artista, y lucha desde el principio por imponerse.

El furor divino en las artes plásticas ha sido máximamente ennoblecido, consiguiendo que pase de ser considerado como una fuerza rechazable por todo artista dotado a ser apreciado como el sello del pintor especialmente dotado. El furor descrito por Ficino aislaba al poeta poseído del resto de los hombres. Se encontraba como ausente y detenido. Enunciaba versos que nadie entendía, ni siquiera él mismo, cuando cesaba el furor, porque venían del más allá y describían una realidad sentida pero no poseída por el poeta. El entusiasmo barroco, a su vez, segregaba al pintor del resto de la comunidad artística. Eran pocos los que gozaban de un genio verdadero, capaz de levantar el entusiasmo, pocos son los que eran obligados a soportar la tinaría del furor. Hasta entonces el furor guardaba todavía ciertas connotaciones mágicas. No obstante la manera como se producía era comprensible. De la imaginación calentada por el pintor saltaban chispas, como de un pedernal, que incendiaban el alma en su totalidad, y este calor la hacía correr por entre los paisajes de la memoria y componer una imagen nueva con los retazos de lo que percibía.

Du Bos acabó por fijar en el interior del hombre el origen del furor:

"Je conçois que le génie des Arts confifte dans un arrangement heureux des organes du cerveau, dans la bonne conformation de ces organes, comme dans la qualité du fang, la quelle le dispofe à fermenter durant le travail, de manière qu'il fournisse en abondance des efprits aux refforts qui fervent aux fonctions de l'imagination" (324).

Cabe observar como se apagan los últimos destellos divinos y apuntan desde las profundidades de la sangre los espíritus infinitesimales. Cuando la imaginación entraba en acción y producía imágenes con tal rapidez que lograban incendiar el alma, salía de sí misma. Su excitación nacía de la visión de la obra de otro artista. Si bien Dios no tenía que ver con el despertar del fuego, se producía al menos una relación con otro genio, igualmente dotado por el cielo. Por el contrario, el furor, según du Bos, nace de las entrañas del cuerpo:

"J'imagine donc que cet affemblage heureux eft. phyfiquement parlant, cette divinité que les Poëtes difent être dans leur fein pour les animer" (325).

Los "daimons" que moraban tan cerca del hombre que se encontraban a veces en su interior, se han convertido en un conjunto de "efprits fubtils" nacidos del trabajo de los organos, los humores y el circuito manguíneo; estos espíritus que ayudan la imaginación son accionados por el calor que desprende la sangre al circular más rápidamente, activada por el genio deseado de crear:

"En effet, l'extrême lassitude & l'épuisement qui suivent une longue contention d'esprit, rendent fensible que les travaux d'imagination font une grande dissipation des forces du corps. J'ai supposé que le fant de celui qui compose s'échauffat; car les Peintres & les Poètes ne peuvent inventer de sang-froid: on fait bien qu'ils entrent en une espèce d'enthousiasme lorsqu'ils produisent leurs idées. Aristote parle même d'un Poète qui ne composait jamais mieux que lorsque la fureur poétique alloit jusques à la frénésie" (326)

Al acercarse tanto al cuerpo y al confundirse el genio con un circuito mecánico no fisiológico, se ha disipado la especificidad del entusiasmo. ¿Qué es el fuego del alma?: ¿el calor de la sangre, el trabajo de los espíritus (327), el conjunto de la actividad interna dividida en varios momentos? Hasta entonces nadie se había atrevido a definir el furor. Poco podía afirmarse sobre este movimiento impetuoso y volátil, pero el concepto quedaba claro. Al dividir con tanta precisión el mecanismo de producción del furor estudiando sus características físicas, se diluye su impronta del mismo modo como las moléculas dejan de tener una forma reconocible y se transforman en una interacción indefinida de masa y fuerza al acercarnos demasiado a ellas, en campos de actuación. Esto es lo que ha ocurrido con el vector "entusiasmo". Tenía una imagen, posee ahora una ley. Era un destello inesperado, ajeno al alma; se ha vuelto un mecanismo.

Esta maquinaria precisa requiere unos componentes adecuados. Si la "fermentation du fang la plus heureufe" afecta a un pintor dotado de "un cerveau composé d'organes, ou vicieux ou mal disposés", se producirán entonces "des chimères bizarres. Perciben mal la naturaleza:

"(Leur) miroir n'est point fidèle".

Le representan por medio de "vains fantômes que leur imagination brûlée produce (328). Puesto que precisa de la fermentación antes citada, si la "fermentation manque", "fi ce feu qui provient d'un fang chaud & rempli d'esprits manque en un cerveau bien disposé, fes productions feront régulières, mais elles feront froides" (329).

Du Bos ha convertido en base humoral "fisiológica) las concepciones espirituales de Félibien y Roger de Piles, más cercanos a las manieristas. Estos realizaban una sicología de la creación; du Bos, una sicofísica. La base metafísica del furor, perceptible todavía en los tratadistas anteriormente citados, se ha vuelto corpórea o material. Du Bos hunde las raíces del entusiasmo en la mecánica del cuerpo. Cuando afirma sobre la necesidad de "un fang chaud" por un lado y de "un cerveau bien composé" por otro no se aleja de lo que escribían Félibien y Roger de Piles; sólo que aquéllos hablaban del alma, y du Bos, del cerebro.

Al transformar el furor poético como una energía producida de inmediato por el funcionamiento del circuito sanguíneo debido al trabajo de la imaginación de un cerebro bien dispuesto, desaparece toda dificultad que existían en provocarlo. La imaginación, según de Piles, requería una ayuda externa. Además, el artista debía conocerse y entrar en el alma, como si existiera todavía una separación entre el espíritu y el cuerpo. La sede del furor (el alma, hasta entonces), habiéndose convertido en masa cerebral, no exige el aguijón sensible de la emulación, puesto que no entra en contacto con la energía que el alma de otro genio ha dejado prendida en una obra de arte. La máquina responde de inmediato a cualquier pulsación. La manifestación del furor y su mantenimiento te

nían algo de heróico, antes de du Bos. La opinión de du Bos es más prosaica. Si el artista posee una maquinaria adecuada, puede disponer de la "cantidad" de furor que necesita, (la calidad) viene obviamente marcada por la calidad de la sangre):

"Tantôt rampant & tantôt dans les nues, il (el artista con un cerebro "mediocre" n'est dans le Vrai que durant quelques instans, parce qu'il n'y est par hazard. Si le feu poétique l'anime quelquefois, il s'éteint bientôt, & il ne jette que des lueurs. Voilà pourquoi on dit que l'homme d'esprit peut bien faire un couplet; mais qu'il faut être Poète pour en faire trois. L'haleine manque à ceux qui ne font pas nés Poètes, dès qu'il faut s'élever sur le Parnasse. Ils entrevoyen ce qu'il faudroit faire dir à leurs peronnages; mais ils ne peuvent le penser distinctement, & encore moins l'exprimer" (330).

2) Furor y vida artística: El furor, para Marsilio Ficino, conducía al hombre hacia dos tipos de vida; la vida activa, mediante el furor poético, y la vida contemplativa gracias al furor amorio. Mediante el primero, el poeta desde la tierra enunciaba versos in comprensibles cuando era poseído por la divinidad. A veces, no obstante, la posesión la abría la luz permitiéndole verla, porque le agudizaba la visión, y le difuminaba el velo neblinoso que recubría sus ojos para evitarle quedar ciego por el refulgor del sol divino. Agradecido y maravillado, el hombre componía un poema. Mediante el furor amorio, cuando gozaba de la belleza corporal, reglejo de la belleza celestial, el hombre accedía a conocer la sonrisa de Dios. Desde entonces trataba de buscarla en la tierra y ponerla al descubierto. El furor poético podía dar lugar a una obra de arte; el furor amorio, por la visión y el goce de la bellezu, engendraba Conocimiento (331). El artista, desde el Renacimiento, ha tratado de asociar estos dos postulados en una fórmula

coherente, otorgando al furor amatorio la capacidad de componer poemas (y, más tarde, obras de arte plástica). El factor temporal, que en principio apenas afectaba la creación poética, hizo que de nuevo, en pintura y escultura, resurgiesen dos maneras de aplicar del furor: el furor divino aplicado a la composición mental, y, en todo caso, al abocetamiento, y el furor, bajo la modalidad de furia, aplicado a la ejecución directa de un lienzo o de una escultura en la materia, o aplicado a la creación de ornamentos y obras de circunstancia; en éste últimocaso, la composición mental y la física se resumían en un mismo gesto. Tanto en un caso como en otro, el factor tiempo determinaba la manera de crear. Los que centraban el furor en la ideación y el abocetamiento, eran conscientes de que el furor duraba poco tiempo, y que las imágenes que se producían en el alma enfurecida, eran nuevas y bellas, pero desaparecían apenas habían sido apuntadas. Como un hombre poseído por el furor poético, el artista cazaba al vuelo las imágenes mentales, sin entenderlas, y sin saber si eran correctas o útiles. Luego, con el espíritu apaciguado y regido de nuevo por la discreción, empezaba a trabajar con "tiempo" sobre la confusión de garabatos y trazos inconexos que había apuntado. Mientras, otros artistas (o un mismo artista como Vasari, enfrentado a una situación distinta), sabiendo del poco tiempo de que disponían si querían pintar aprovechando la fuerza del furor atacaban directa y bruscamente el lienzo. La obra se componía de trazos poco matizados, de borrones que se fundían entre sí, vistos desde lejos. Si los primeros componían "a capriccio", estos últimos lo hacían "con furia". Hasta bien entrado el Siglo XVII, el abocetamiento "a capriccio" era continuado y desarrollado por la Naturaleza, mientras que la ejecución "con furia" no se basaba en ningún boceto, sino tan sólo en rápidos trazos apuntados en negro directamente sobre el lienzo. Diseño y pintura podían nacer de un alma enfurecida, pero por separado.

El concepto de "genio", aplicado en tratadística durante el barroco, salvó el escollo: quienes lo poseían, eran capaces de canalizar todo el furor, disperso hasta entonces, hacia la creación de una obra de arte, y podían, además, controlar su intensidad, manteniendo un flujo débil, pero constante, a fin de conseguir que el fuego dure el tiempo necesario para terminar la pintura. El furor divino empezó a ser útil para la creación artística, como lo había sido para la poética. Pero dio lugar a una creación "activa" abandonando, por tanto, los postulados neoplatónicos. Antes que percibir la belleza celestial y gozar de ella, el furor divino estaba abocado a la representación de la belleza. Tras un siglo de rechazo, el furor empezaba a ser concienzudamente aplicado a la creación plástica. El abad du Bos volvió a las bases neoplatónicas, presentando al entusiasmo como el medio que el hombre poseía para percibir la belleza celeste, oculta para la mayoría de los hombres. Bien es verdad que Du Bos hablaba de arte y no de ética, como Ficino. Se trataba de salvar una obra, no el alma, de manifestar la grandeza del hombre, no la de Dios (332). Pero, al menos, el nivel ideal y el nivel práctico tenían existencia independiente dentro del ámbito de la creación plástica, pudiendo ser considerados y apreciados por sí solos. Finalmente, se destacaba la grandeza del autor, y no la de la obra.

De este modo, se cerró el mundo clásico, dedicado, pese a la corriente neoplatónica, a la acción y no a la contemplación.

a) Furor y Acción:

"(L')enthousiasme divin qui rend les Peintres & les Poëtes Peintres (est) l'aptitude qu'un homme a reçu de la nature pour FAIRE bien & facilement certaines choses" (333).

Aunque Du Bos haya retornado á una concepción del furor como una fuerza dedicada a la contemplación, no debemos olvidar que desde mediados del Siglo XVII, en tratadística, el furor se ha convertido en un don, el instrumento que la naturaleza (o Dios) concede al artista para que logre los fines elevados que se propone. No se trata tanto de conseguir realizar una tarea (imposible de abordar sin la ayuda del furor), sino de realizarla fácilmente:

"Nous apprenons à faire les choses pour lesquelles nous avons du génie, avec autant de facilité que nous en avons à parler notre langue naturelle " (334).

Sin furor, todo deviene difícil, requiriéndose mucho tiempo para cumplir una tarea. Los dones permitían concebir invenciones armoniosamente, con "gracia". Su existencia incidía sobre la manera como se trabajó bajo la presencia del entusiasmo, y no sobre el propio trabajo. El dominio de la creación pura puede pertenecer a la Técnica; el de su cualificación (pintar bien, y con facilidad) recae en la Naturaleza y el Furor.

Su concepción de la vida activa es distinta a la de los manieristas. Para ellos importaba la nobleza, la belleza y la perfección de la obra, a través de la cual se percibía el talento del artista. La Naturaleza estaba al servicio de la obra antes que del artista: El hombre era considerado perfecto si sus obras lo eran. Si se quería vislumbrar la bondad del artista había que apreciarlo en el momento de concebir (mentalmente) una obra. Su capacidad creativa era perceptible no en la creación, sino en la antesala de ésta: la ideación. Du Bos, que entiende el furor divino en verdadero sentido neoplatónico como una fuerza que eleva al hombre y le permite gozar de la luz antes de reclearla, y que aprecia al

artista por su capacidad ideadora antes que realizadora, insiste en la manera distinguida del artista a la hora de realizar una obra. No cuenta su belleza, la belleza plasmada, sino la belleza del gesto, la gracia del arabesco trazado por la mano, o el brazo en el aire, mientras dibuja (335). Es más, precisa:

"on n'acquiert point la disposition d'effrit dont je parle; on ne l'a jamais si on ne l'a point apportée en naissant" (336).

El hecho de apreciar un artista por su capacidad ideadora, no es novedoso. Félibien apreciaba y defendía el valor de un esquema (337), y Roger de Piles aceptaba de buen grado la obra inconcluida (338). Sin embargo, valoraban positivamente la "disposition d'effrit" debido a los defectos que aparecían en la obra terminada: si no era iniciada por el furor aparecía verdadera pero fría, y con el entusiasmo no podía ser terminada porque el fuego se apagaba antes de tiempo. La apreciación de la intención del artista compensaba la flaqueza de la obra. Du Bos no se resaca de la decepción causada por la ejecución fracasada de una pintura o por debajo de las expectativas y las esperanzas del artista. En el gesto, en la manera de realizarlo se funden la idea y la puesta en práctica. El gesto resume "l'intention du Peintre ou du Poëte, & l'invention des idées & des images propres à nous émouvoir, & qu'il met en oeuvre pour exécuter son intention" (339).

"Dans cette ardeur, il voit, il délibère, il prend son parti, comme s'il était tranquille..." (340),

como si trabajase con la Naturaleza. Idea para ejecutar, y ejecuta porque idea. La unión de la contemplación previa a la acción

te, sino nuevas imágenes, empézaba a ser temido. En cuando se requería la intervención de la discreción para ordenar, seleccionar y desechar acaso el material imaginado.

Esta manera de considerar la relación entre el furor y las facultades del alma estaba, en verdad, de acuerdo con algunas de las consideraciones de Marsilio Ficino sobre el "furor animé", en concreto sobre el furor poético. Su aparición tenía una finalidad exclusivamente práctica: permitía que el hombre enunciase lo que Dios desde el interior del alma poseída le dictaba (342). Sin embargo, el furor amatorio tiene otra finalidad: es el medio que Dios emplea (o concede al hombre) para salvar el alma y permitirle regresar, siquiera temporalmente, al reino celeste de la Belleza. La salvación es individual, y no colectiva, como en el caso anterior; se realiza mediante un viaje de iniciación, no gracias al esfuerzo de comprensión de la Palabra Divina; salvación por medio de la vista, mediante el goce físico o intelectual, de las formas bellas, y de los destellos de luz divina prendidos en los cuerpos, que iluminan el ascenso, o el retorno del alma hacia su morada.

Esta manera de entender el furor como furor amoroso, no podía aplicarse a las artes plásticas mientras el artista era juzgado por su obra, es decir por el resultado de su acción, y no por el poder de su mirada. Los poetas podían, a la vuelta del Parnase, narrar lo que habían descubierto; podían también escribir a medida que el alma ascendía:

"Ainsi le bon esprit que la Muse espoinçonne,
 Porté de la fureur, sur Parnasse moisonne
 Les fleurs de toutes parts, errant de tous contez" (343).

Si el furor poético es apremiante puesto que el alma es dominada por una fuerza superior que le somete a sus dictados, el furor amoroso es placentero, nace de un viaje y dura lo que dura un viaje. Entre prados se enciende y conduce al poeta, la cabeza entre nubes:

"Tu sembles aux enfans qui contemplan és nées
 Des villes, des Geans, des Chimères cornües,
 Et ont de tel object le cerveau si esmeu,
 Qu'il pensent estre vray le manque qu'ils ont veu;
 Ainsi tu penses vrais les vers dont je me joüe,
 Qui te font enrager, et je les en advoüe.
 Ny tes vers ny les miens oracles ne sont pas:
 Je prens tant seulement les Muses pour esbas,
 En riant je compose, en riant je veux lire,
 Et voilà tout le fruit que je reçoÿ d'escire;
 Ceux qui font autrement, ils ne açavent choisir
 Les vers, qui ne sont nez sinon pour le plaisir" (344).

Con el abad du Bos se inicia el imperio de la mirada por la mirada. No piensa sólo en obras realizadas. El furor tiene, como ocurría con los poetas manieristas como Ronsard, un valor propedeutico y terapéutico. Las obras de arte no son el fin único perseguido, sino que se busca especialmente la dignificación del alma. El alma del pintor asciende por primera vez por encima del resto de los hombres:

"le génie est ce feu qui élève les Peintres au-deffus d'eux mêmes..." (345).

Se destaca la vida contemplativa, a costa de la activa. Si algo concluye con du Bos es el acto del pintor.

Hacia tiempo que la diligencia había caído en desuso; los dones habían tomado el relevo. En poesía el "arte" no había caído en desuso; los dones habían tomado el relieve. En poesía el "arte" no había perdido su importancia e incluso para ciertos autores que valoraban la primacía del Furor (346), la técnica no había sido descuidada. En las artes plásticas primó el conocimiento teórico de las reglas compositivas, las obras de los clásicos y de los gobernadores, porque el conocimiento técnico pertenecía al mundo gremial. No obstante, no disminuyó la importancia de la obra realizada. Si algunos tratadistas se refugiaron en el boceto fue para salvaguardar la integridad y la belleza del cuadro vertiendo toda la energía del furor en la realización de un apunte. El "capriccio", dedicado a la pintura de Historia, hubiera acabado por dejar una estela de obras inacabadas o mal compuestas y pintadas "a borrones". El artista se protegía de los envites del furor puesto que su dignificación dependía de la consecución de una obra bien inventada, con "moto" y concluida. El "arte", como afirmaba Doce, consistía en esconderlo. La apariencia de facilidad era de rigor, pero escondía horas de esfuerzo "endiablado". La divinidad del artista se apoyaba en un trabajo duro, oscuro y sucio. ¿No era este hecho incuestionable, lo que horrorizada a Leonardo?.

La divinidad del artista, para du Bos, se apoya en su capacidad de mirar lo que nadie ha visto porque se enconde en regiones incansables, o porque los hombres sin genio no consiguen ver detrás de la apariencia de las formas. Se diría que du Bos se complace en invertir las visiones quijotescas. Tanto el artista-poeta descrito por el tratadista francés como el personaje cervantino distinguen con claridad lo que nadie alcanza a ver: para don Quijote la realidad coge una apariencia irreal o ilusoria, aunque crea fir-

mamente en la realidad que percibe y juzgue que lo que los demás hombres ven está influenciado por el miedo y el desconocimiento (347), (348). A su vez, el pintor tardobarroco entre en contacto con otra realidad; un mundo tanto o más verdadero que el normal. Retornando el tópico platónico, du Bos considera que lo que el genio distingue es la belleza celestial en la naturaleza, invisible para el resto de los hombres:

"Le génie est presque toujours accompagné de hauteur (...), je parle de cette hauteur qui confit dans la noblesse des sentiments du coeur & dans une élévation d'esprit" (349).

Por tanto:

"c'est l'enthousiasme qui peffede les Poètes, quand ils voyent les graces danser sur une prairie, où le commun des hommes n'aperçoit que des troupeaux" (350).

El ciclo iniciado tres siglos antes con Marsilio Ficino se ha cerrado; el furor divino tiene de nuevo que ver con la contemplación. Ficino, Giacomini y du Bos parecen ser los tres puntales de la evolución cíclica del furor. No obstante, no volvemos al punto de partida: el entusiasmo ha cambiado de origen; nace ahora del voluntario trabajo del alma y es conducido por el genio, cegando y exaltando la totalidad del espíritu. La dualidad entre "ingenio" y "giudicio", tan marcada todavía en ciertos autores barrocos como Danielle Bartoli, que ha desaparecido (351). El alma es un ojo interno al que el entusiasmo le confiere la capacidad de ver por entre las nubes y entrar en contacto con la luz celestial (352). Este poder es secreto, personal e incommunicable (358).

Se inicia la soledad del artista cuando asciende y desciende del Parnaso: lo que ha vislumbrado no lo comunica a la tierra. Du Bos distingue dos comportamientos: el de la vida cotidiana, donde el entusiasmo es innecesario, y el que se adapta cuando se levanta la mirada hacia el reino de las Musas:

"Heureux les Peintres & les Poètes, qui ont plus d'empire sur leur génie que les autres, qui font de leur enthousiasme en quittant le travail & qui n'apportent point dans la société l'yvresse du Parnasse" (354).

La concepción del abad du Bos sobre el furor es compleja. Afirma la radical individualidad del genio:

"chaque particulier a le sien qui ne ressemble pas à celui des autres; il en est même qui font aussi différent que le blanc & le noir" (355).

Por otro lado presenta el origen del furor, no como un problema humoral ligado a concepciones astrológicas, lindando con la enfermedad como Daniello Bartoli (356), sino como una innata consecuencia de una particular estructura sanguínea. Existe un evidente determinismo; sin embargo, el destino no viene marcado por la posición de las estrellas, sino por la cualidad de la sangre; tiene una causa interna y no externa. No obstante, aunque el entusiasmo no tiene un origen patológico, como ocurría cuando estaba ligado al flema o al humor melancólico, puede llevar al artista a las puertas de la locura. El genio, cuando vehicula al furor, es una "disposition à la démence":

"Le Taffe n'enfantoit ces peintures admirables, qu'il nous à

faites d'Admide & de Clórinde, qu'au prix de la difpofition qu'il avoit à une demence véritable, dans laquelle il tomba avant la fin de la vie" (357).

No sólo lo conduce hasta este lugar, sino que lo abandona en el umbral. Los poetas renacentistas actuaban como poseídos por la locura cuando componían versos bajo los dictados divinos del alma; luego, cuando cesaban los impulsos del alma, como escribía Ronsard, "quand le n'escry plus, j'ay le cerveau bien sain" (358). Podían (¿debían?) ser huraños y ariscos, sin embargo poseían una mente lúcida, temporalmente oscurecida por el velo del entusiasmo. Por el contrario, el furor, según du Bos, acerca cada vez más al poeta y al pintor a los lindes de la demencia. Actúa como una fuerza que acaba por impedir el retorno hacia la Naturaleza. El genio impone su tiranía.

3) "Le génie veille": El genio se confunde o se asocia al destino, crece y gana en importancia como él, y mediante el furor tiene el artista bajo control. Dios empleaba al artista para comunicar sus designios, y lo conseguía mediante el rapto del alma que se enfurecía, nublándosele la visión interior, reemplazada por la guía divina. Du Bos afirma a principios del siglo XVIII que el genio, (el alma humana) somete al pintor y al poeta, empleándolos para cumplir en la tierra lo que tiene que realizar. La salvación del hombre y su honra no entraban en línea de consideración para Ficino, al menos en ciertos textos (359).

Shakespeare, en "Henry IV-parte 2" escribió lo que se diría una lejana premonición de las consideraciones de du Bos:

"King Henry-O God! that one might read the book of fate,
 And see the revolution of times
 Make mountains level, and the continent,
 weary of solid firmness, -melt itself
 into the sea! (...)
 Warwick -There is a history in all men's lives
 Figuring the nature of the times deceas'd;
 the which observ'd, a man may prophesy,
 with a near aim, of the main chance of things
 As yet not come to life, which in their seeds
 And weak beginnings lie intreasur'd.
 Such things become the hatch and broad of time" (360).

Las connotaciones astrales han desaparecido en los escritos de du Bos, en favor de la existencia íntima del genio. Pero, a diferencia de otros autores manieristas, y ahí reside el interés -o la modernidad- de las afirmaciones de Warwick, tales determinaciones astrológicas están en "potencia" en el corazón del hombre y se desarrollan a partir de unas primeras simientes cultivadas. Shakespeare pone las bases para que entre en juego la noción del genio, adornado con las características de la fortuna: toma la mente del hombre, y sus decisiones son irreversibles, pese a todos los obstáculos que encuentre, incluido la voluntad contraria del artista.

En principio no debería existir oposición entre el hombre y "su" genio; el artista se sabe "genio", conoce su talento y participa y goza de los dones, poniéndose a disposición de aquél, la fortuna le protege:

"Mais les hommes nés pour être de grands Peintres ou de grands Poètes, no font point de ceux, s'il eût permis de parler ain-

si qui ne fçauroint se produire que fous le bon plaifir de la fortune. Elle ne fçauroit les priver des fecours néceffaires pour manifester leurs talens" (361).

Queda señalada la condición -y el destino- excepcional del que po see -y es poseido- por el genio: ha nacido para ser un gran hombre, recibiendo la ayuda necesaria para poner en evidencia la capacidad creativa. El genio, por tanto, se desarrolla. Como todo don debe ser cultivado. Naturaleza y estudios han ido siempre jun tos, éstos permitiendo el contacto de aquélla con la técnica para conseguir la exteriorización de la idea. Así du Bos escribe:

"la qualité du fruit que les graines produifent dépend principalement de la qualité du terroir où elles font semées" (362).

La Naturaleza es la base esencial y de su calidad dependen los lo gros artísticos. Para ser artista es condición necesaria poseer dones, pero para lograr ser un buen artista hace falta estudios:

"Il faut être né avec du génie pour inventer, & l'on ne parvient même qu'à l'aide d'une longue étude à bien inventer". (363).

Los dotados poseen todos los medios requeridos para componer, el ingenio y la discreción, pero son rígidos e inadecuados para formar una obra de arte si previamente no han sido sometidos a duras pruebas que amolden esta materia rica en posibilidades a las exiguas exigencias de la creación plástica:

"Ce n'est qu'avec la fecours de l'experience que les génies les plus heureux apprennent d'elles comment il faut appliquer

dans le pratique les maximes succinctes de ces loix" (364).

Quiere ello decir que el artista debe hacer crecer su genio mediante el estudio y luego, una vez haya alcanzado la madurez, someterlo a la dura prueba práctica hasta conseguir que dé los frutos esperados:

"Le génie est conc une plante qui, pour ainfi dire, pouffe d'elle-même, mais la qualité comme la quantité de fes fruits, dépendent beaucoup de la culture qu'elle reçoit. Le génie le plus heureux ne peut être perfectionné qu'à l'aide d'une longue étude" (365).

El artista, por tanto, cumple una doble tarea: la de cultivar el genio, y a la de someterse a la prueba del "arte".

"C'est l'étude qu'il fait par fon choix, & déterminé par fon goût, qui contribue à le former" (366).

El desarrollo del genio es previo a su dedicación a la creación. Puede incluso quedar en estado latente durante años, porque se sabe que a un momento u otro, conseguirá manifestar su fuerza y dar luz a las pinturas que de él se esperan.

Existe en principio una completa armonía entre el artista y el alma. El genio que le permite componer con facilidad (367), alienta el alma y emplea las manos del artista para exteriorizar las invenciones (368):

"Tout devient palettes & pinceaux entre les mains d'un enfant doué du génie de la Peinture. Il fe fait connaître aux au-

tres pour ce qu'il eft, quand lui-même ne le fçait pas encore" (369).

Esta última observación es inquietante: el hecho de que la fuerza y la belleza del genio se expresen incluso sin que el joven artista se dé cuenta de ello, es decir, sin que aquél haya sido cultivado, es una señal de que el genio puede actuar sin hacer enteramente cuerpo con el pintor, como si la misión del alma estuviera más claramente determinada que la del hombre. Esto nunca hubiera sido escrito en el Manierismo. Cuando el artista había creado sin haberse dado cuenta quería decir que había sido poseído por Dios, o que, invadido por el "capriccio", estaba dotado de una "mala inteligencia". El hecho de que los artistas se "dejaran llevar" por el alma encendida, no merecía cálidos y entusiastas comentarios como los de du Bos: el "capriccio" no puede prender en ausencia de genio y por ello la discreción tenía que suplir esta carencia. Sólo cuando quedó determinada la noción de "genio" pudo la discreción bajar la guardia y mezclarse con la fantasía, dejándose poseer a su vez, por el entusiasmo.

El genio ayuda al artista a lograr sus metas artísticas. Lo protege y le evita tomar rumbos equivocados. El error en la elección del camino, un peligro que solía amenazar a los artistas y en el cual tantos habían caído como explicaba Lomazzo (370), se evitaba gracias a su presencia. El genio cumple por tanto tareas similares a las que realizaba la discreción:

"La génie qui rend Peintre ou Poëte, prévient dès l'enfance, l'affervissement de celui qui en eft le dépoitaire, aux emplois mécaniques. & il lui faut chercher de lui-même les voies & les moyens de s'infruire" (371).

Nos estamos acercando al momento en que el artista es obligado a estudiar por el genio para que éste pueda alimentarse y crecer. Hasta que punto el genio es un parásito que vive a costa del hombre, es difícil decirlo. En principio, el genio es un don que el pintor posee y que le ayuda en sus tareas creativas, facilitándole la búsqueda de los medios necesarios para la composición:

"Ce ne font pas lettres qu'on enfeigne à un homme qui le rendent Poëte, c'est le génie poétique, que la nature lui donne en naissant, qui les lui fait apprendre, en le forçant de chercher les moyens d'acquérir les connoiffances à perfectionner son Talent" (372).

El genio es como la caricia de una fiera. El artista y el genio se presentan como entidades distintas que se necesitan mutuamente: el genio, para perfeccionarse, emplea los estudios emprendidos por el pintor, y éste requiere el genio para poder crear sin frialdad. El genio que se revela como una fuerza que necesita al artista, lo somete a sus dictados:

"la naiffance physique l'emporte toujours sur la naiffance morales" (373).

Mientras no se alcance este punto crítico, la manifestación del genio a través el trabajo del artista cobra aires de grandeza que se diría ponen de manifiesto el talento del artista:

"Roberval, en gardant des moutons, ne put échapper a son étoile, qui l'avoit destiné pour être un grand Géomètre. Avant que de sçavoir qu'il y eût au monde une science nommée Géométrie, il l'apprenois. Il traçoit sur la terre des figures avec sa houlette, quand il se rencontra une personne qui fit

attention sur les amufements de cet enfant" (374).

Un artista sin la ayuda y el empleo del genio no conseguirá superar los múltiples y variados obstáculos que el entorno y la fortuna interponen delante de su camino, ya que " de toutes les impulsions, celle de la Nature, dont il tient font penchant, est la plus forte" (375).

El pintor tendría que haber nacido entre los "Tartares Calmucs, ou qu'on ne l'eut transporté, dès fon enfance, chez les Lapons" (376), para que el genio no pudiese mostrar su fuerza creativa. Esta ayuda podría llegar a convertirse en un apremio. ¿No escribe du Bos que los artistas que poseen genio deben "apprendre ce qu'il étoit neceffaire qu'ils fçuffent?" (377).

"Rien ne fait un obstacle infurmontable à l'impulsion du génie: il les sçait déjà" (378).

A causa de ello, el joven artista lucha contra todos los obstáculos externos, para que su genio pueda cumplir con la tarea no encomendada, desarrollando el potencial creativo hasta que se agote. Este lucha puede pasar por el daño físico, soportado estóicamente por el adolescente; cuya resistencia, o empeño cobra resonancias evangélicas. Así, por ejemplo, se dice que los padres de Ovidio lo castigaban cuando componía versos. El "promettoit en vers de ne plus faire de vers, quand on le Châtoioit pour en avoir fait" (379). El genio no necesita a nadie, salvo al cuerpo dentro del cual habita. Todos los artistas, desde el Renacimiento, habían necesitado la ayuda de un maestro, ya sea para recabar consejos técnicos o compositivos o para recibir, a través de sus obras, la ayuda celestial, tal como afirmaba Lomazzo (380). Nadia podía adentrarse en

el campo del arte, sin tener el cobijo de un maestro. Es cierto que Félibien apuntaba claramente (381) que los gobernadores facilitaban la tarea al joven artista, ahorrándole veinte años de estudio. Pero en cierto modo, pese al tono ya eminentemente didáctico y práctico, vaciado de todas las connotaciones metafísicas que resonaban en textos de Lomazzo, aquéllos eran todavía necesarios. Brutalmente Du Bos escribe:

"Un élève qui a du génie, apprend à bien faire, en voyant son Maître faire mal, la force du génie change en bonne nourriture les préceptes les plus mal digérés. Ce qu'un homme né avec du génie fait de mieux, est ce que personne ne lui a montré à faire" (382).

Sólo requiere el aliento del genio y el trabajo previo para que éste pueda crecer ya que sino, sólo alcanzaría las visiones de un genio maduro "au prix d'une fatigue pareille à celle des Inventeurs" (383), la de quienes pintar gracias a la Naturaleza, sin genio ni furor. Ciertas afirmaciones de abad du Bos se cargan de matices siniestros: el verbo "saber" ha aparecido en múltiples ocasiones, implicando un deber, un imperativo categórico: el pintor debe saber cual es su misión, y si no lo supiese, el genio se encarga de recordárselo. Hasta entonces, éste ha luchado y vencido... obstáculos exteriores: los parientes contrarios al deseo del joven de ser artista y el entorno (382), así como un obstáculo interno: la propia voluntad del hombre que se resiste a ser artista: El genio le recuerda su misión; encarnando su destino, y poniendo en evidencia el hecho que el hombre no es más que un instrumento manejado por el genio:

"rien ne fçauroit l'empecher de montrer du moins quelle étoit fa deftinée, quand même il ne la remplit pas" (385).. Pese a "des emplois, ou trop élevés out trop bas, une éducation qui femble éloigner l'homme de gènie de s'appliquer aux choses pour lefquelles il est ne (386), el genio se impone.

El genio enfurecido ha acabado por ser considerado causa del arte, y sólo los que lo poseen componen sin perderse. Todavía Roger de Piles señalaba que quienes carecían de un genio fuerte podían com pensar la falta mediante el estudio:

"Certains peintres qui ont cultivé leur esprit ont heureusement fuplé au gènie qui leur manquait d'ailleurs, & (...) f'élèvant avec leur fujet, leur sujet s'élève & s'ágrandit avec eux" (387).

Poseían cierto dominio sobre la creación. El esfuerzo personal y la voluntad requeridos ayudaban a que la suerte del arte no estuviera enteramente confiada al "libre albedrío" del genio. Por otra parte, Roger de Piles consideraba que el furor era provocado por el trabajo de la imaginación despertada por el artista. Con Roger de Piles, el pintor se encontraba lo más alejado del cielo y lo más cerca de dominar enteramente su alma. El entusiasmo para este tratadista era una fuerza creativa provocada y controlada casi enteramente por el pintor. Tan sólo a veces el espíritu conseguía escapar de la tutela racional. Pero incluso en este caso, el poder y la voluntad creativos del artista no quedaban disminuídos.

Por el contrario, para el abad du Bos el genio debe imponerse a fin de conseguir encarnar su destino (388). Utiliza al pintor como lo hiciera Dios en el Renacimiento. Una diferencia, no obstante, aparte la del origen, externo y celestial en un caso, interno

en el otro, debe ser señalada: mientras que para Ficino, cualquier hombre podía ser poseído por Dios, sin que importe su resistencia anímica o su "estado de ánimo", para du Bos, sólo quienes gozaban de un genio fuerte conseguían sobrevivir. Quiere esto decir que la posesión del genio no era suficiente para componer una obra de arte viva, sino que aquél debía ser cualitativamente superior, con lo que se establecían distinciones entre los genios.

Los genios mediocres intentan componer (los que ni siquiera lo poseen, mediante la Naturaleza y la Técnica, consiguen una obra rica en detalles (389), pero en absoluto original, que recuerda la de un genio), pero su pintura no llegará a buen término:

"Je regarde l'arrangement des conditions diverses qui forment la société, comme une mer. Les génies médiocres font submergés, mais les génies puiffans trouvent le moyen d'abordir au rivage" (390).

Estamos muy lejos de las observaciones patéticas de Lomazzo en "Idea del Templo de la Pintura" (391). La vida artística presentaba un sinúmero de caminos por donde se perdía el pintor, alejándose de la vía que le hubiera llevado a la cima del arte: tras años errando buscando una meta equivocada, podía acabar empantanándose en un terreno yermo. Sus obras, la obra de su vida, aparecían sin sentido y carentes de emoción. El artista actuaba temeroso. Pocos lograban cumplir con el destino que la fortuna les había acordado, y frente a los logros de los gobernadores, los pilares del templo de la pintura, lo que habían producido gozaba de la misma belleza armónica.

Tales obstáculos -metafísicos o astrológicos para el tratadista manierista y físicos para du Bos- son necesarios para que por contraste brille la fuerza del genio verdadero. Bien es verdad que los obstáculos eran de naturaleza distinta para Lomazzo y du Bos. Para el tratadista italiano, Dios, aunque lejano, constituía todavía un punto de referencia. Como estaba oculto, el artista andaba perdido, y tenía que aprender a costa de su vida artística a dirigirse por sí sólo. Para du Bos, el problema es de diverso origen: el genio guía al pintor; los obstáculos son por tanto externos. Mientras que para Lomazzo el alma del artista estaba invadida por la oscuridad y andaba a tientas, para du Bos, el pintor posee una luz segura. Las adversidades pueden amortiguarla, pero no apagarla. Del abad du Bos es esta sentencia terrible: "Des génies faibles (...) leur perte n'est pas grande" (392), sí lo es la de los genios poderosos. Al haberse interiorizado y subjetivando tanto el origen de la creación artística, cada uno posee su propio dios: el genio, que vive y muere con el artista:

"Les inclinations qu'ils ont, en conséquence de leur naissance physique, durent, plus ou moins vives, aussi longtemps que l'homme même" (393).

Los genios verdaderos son los genios aislados, que aprenden viendo como los maestros componen mal. Los genios, en su radical diferencia y subjetividad se encuentran no obstante a través de los siglos y se saben miembros de una misma comunidad, en la cual pocos pueden acceder: la comunidad de los genios.

4) Conclusión: La comunidad de los genios: los artistas manieristas descritos por Lomazzo mantienen una relación de dependencia con respecto a los siete gobernadores. Se sentían inferiores y se

daban cuenta, o creían, que no podrían nunca alcanzar el grado de perfección al que aquéllos habían llegado. Pensaban que los gobernadores habían vivido en unos tiempos menos confusos y habían podido gozar de una directa comunicación con Dios. Lomazzo trazaba un conjunto de siete personalidades representativas de diversas maneras de pintar, y aparte, pero en directa relación con éste, una miscelánea de pintores, sin suficiente entidad para constituir un grupo de individualidades poderosas.

Los artistas dotados con un genio poderoso, descritos por el tratadista francés, no se amedran frente a los gobernadores. Se sienten iguales a ellos. La obra de los maestros les incita a componer y afirman ser capaces de componer un ímpetu similar. El movimiento y la furia plasmada en la pintura de un genio despiertan la misma furia en el alma de quien contempla el cuadro. Les despierta sentimientos nobles y audaces:

"Raphael voit un moment le Père Eternel peint par Michel-Ange: frappé par la noblesse de l'idée de ce puissant génie (...), il la saïfit, & il fe rend capable en un jour (sic) de mettre dans ses figures qu'il fait pour représenter le Père Eternel, le caractère de fierté, & de divinité qu'il venoit d'admirer dans l'ouvrage de son concurrent" (394).

El pintor manierista descrito por Lomazzo tardaba años en acercarse a la perfección y a la fuerza lograda por un gobernador. Por otra parte nunca hubiera podido mirarlo como a un oponente. Porque el artista de finales del barroco ha reconocido su peculiaridad y sabe de la fuerza subjetiva del alma, puede enfrentarse de igual a igual con un genio. Du Bos escribe, "con otro genio". La posesión del genio suple todas las carencias de técnica y conocimiento. Rafael, según du Bos, distingue y "reconoce" (en sentido

platónico) la belleza de la idea plasmada por Miguel Angel en los frescos. El gobernado - despierta el alma adormecida de otro pintor, y gracias a aquél, el genio primerizo empieza a cumplir con su destino. El esquema narrado por du Bos, repite a escala humana o sobrehumana, el que Ficino trazaba para el proceso de conocimiento:

"il les fçait déjà" (395):

"(il en) avoit déjà une idée confuse (...). Il croit reconnoître ses idées propres dans les beautés d'un chef -d'oeuvre consacré par l'approbation publique" (396).

Este "chef d'oeuvre" devuelve la luz amortiguada en el alma del artista debutante. El genio es, en verdad, el nuevo dios, dueño del espíritu del hombre; ninguno es superior a él; desde su individualidad se encara, solitario, con el resto de los maestros, descubriéndose, por vez primera, como un verdadero creador. No se considera nieto de Dios. Dios está escondido. No existen artistas que le superen. En la comunidad de genios todos tienen la misma valía porque poseen un alma idéntica. Y así, El Corregio, antes de haber visto un cuadro de Raphaël, "jugeoit de la supériorité du mérite de Raphaël fur le sien, par la différence de leurs fortunes. Enfin le Corrège parvint à voir un tableau de ce peintre si célèbre. Après l'avoir examiné avec attention, après avoir pensé à ce qu'il auroit fait, s'il avoit eu à traiter le même sujet (...) il s'écria: Je fuis un Peintre auffi-bien que lui" (397).

"La Providence a donc voulu que les Nations fussent obligées de faire les unes avec les autres un échange de talent & d'industrie, comme elles font échange de fruits différents de

leurs pays, afin qu'elles se recherchassent réciproquement, par le même motif qui fait que les particuliers se joignent ensemble pour composer un même peuple: le désir d'être bien, ou l'envie d'être mieux" (398).

La radical fuerza del genio ¿ no será otra artimaña del cielo para manejar a los artistas y seguir comunicándonos mensajes?. Como en el Renacimiento, la voluntad divina nos es desconocida. Nadie hoy día ha conseguido descubrirla. Ni siquiera sabemos si alguien se ha preocupado de intentarlo. Queda por tanto una inmensa tarea.