

M M M
M M M
M M M

FUROR DIVINO

VOL. I

PEDRO AZARA

CAPITULO I:

EL RENACIMIENTO .

(L.B. Alberti y M. Ficino)

- FUROR POETICO -

INDICE CAPITULO UNO

I.- INTRODUCCION.

II.- L.B. ALBERTI: Visión negativa del furor como causa de la creación artística en la tratadística.

- 1.- Dones y estudio.
- 2.- Furor Divino.
- 3.- Control de la razón.

III.-M. FICINO: Visión positiva del furor como causa de la creación amorosa en la poética.

1.- FUROR DIVINO.

- a) Furor de origen externo.
- b) Furor de origen interno.

- 2.- Diligencia y razón.
- 3.- El papel del furor poético en la vida del alma.
- 4.- El furor divino según Marsilio Ficino: Su rendimiento en las tratadísticas manierista y barroca.

I. INTRODUCCION.

La evolución del concepto de "furor divino" se inicia en el siglo XV a partir de los textos de Marsilio Ficino (1).

Para su estudio, la aportación renacentista es decisiva ya que durante esta época aparece veladamente la noción de entusiasmo aplicado a las artes plásticas, posteriormente adquiriendo plena carta de ciudadanía con el neoplatonismo florentino.

Pocos tratados, en verdad, aluden a él. Ni Cennini, Villani, Ghiberti y Gaurico. ya en los umbrales del s. XVI, lo mencionan. Es difícil considerar que Leonardo lo haya tenido en cuenta, aunque sus escritos sirvan de base para la comprensión del funcionamiento del alma durante la creación.

Durero menciona la inspiración divina, pero le sirve principalmente para trabajar de manera correcta, empleando el "arte", y no para "idear" (2).

Es más, su insistencia en la importancia de los dones lo coloca en una línea de pensamiento ciceroniana antes que platónica.

Ello no quiere decir que Alberti sera el único tratadista entroncado con el platonismo (3).

Como ya entendió Erwin Panofsky en "Idea"(4) esta corriente tuvo escaso eco en el Renacimiento; sus frutos tardaron en

ser apreciados, y es necesario esperar hasta la mitad del s. XVI, con Benedetto Varchi, para vislumbrar un cambio en la teoría del arte. En el s. XV, la oposición no se centra tanto entre Platón, que defiende el origen divino de la creación artística superando el esfuerzo y el talento del artista, juzgados innecesarios, y Cicerón, que cree en la importancia del talento, es decir, de las propias capacidades conscientes del hombre, sino entre Cicerón y Horacio. (5). Este afirma la necesidad y el valor del estudio, del aprendizaje. El artista tiene que poseer ciertos dones desde el nacimiento, pero sin el trabajo continuado son inútiles y no dan frutos (6). Sin embargo la teoría platónica del frenesí divino no era desconocida. Se le rechazaba, y su primera mención en el Renacimiento, a cargo de Alberti, lo demuestra. Se le asociaba a la locura.

Nuestro estudio de la evolución del concepto de entusiasmo en el s. XV muestra que Alberti emplea los conceptos de posesión y de excitación desordenada del alma (mediante los términos de "ardore" e incluso de entusiasmo), pero estos son rechazados como impulsorès de la creación artística. Ficino es quién entiende el furor como un deseado, necesario, e inevitable empuje de origen externo, sin el cual no puede darse ninguna creación de valor, de contenido y musicalidad, de sentido y melodía apreciables.

L. B. ALBERTI: Visión negativa del furor como causa de la creación artística en la tratadística.

1. Dones y estudio.

Con el renacer de las leyendas de Plinio sobre ese poder creativo de los míticos artistas griegos, los dones cobran de nuevo importancia y, como acertadamente observa Pierre Vaisse a propósito de Durero, en contra de Erwin Panofsky,

"distinguent le grand artiste et lui permettent de tracer rapidement une oeuvre supérieure et ne peuvent (être) confondus avec son tempérament ou une inspiration personnelle dont la valeur pour la création artistique n'a été affirmée qu'à une époque beaucoup plus tardive. Le but de l'art demeure ici la représentation objective et scientifique, donc impersonnelle, de la belle nature". (7).

Antes que el artista alemán, uno de los más certeros defensores, junto con Leonardo, del luminoso poder de los dones (8), Alberti escribía en el Tratado de Pintura:

"Cosi ad ciascuno fu non equali facultà et diede la natura ad ciascuno ingegno sue proprie dote, delle quali non però intanto dobbiamo essere contenti, che per negligentia lassiamo di tentare quanto ancora più oltre con nostro studio possiamo; et conviensi cultivare i beni della natura con studio et exercitio et cosi di di in di farle maggiori" (9).

Si comparamos esta opinión con la de Durero, unos años más tarde, veremos como éste valora la importancia de los dones por encima de la diligencia, ensalzada por Alberti:

"Darauß Kumbt, das manicher etwas mit der federn in eim tag auff ein halben bogen bapirs reyst oder mit seim eysellein etwas in ein klein hëlzlein verstickt, daz wert kenstlicher vndbesser dann eins andern grosses werck, daran der selb ein gantz jar mit hechstem fleyßmacht. Vnd dise gab ist wunderlich. Dann Got gybt offft einen zu lernen vnd verstand, etwas gutz zu machen, des gleychen jm zu seinen zeytten keiner gleich erfunden wirdet vnd etwan lang keiner for jm gewest vnd nach jm nit einer kumbt" (10)

Sin embargo el talento, junto con precisión del trabajo de los sentidos, no son desdeñados por Alberti. Afirma, lo que implica indirectamente el poder de la vista y las excelencias de la facultad comprensiva:

"Per questo sempre ciò che vorremo dipignere, pigliamo dalla natura e sempre torremo le cose più belle" (11).

"Interverrà comè a chi s'ausi volgiere e prensere cose maggiori, che facile costui potrà le minori né truovasi cosa alcuna tanto difficile, quale lo studio et assiduità non vinca.

Ma per non perdere studio et fatica si vuole fuggire quella consuetudine d'alcuni sciocchi i quali, presuntuosi di suo ingegno, senza avere essempro alcuno dalla natura quale con occhi o mente seguano, studiano da sé ad sé acquistare lode di dipigniere" (12).

Bien es verdad que la vista no necesita ser educada para percibir las características naturales, especialmente cuando tiene que localizar los defectos. Guiada por un "instinto natural", los percibe certeramente. Su exaltación del ojo, como el sentido que permite que el alma entre en contacto con el exterior, carece de la grandiosidad que posee en los textos de Leonardo o de Ficino. Para Alberti el ojo permite juzgar incluso a los "ignorantes", lo cual demuestra que un artista no se distingue ni por el poder o la perfección de la vista, ni por la posesión exclusiva de los dones:

"En verdad es sorprendente como todos, cultos e ignorantes, guiados por un instinto natural, advertimos súbitamente cuanto hay de correcto y de erróneo en la concepción y en la ejecución de una obra. En este tipo de juicio, lo que se le debe al ojo supera en agudeza todo lo que concierne los demás sentidos".(13)

Alberti considera que la diligencia está en la base de la creación artística antes incluso que la observación.

Su defensa de la diligencia, no obstante, no le impide matizar que un exceso de "arte" puede matar a la obra, es decir, empequeñecer la bondad y el poder de ingenio del artista. El trabajo actúa como contrapeso a las posibles excesivas libertades que pudiera tomarse el alma;

"Bisogna sia (il scultore) di grande ingegno a disciplina mestrevole, imperoché lo ingegno senza disciplina o la disciplina senza ingegno no puó fare perfetto artefice" (14).

La inteligencia actúa como modeladora y moderadora de la actividad de la fantasía, pero previamente es necesaria e imprescindible la presencia de los dones. En una época en que todavía el "hacer" domina sobre el "concebir", el trabajo y el estudio, "el arte", son los medios que el artista dispone para dar cuerpo a los fantasmas compuesto por el ingenio, læ cuales sin ellos "huirían de él":

"Fuggie l'ingegni non periti quella idea della bellezze quale i bene exercitatissimi appena discernono. Zeusis, prestantissimo et fra li altri exercitatissimo pittore, per far una tavola qual publico pose nel tempio di Lucina adpresso de Crotoniati, non fidandosi pazzamente quanto oggi ciascuno pictore del suo ingenio ma perché pensava non potere in uno sólo corpo trovare quante bellezze elli recercava, perché dalla natura non erano ad uno solo date, pertanto di tutta là ioventù di quella terra elesse cinque fanciulle, le più belle, per torre da queste qualunque bellezza lodata in una femmina." (15).

Alberti tiene cuidado de no confiar todo el peso de la creación artista en la inteligencia:

"(...) Conviensi fuggire quella decimagine di coloro i quali, volendo ad ogni cosa manchi agni vitio et tutto essere troppo pulito, prima in loro màni diventa l'opera vecchia et sucida che finita". (16)

La diligencia es uno de los motores de la creación artística, apoyada en la presencia de los dones, la cual requiere la intervención de otros factores.

2. Furor Divino

A través de la lectura de las principales obras de Alberti, especialmente los tratados dedicados a la pintura, escultura y arquitectura, es fácil llegar a la conclusión que Alberti conocía el concepto de furor divino. Sin embargo, si bien lo utilizaba en escritos de moral, y en tratados de amor, apenas lo cita en los dedicados al arte. (17)

Su visión es cuanto menos negativa: es arte el furor debe ser evitado mediante el trabajo de la razón, como motor de la creación. Emplea por primera vez este concepto en el tratado "Cena Familiaris" donde critica la influencia negativa del juego sobre las costumbres morales, debido a la ceguera impetuosa que áquel produce en quien se ve impelido por el deseo imperioso de juzgar. Pierde la razón, necesita apostar sin cesar y puede llegar hasta el crimen:

"Battista.- (...) se ve penseremo, troveremo che'l giuoco, simile ad uno di quelle furie poetiche, ancora incende furare in chi negli dia. E parvi poco furore? Giuocano dove a caso soviene loro, spesso su qualche desco sordido e puzzulente, in luogo "alloquin" frequentato, né si curano essere veduti e biasinati da molti" (19).

El furor poético parece apenas distinguirse de la locura o furor bestial. Las Musas, que provocan la exaltación del alma, están cerca de las Furias, defensoras de Saturno, que se oponían a la destrucción del magma primigenio cuando Dios pretendía ordenar el caos afin de dar forma al Mundo. Las furias eran seres malignos que se oponen a la bondad de las formas, artísticas o naturales (19), anulando la razón. La noción de pérdida de sí mismo, de posesión violenta e irracional está ya presente en esta primera manifestación del furor albertiano bajo la modalidad de furor poético.

El furor artístico, sin embargo, no se presenta tan claramente dibujado. El entusiasmo, en su sentido verdadero, implica una posesión del alma por un agente externo (ya sea un dios, un "demon" o genio, las Musas, mensajeras de los dioses, la luz celestial, etc.) que la arrebató. En dos ocasiones, en el Tratado de Pintura, al escribir sobre el origen del mecanismo creativo, Alberti asocia o compara, identificándolos los poetas y a los pintores:

"Et forrassi per loro dilettarsi de poeti et delle horatori; questi anno molti ornamenti communi col pittore et copiosi di nocitia di molte cose" (20).

Si el furor en poesía tiene un claro origen externo (al menos en sentido alegórico, ya que parece difícil pensar que Alberti creyera en la posesión divina) el entusiasmo, en arte, por comparación debería tener igualmente unas causas divinas. Sin embargo, el desarrollo del tratado parece señalar a otras inquietantes: el furor, en arte, se confunde, o se entiende como "capriccio", es decir como una misteriosa

exaltación del alma que brota súbitamente, pero que no parece tener un origen divino (que es lo que daría a la obra una cualidad estimada y valiosa). No obstante la noción de "capriccio" tampoco queda definida con claridad, y desde luego Alberti no emplea este término (y sí el de "entusiasmo"). Sin embargo todo apunta a que, desde el momento mismo en que el concepto de furor divino se recupera para la poesía, con todo lo que implica de posesión externa y de anulación voluntaria, positiva y necesaria de las facultades del alma, en las artes plásticas aparece bajo la forma de furor "humano" disminuyendo el poder luminoso de la razón, del guía supremo del alma durante el proceso creativo.

Tanto en el "Re Aedificatoria" como en el Tratado de Pintura, al estudiar el origen de la creación, el factor "tiempo" hace su aparición y determina que el furor sea considerado como un lastre o un impedimento, tanto durante la concepción como durante la materialización de la obra de arte:

"Te aconsejo por el contrario de dejar transcurrir cierto tiempo para que el alma se enfríe (deje de hervir) a causa del entusiasmo que dió luz a la obra concebida y luego retornar a ella con más diligencia otra vez, pues entonces tu juicio sobre lo que has proyectado no estará influenciado por el amor de la invención, no está gobernado por un razonamiento miserable. Ya que en toda empresa el tiempo lleva a descubrir o deducir muchas cosas que en un buen principio podían escaparle incluso al hombre más capaz" (21).

Alberti juzga los efectos nocivos del entusiasmo de muy distinta manera a como lo harán los manieristas.

Durante el rapto del alma por el furor se produce los conceptos que luego serán plasmados y desarrollados en el lienzo. El entusiasmo obviamente afecta a las facultades del Alma sensible, posiblemente la invención, ya que menciona que la gloria, que nace de "componer elegantemente una composición histórica", "brota sobre todo en la invención" (asociando en un mismo término, la facultad y el producto de su trabajo) (22). La razón, por tanto, no es solicitada por el furor, y los conceptos nacidos de un estado de entusiasmo carecen del control y del proceso selectivo ejercido por esa facultad que no ha sido llamada. Mientras que los manieristas rechazaron el "capriccio" por no levantar el juicio, hasta que consideraron que podía ser aceptado si las creaciones sufrían la corrección posterior del Alma Inteligible, Alberti rechazaba el entusiasmo porque impedía que la razón entrara en juego. Su condena del furor obedece no tanto a motivos artísticos cuanto morales. En el s. XVI, los conceptos y las obras surgidos durante un estado exaltado eran juzgados defectuosos puesto que carecían de perfección formal y compositiva, además de que faltaban al decoro. Esta última noción está presente en el Tratado de Pintura de Alberti, pero no parece influir a la hora de rechazar el furor como motor de la creación artística. En consonancia con Platón, Alberti considera que el furor impide cualquier trabajo de la inteligencia, y que, por tanto, cualquier inculto puede crear.

Alberti y Ficino, son conscientes de la consecuencia que deriva de la posesión furiosa: una exaltación anímica durante la cual la labor temporal de la razón queda interrumpida. Pero mientras que Ficino no rechazaba el entusiasmo por la falta de participación racional y cognoscitiva(23), Alberti

en nombre de la libertad anímica, le da la espalda (24).

El furor es igualmente condenado si surge durante el acto físico de pintar. Brota, encandila al pintor, y luego desaparece, quedando la obra inconclusa. La pintura requiere tiempo y diligencia para ser llevada a cabo, y el furor siempre implica la suspensión del tiempo, aunque no la duración indefinida, sin medida, bergsoniana. Es breve, no desmedido. Fugaz e intenso, el furor tan sólo dura el tiempo que emplearía un oráculo para enunciar algunos versos, nunca el que sería necesario para llevar a cabo una empresa larga y laboriosa como es la pintura:

"Vidi io alcuni pittori et sculpori, ancora rectorici et poëti, se in questa età si truovano rectorici o poëti, con ardentissimo studio darsi a qualche opera, poi freddato quello ardore d'ingegno lassano l'opera cominciata et rozza et con nuova cupidità si danno a nuove cose. Io certo vitupero cosi fatti huomini però che, qualunque vuole le sue cose essere ad chi dopo viene grate et accepte, conviene prima bene pensi quello che elli à affere et poi con molta diligenza il renda bene perfetto. Ne in poche cose più si pregia la diligenza che l'ingegno". (25).

Esta sorprendente defensa de la diligencia, de sabor medieval, tiene que ser matizada. Para Alberti la diligencia debe ser conducida y guiada por la razón. Esta es echada en falta durante el estado de entusiasmo. Acepta que el furor pueda dar nacimiento a obras de arte, pero en nombre de la ética profesional es rechazado, y el artista tiene la culpa

si el furor ha irrumpido en el alma, puesto que había dejado en suspenso la actividad de la razón desarrollada en el tiempo.

3. Control de la razón. La facultad racional aparece como la verdadera directora y coordinadora de la creación artística. Entre la aplicación lenta y metódica de la diligencia que trata de remedar la perfección natural, y los sobresaltos impulsivos del alma levantada por el furor, la razón solicita el arte cuando hace falta y aquieta el espíritu. Cuando el pincel se entretiene en exceso y no sabe detenerse a tiempo, la discreción se manifiesta:

"In lavorare la istoria aremo quella prestezza di fane congiunta con diligentia quale ad noi non dia fastidio o tedio lavorando; el fuggiremo quella cupidità, di finire le cose quale ci facci abboraciare il lavoro. E qualche volta si conviene interlassare la fatica el lavorare ricreando l'animo. Né giova fare come alcuni, intraprendere più opere cominciando oggi questa et domani quest'altra et cosi lassarle non perfecte ma qual pigli opera questa renderlla da ogni parte compiuta" (26).

El aburrimiento por un lado, debido a la falta de incitaciones visuales, el desajuste entre el ritmo lento requerido por el trabajo y el del alma, acelerado e inquieto; la rápida combustión del furor que se apaga antes de completar la obra; la falta de decisión a la hora de dar por terminado un trabajo: son problemas que afectan la relación entre el alma y la creación artística y que deben ser resueltos por la razón. Esta se encuentra por tanto con la presencia de un fac-

tor, el tiempo, con el cual la diligencia, en su morosidad, y el furor, en su incandescencia instantánea, no saben jugar.

En la creación artística albertiana, el concepto del furor divino no está lejos del que existirá en el Manierismo. Se teme su presencia por el desconcierto que provoca en el alma dando lugar a invenciones equivocadas, por la incapacidad física del pintor de aprovechar con el pincel el estado de trance, y por el desvarío que provoca en el alma haciendo ver al artista facilidades donde sólo se encuentran trabas diligentes.

La solución que adopta el pintor para oponerse a la súbita aparición del furor es un trabajo continuado y disciplinado conducido por la facultad racional.

"(...) sempre fu al pittore ogni sue lode palese et sono alle sue eode testimoni cose quale bene arà dipinte." (27).

El origen del furor queda imprecisado y si bien puede suponerse una intervención divina directa, como la que afecta a los poetas y oradores, lo cierto es que parece provenir del trabajo excesivo del alma. Alberti no precisa que es lo que la desencadena. Si su concepción del mecanismo creativo deriva de Cennini cuando insiste en la importancia de la diligencia, su defensa de la gracia apunta hacia la época moderna. (28).

¿Creía Alberti que los dioses tenían algún poder sobre los hombres, o pensaba que esta fuerza era una vana creación supersticiosa? En "Momo" se desprende que la única potencia capaz de "inspirarnos" es la Naturaleza, y que esperar la intervención divina es síntoma de una renuncia del alma inteligible (29). El furor divino quizá no fuera sino fruto del "sueño de la razón", un monstruo percibido por el tratadista renacentista siglo y medio antes que los manieristas tardíos (30):

"Sostenía que la fuerza de los dioses no era otra cosa que una vana y del todo frívola ficción de mentes supersticiosas, que los dioses de hecho no existían, especialmente los que hubieran tenido de cuidar de las cosas humanas, pero que existía un solo dios común para todos los seres animales y éste era la Naturaleza. El trabajo y el deber de ésta consistía en gobernar no sólo a los hombres, sino a los caballos, los pájaros, los peces y a los otros animales que, habiendo sido creados siguiendo un criterio fundamentalmente común en cuanto al movimiento, a la sensibilidad, la facultad de defenderse y de proveerse, debían de estar regulados y dirigidos de un modo similar. No era posible encontrar una obra de la Naturaleza por mediocre que sea, que no tuviera su debido lugar, en cuanto al uso y a la utilidad, entre tanta gran variedad de cosas creadas, por ello todos los productos de la Naturaleza tanto los juzgados buenos como los juzgados mediocres por los hombres, obedecen a una cierta función ya que por sí solos no pueden nada contra o sin la Naturaleza(...).

(...) otros todavía afirmaban que Dios debía ser considerado como una cierta fuerza infundida en todas las cosas, y que hace mover, y de la cual las almas de los hombres son casi una irradiación. Toda esta discordancia de opiniones entre los filósofos no impedía que todos ellos juntos de un sólo propósito y en modos diversos, se opusieran agresivamente a Momo. Este testarudo como era en toda controversia, defendía tenacísimamente su propio parecer, negando la existencia de los dioses. Añadía que los hombres se engañan cuando, impresionados por los movimientos celestes, creen que están presididos por algún dios otro que la Naturaleza. La Naturaleza está dispuesta a cumplir espontáneamente su natural función hacia el género humano y, como no necesita de nuestra ayuda, así no es afectada a nuestras plegarias. Decía finalmente que es inútil temer a los dioses, porque o no existen o, si existen, son ciertamente de naturaleza benigna." (31). L. B. Alberti Monus, I. (traducción efectuada a partir de la versión italiana).

El original dice:

"(...) disceptabat deorum vim aliud nequicquam esse quam irritum et penitus frivolum superstitionis mentium commentum; nullos inveniri deos, praesertim qui hominum res curasse velint; vel bandem unum esse omnium animantium communem deum, Naturam, cuius quidem sint opus et opera non homines modo regere, verum et iumenta et alites et pisces et eiusmodi animantia, quae quidem consimili quadam et communifacata ratione/ad motum,

ad sensum, ad seseque tuendum atque curandum consimili oporteat via et modo regere atque gubernare; neque tam malum comperiri Naturae opus, cui non sit in tanto pro ductarum rerum cumulo ad reliquorum usum et utilitatem acommo datissimus locus: fungi iccirco, quaecumque a Natura procreata sint, certo praescriptoque officio, seu bona illa quidem, se mala pensentur ab hominibus, quando quidem invita repugnanteque Natura eadem ipsa per se nihil possint (...).

(...) alii vim quandam infusam rebus, qua universa - moveantur, cuiusve quasi radii quidam sint Rominum animi, Deum putandum asserebant, neque magis inter se varietate sententiarum philosophi ipsi discrepabant, quam uno instituto omnes una adversus Momum sese infestos variis modi obiciebant. Ille, ut erat in omni suscepta controversi pervicax, suam durius tueri sententiam, negare deos, ac demum falli homines, qui quidem ob istum, quem caelo spectent, conversionum ambitum moti, praesides deos ullos praeter Naturam putent. Naturam quidem ultro ac sponte suesse erga genus Rominum innato et suo uti officio, eamque haud usquam egere nostris rebus, sed ne eam quidem nostris moveri precibus; ac demum frustra eos metui deos qui, aut nulli sint, aut si sint nimium suapte natura benefici sunt".

M.FICINO: Visión positiva del furor como causa de la creación amorosa en la poética.

La importancia de Marsilio Ficino en la historia del arte, pese a no haber escrito ex profeso sobre este tema, y aunque las palabras "pintura", "escultura" y "arquitectura" apenas aparecen en sus escritos (tan sólo unavez en la voluminosa Teología Platónica), ha sido sobradamente destacada, especialmente por André Chastel. Las afirmaciones de Erwin Panofsky, en el clásico tratado "Idea" con más de sesenta años a cuestas, siguen teniendo plena vigencia: los análisis ficinianos de conceptos relacionados con el conocimiento eran afines o podían derivar hacia el campo del arte sin sufrir excesivas modificaciones y de hecho este traslado se realizó a mediados del siglo XVI.

Gian-Paolo Lomazzo y Benedetto Varchi fueron quienes, luego de la divulgación de la fisiología del amor conseguida por la novela "El Cortesano" de Castiglione, como afirma Panofsky, sacaron merecido provecho de los estudios ficinianos para el estudio idealista de las artes plásticas. Panofsky centró su investigación en la explicación de la teoría de la Idea y en la concepción consiguiente de la belleza divina antes de su encarnación material.

La visión neoplatónica del furor sirvió igualmente de base para los posteriores comentarios en la época clásica. Compleja, contradictoria, multiforme, mezcla, en textos a veces oscuros, la tradición platónica en sentido estricto con extrañas derivaciones ajenas a pensamiento de Platón que lo desfiguran lo incrustan decididamente en la época moderna.

Ficino no saca el rendimiento necesario de la noción de furor divino, ya que no se refiere nunca a las artes plásticas. Los desarrollos son incompletos, y a veces los comentarios vertidos en distintos textos llegan a contradecirse, siendo difícil lograr una síntesis y una visión clara de la noción ficiniana de furor (33).

Se ha creído hasta ahora que Ficino entendía el furor únicamente como posesión directa de Dios o a través de los demonios locales, gracias a un rayo de luz emanado de sus ojos, es decir que estudiaba la creación poética en relación con el pensamiento griego, alejado de preocupaciones subjetivistas. Frente a la grandiosidad y a la ponderación, a la frialdad y al control analíticos de las obras renacentistas, especialmente las de Leonardo, Miguel Ángel y Rafael (34), el artista del siglo XVI se sentía extraño con su alma a la que no entendía cuando se despertaba y se veía impelida a agitarse: Como comenta agudamente Giacomini, "tal contra'lsu volere sente movimento d'ira di libidine, d'ardire, del nel bisogno no'l sente. Diremo di ciò esser cagione la divinitá, e non pui tosto l'inter-na disposizione la quale molte volte ci è escosa?" (35).

Si bien estas sutilezas psicológicas no están expresadas por Ficino, podemos encontrar con seguridad en sus escritos las bases que definen el "capriccio", es decir la exaltación interna del alma sensible, segura de su poder pese a que el Alma Inteligible no lo reconozca.

1) Estudio de los tres factores, el furor, la diligencia y la razón, que intervienen en la creación artística. Los tres

elementos capitales que aparecen tanto en el origen del mecanismo creativo como durante la ejecución mental y luego física de una obra de arte se encuentran en Ficino: Razón o discernimiento, Furor o "Capriccio", y diligencia aparecen de manera extrañamente moderna, aunque sólo se refiera a la creación poética.

1. FUROR DIVINO

Tras el rechazo de furor como causa de la creación artística por parte de Alberti, Ficino es uno de los tratadistas que defiende su importancia y su relevancia, por encima de la diligencia y de la discreción (37).

"Quién, sin embargo, sin la inspiración de las Musas se acerca a las puertas de la Poesía, esperando como por algún arte llegar a ser poeta, ciertamente a aquello juzgaré vano y que la poesía es propia de éste (de los poetas a quienes "la celestial fuerza e inspiración" han arrebatado") (38).

Ficino no sitúa la lucha entre la razón y el furor, como harán algunos tratadistas del siglo XVI, Lomazzo (39) y sobre todo Gilio, sino entre el "arte" (el estudio, proveniente de la diligencia meditada) y el "furor"; entre la conciencia del artista, su percepción y su memoria (una facultad secundaria y el Alma divina; entre el esfuerzo y la facilidad arrebatadora y engañosa que proporciona la posesión divina. Para alcanzar las puertas de la Poesía, ascendiendo los últimos peldaños, era necesaria la ayuda ingravida de

Dios, componiendo una imagen entre dantesca y celestial (40).

En el poco estudiado breve tratado "De Divino Furore", Ficino nos ofrece una doble relación entre el alma excitada y su trabajo realizado durante estos momentos de entusiasmo. Encontramos además, de manera inesperada, no solamente las bases que definen el furor de origen externo, sino también el "capriccio" de origen interno cuando el alma se despierta voluntariamente. Así, mientras el alma es invadida por Dios o por el rayo de Su sonrisa, el poeta enuncia poemas, creaciones de Dios que anuncian la buena nueva y llenan la tierra de belleza, o muestran a los hombres la grandeza de su poder. En tonces cuando la tierra ha sido poblada de belleza, el alma se despierta por sí misma y sale a descubrir la bondad de las cosas. En el primer caso, se cierra al mundo para llenarlo de belleza; en el segundo, se abre a él a fin de percibirlo, com prenderlo y apreciarlo con mayor claridad.

El encuentro entre el hombre y el cielo, o la región de las esferas celestes se realiza a través de los sentidos; los ojos perciben la belleza forman; gracias al oído interno, cu ando el alma es poseída por Dios, el artista entra en contacto con la música celestial, que brota límpida e imperceptible, de los movimientos giratorios de las esferas unas alrededor de las otras: el roce del aire entre ellas produce secretas armonías.

a) Furor de origen externo.

"El espíritu apura por los oídos ciertas armonías y ritmos suavísimos y es advertido por estas imágenes, y es excitado a la música divina, que debe ser examinada por un cierto sentido íntimo y más agudo de la mente" (41).

El furor divino en sentido estricto despierta al alma, y su fantasía (o ingenio), excitada y sensibilizada, entra en contacto con la belleza divina percibida por los oídos en la música celestial (42).

"Pero hay entre los intérpretes platónicos una doble música divina. Ciertamente juzgan se encuentra en la mente eterna de Dios, la otra pero en el orden de los cielos, por el que las esferas celestiales y las órbitas producen una cierta armonía admirable, y en verdad, de ambos nuestro espíritu había sido partícipe antes de que fuera encerrado en los cuerpos, pero en estas tinieblas, por medio de los oídos, como por algunos pequeños resquicios se sirve de todos, y con estas las imágenes, como muchas veces ya hemos dicho, tiene conocimiento de aquella música incomparable. Y por éstos, de la armonía de la cual antes gozaba, ciertamente un íntimo y callado recuerdo es establecido, y todo hierve por el deseo, y desea que de nuevo pueda gozar de la verdadera música y volver volando a las regiones propias, y cuando se ha examinado esto todo en el tiempo, en la tenebrosa morada del cuerpo, comprenda que de ninguna forma se consigue, y ésta de cuya posesión aquí no puede gozar, se esfuerza al menos en imitarla por sus formas." (43).

El alma "prisionera del cuerpo" (44), es poseída por Dios; gracias a esta fuerza, por medio del sentido interno de los oídos, percibe la música celestial, lo que le trae a la memoria aquella época luminosa antes de caer en un cuerpo. Gozosa, el alma está a punto de expresar su alegría por medio de cantos, música y letra, es decir poesía.

Esta creación poética, que sigue el proceso de rememoración descrita por Platón en el Fedro, es bien distinta de la creación artística albertiana, y por tanto, renacentista. No hace hincapié en la necesaria e imprescindible existencia de ciertos dones. Para recalcar que el origen de la producción poética es divino, que el hombre sólo es un instrumento, y el alma, un mecanismo que la divinidad acciona a fin de despertar al hombre capaz de responder a la incitación sobrenatural gracias al pasado contacto que tuvo su alma con Dios, el cielo escoge hombres obtusos, densos de materia que embota el alma. Esta no encuentra ninguna facilidad y predisposición en el hombre. El recuerdo de su vida celeste es lo único que perdura, independientemente de toda contingencia humana:

"Cuando los poetas deliran, componen numerosos cantos a menudo admirables, que no entienden cuando el delirio cesa, como si no los hubieran expresado ellos mismos, pero como si un dios los hubiera utilizado a modo de instrumentos sonoros para hacerlos oír. (...). No son los más competentes y los más cultos desde la juventud los que se volvieron excelentes poetas, pero

hombres privados de razón, como fue el caso de Homero y de Lucrecio, o bastante ignorantes como Hesiodo lo atestigua por él mismo, y tales fueron, según Platón, Ion y Tynnichos de Chalás, quienes, sin técnica se mostraron de golpe poetas sorprendentes (...) Hombres totalmente incapaces son transportados por las Musas, porque la providencia divina quiere mostrar al género humano que los poemas bellos no son descubrimientos humanos, y sí presentes celestes. En el *Fredo*, Platón trae como prueba el hecho de que ningún hombre, por muy aplicado y versado en todas las artes que sea, no hubiera destacado en poesía si, a estas cualidades, no se hubiese sumado este entusiasmo más ferviente que sentimos cuando Dios nos posee. Es su acción la que nos calienta. Este transporte muestra el añadido de una inteligencia divina" (45) (46).

Es notable la insistencia ficiniana en la nula importancia de los dones para la creación artística. De la técnica, aprendida y mejorada, ligada a una tradición se pasa, sin solución de continuidad, al furor divino (47).

El análisis de Ficino no es riguroso. Su teoría no se diversifica y se desarrolla por entre los diversos tratados y cartas redactados sobre el tema del furor. Las explicaciones cabalgan unas sobre otras. Es difícil saber hasta que punto podemos seguir descubriendo géneros de furor sin alterar la unidad o la estructura de su pensamiento, si es que éstas se mantienen sin contradicciones.

Sin embargo, queda patente que la posesión divina da nacimiento a poemas, enunciados directamente, y que en otros la labor "transcriptora" del artista tiene cierta relevancia; que unos parecen brotar ya formados, y que otros proceden de una "inspiración" en el sentido actual de la palabra, un empuje que desencadena el mecanismo anímico creativo. Algunos,

"de repente, en los hechos de la Poesía dignos de admiración se habían revelado" (48) "arrebatados en una celestial inspiración y fuerza, hasta tal punto divinos, que muchas veces los considero tocados con el soplo de las Musas revelar sus bienes" (49).

Mientras que otros, se dirigen voluntariamente hacia el arte poética, y deben de suplicar la ayuda divina. (50).

Se preparan anímicamente, orientan sus facultades a fin de recoger el soplo divino, y gozan de cierta libertad compositiva.

"Efectivamente, no conseguimos obtener ni el delirio poético, ni el delirio místico, ni el delirio profético sin una aplicación seria, una piedad ferviente y sin rendir un culto fervoroso y presuroso a la divinidad" (51).

Nadie aparentemente, ha destacado el hecho de que Ficino afirma que sin "ingenti studio" el furor no puede ser

alcanzado, en el caso en que la creación artística haya sido buscada voluntariamente por el hombre. Este consejo fue escuchado en el siglo XVI. Ya comentamos (52) que Campanella, Romano Alberti, Vicente Carducho, etc. recomendaban rezar afin de solicitar la ayuda creativa de Dios. Mas en tales peticiones, el artista ponía todo su empeño, "una piedad ferviente" y "una aplicación seria". Ficino, sin embargo, no necesita de la presencia en el alma de ciertos dones, sino tan sólo del "estudio", conducido y alentado no obstante por el alma. No queremos modernizar el texto ficiniano. Queda lejos de las conclusiones del tardomanierismo. Sin embargo, su concepción del furor divino las anuncia en varios pasajes.

Los efectos del furor no se limitan a un enunciado directo de un poema o de un oráculo, tras el cual, "sosegándose su inspiración, ellos mismo (los poetas) no comprenden bastante, como si ellos mismos no hubiesen pronunciado, sino que Dios por medio de éstos, como por medio de trompetas hubiera gritado" (53), (54).

El poema es una imitación de la música celestial, y cuando el artista tiende a componer, gracias al estudio y a la ayuda divina, observa que:

"Esta imitación es doble entre los hombres. Unos en efecto, imitan la música celestial por los ritmos de las voces y sonidos de diferentes instrumentos, que ciertamente llamamos ligeros, y casi músicos populares, pero otros,

con algún juicio más grave y firme, imitando la armonía divina y celestial, distribuyen los pies y ritmos, un sentido inverso y las nociones de una íntima imitación, éstos en verdad son quienes inspirados por un espíritu divino prodigan algunos gravísimos y muy luminosos versos con un lenguaje, enteramente fluído. Platón denomina a esta música más grave poesía, la más poderosa imitadora de la armonía celeste, porque aquella más ligera, acerca de la que poco antes hicimos mención, solamente, a lo menos, fascina por la suavidad de las voces, pero la poesía, que también es apropiada de una divina armonía, reproduce de forma más ardiente los sentidos, y como un poeta decía, délficos, ciertos sentidos más graves que las voces y de los movimientos en los ritmos, con lo que sucede que, no sólo halaguen a los oídos, sino también aporte un alimento suavísimo y muy semejante a la ambrosía celeste a la mente, y por ésto parezca acercarse más a la divinidad".(55).

La posesión divina indirecta que se produce a requerimientos del poeta, da lugar a dos tipos de poemas, unos en los cuales predomina la musicalidad de los versos y del acompañamiento y que imitan a la perfección los matices de la música de las esferas, otros los cuales el ritmo cadencioso del verso y el sentido de las palabras conjuga y ofrece una interpretación de aquella. En los primeros se produce la apariencia, el contorno musical, en los segundos analiza la estructura de la música celestial gracias a la palabra seleccionada no tanto por su musicalidad como por su sentido. En este caso, el material empleado es distin-

to al del modelo, (palabras con sentido frente a notas musicales), e implica la construcción de un símbolo de la música de las esferas. La obra producida parece no solamente a los sentidos sino también a la mente, y se acerca más a la divinidad. (56).

Este breve pero decisivo comentario de Ficino, expresado en su escueto tratado "De Divino Furore", en capítulos de varias obras y en alguna carta-ver apéndices- pudo haber tenido relevancia en la tratadística del siglo XVI, aplicado esta vez a las artes plásticas. Un artista tan "pesadamente" manierista como Vicenzio Danti, en su clasificación de las maneras del arte con respecto al modelo (ideal), distinguía el "imitare" (la idealización clasicante) del simple "ritrarre" (lo que para nosotros es la vulgar imitación "fotografica") que no busca disimular defecto alguno y que pretende a la objetividad formal y colorista (una escuela "naturalista" antes de tiempo). (57). En verdad, Danti no menciona el texto de Ficino ni refiere la *Imitación/ Retrato* a los dos tipos de poemas presentados por el filósofo neoplatónico, sino que los relaciona, respectivamente, con la "poesía" y con la "historia". (58). La imitación sería por tanto una figuración casi simbólica que sugiere los detalles naturales de manera críptica, condensada y en absoluto minuciosa. (59). Se detiene en la forma, busca la melodía subterránea del perfil evitando tropezar con los accidentes del contorno. Por el contrario, del mismo modo que la historia narra y busca la veracidad de los hechos, sin juzgarlos ni esconderlos, mostrando todas las particularidades que componen una escena, el retrato se detiene en todas las minucias buscando la máxima fidelidad representativa, recreándose en el po-

ro antes que en la actitud ennoblecida, o en el brillo distante de la mirada.

Esta clasificación responde a los dos tipos de poesía explicados en el "De Divino Furore" : una que, buscando la máxima verosimilitud, en su esfuerzo por imitar la música celestial, trabaja con los sonidos verbales y musicales, hasta dar cuentas de todas las particularidades musicales, y otro que insiste ante todo en la cadencia, ensalzando el ritmo, puesto que éste sigue el superior componente matemático que sustenta la melodía superficial.

Los términos utilizados por Danti son significativos, y se emparentan con los de Ficino. Mientras éste habla de un tipo de imitación realizado mediante "voces y sonidos diferentes instrumentos que llamamos ligeros" y de otro que emplea "un juicio más grave y firme (...) distribuyendo los pies y ritmos, un sentido inverso, y las nociones de íntima imitación", Danti, escribe que la imitación trata de "la intenzione formale", buscando mostrar la "specie" y "el genero", el "essere della cosa" "come perfettamente si trouva nel suo intelletto", mientras que el retrato busca "il particolare". La imitación, como escribe Ficino, "no sólo (halaga) los oídos, sino también (aporta) un alimento suavísimo y muy semejante a la ambrosía celeste a la mente", y según afirma Danti, "adopera tutte le potenze dell'intelletto, camminando in questo affare per le vie piu perfette e più della filosofia, che sono le speculazioni e considerazioni delle cose"

al contrario, del retrato "che (fa) le cose perfette come le vede" (60), es decir, del modo como los sentidos (el ojo en este caso, el oído en el de Ficino) perciben las cosas.

No nos atrevemos a opinar sobre si este texto, secundario de Marsilio Ficino, ha podido influenciar y determinar las opiniones de Danti, marcadas, como señala Paola Barocchi, tanto por Platón como por Aristóteles (61).

Es importante destacar cómo la evolución del concepto de "furor divino" y de la teoría del arte estaba anunciada "en potencia" en el tratado neoplatónico. Insiste en la devaluación de lo que entendemos hoy por "imitación" antes de que lo hiciera de manera tan despectiva para la pintura flamenca Miguel Angel en sus célebres improperios recogidos por Francisco de Holanda (62) . Y abre vía a la drástica diferenciación entre "naturalismo" y "clasicismo", a mediados del XVI, que convivían en armonía en la obra de Boticelli y del primer Leonardo; se combinaba el estudio más cuidado de las cualidades materiales de un cuerpo (o mejor, las cualidades de una forma "encarnada", sin aceptar, en conciencia, que "tutè le forme della natura intenzionali in sè stesse sono bellissime e proporzionatissime, "y que" non tutte le volte la materia è atta a riceverle perfettamente, e sopra questo mancamento, che la materia il più delle volte non riceve la perfezione della forma" (63)), con la "imitación" de una figura (su perfil idealizado).

En resumen, el furor divino, entendido como posesión directa y arrebatadora, permite la escucha de la música de las esferas celestiales, y da nacimiento a la poesía, en la cual el artista pone en práctica sus conocimientos, produciéndose dos tipos de poesía, según los medios empleados. La relación entre el artista y el medio que lo rodea se realiza, en este caso, por medio del sentido del oído.

a) Furor de origen interno.

El hombre puede también entrar en contacto con el mundo gracias a la vista. En tal caso la relación entre percepción y furor, se invierte, y el furor cambia de origen. Deja de ser externo, a causa de un movimiento del alma producido por la visión de un cuerpo bello.

Ficino sienta las bases del "capriccio". La percepción de la música divina se producía tras la posesión; gracias a ella "nuestro espíritu (que estaba) encerrado en los cuerpos" y participando de un ingenio más craso y de la conjunción de la naturaleza", admirando "nada más fuera de (la) apariencia". (64), recibe, por fin, imágenes, y es excitado a la música divina, que debe ser examinada por un cierto sentido íntimo y más agudo de la mente" (65). Sin la posesión no se produce ninguna creación, ni surge siquiera el deseo de componer una obra.

Sin embargo, cuando interviene la vista, la relación se

invierte. Es la contemplación la que engendra el ansia anímica provocando el furor "interno". Como comenta J.B. Allen hemos dejado el terreno de "el Fedro", para adentrarnos en el de "De Amore" (67). No obstante en el tratado "De divino Furore" quedan perfectamente señalados y separados los dos tipos de furor provocados por la percepción de dos órganos sensitivos.

"Vemos con los ojos la semejanza de aquella belleza divina, pero advertimos con los oídos la imagen de la armonía", y "nos acordamos de algunas como imágenes absorbidas por los sentidos del cuerpo hacia el espíritu, en cierto modo de estos hechos que habíamos conocido antes establecidos fuera de la cárcel del cuerpo. Y ciertamente por este recuerdo se arrebató el espíritu y, agitando las alas inmediatamente por el pensamiento del cuerpo y poco a poco se purifica de sus manchas y enteramente es colmado por la inspiración divina (...). Por la forma de la belleza que los ojos ofrecen recobrando como un cierto recuerdo de la belleza verdadera e inteligible, aspiramos a ésta con un inefable y oculto ardor de la mente, y a ésta finalmente Platón acostumbra a llamar amor divino, determinando el punto de partida del aspecto de la semejanza corpórea, al deseo de volver a contemplar de nuevo la belleza divina " (68).

El furor nace de la contemplación sensitiva de la belleza física, lo que enardece el alma, ya que esta, gracias a este fantasma que ha penetrado en la fantasía y ha sido juzgado por el Alma Inteligible, recuerda la "armonía y una cierta belleza admirable de natu-

leza divina", las "esencias divinas, entonces primeras naturalezas, que están en la mente eterna de Dios, (...) de las cuales por un cierto conocimiento perfecto las mentes de los seres humanos todo el tiempo que esperan en aquel lugar, son alimentadas felizmente" (69), y quiere, por tanto, retornar a este "manantial muy elevado y una luz, en la que todos los prototipos de todas las cosas se muestran brillantemente, que denominan ideas" (70).

Se inicia para el espíritu el conocido camino de retorno hacia las esferas. El alma, llena de furor, recorre de nuevo todos los grados de perfección en sentido ascendente, hasta volver a su lugar primigenio.

"En tanto que (el alma) resplandece de un rayo de inteligencia divina, esta alma contempla, en un acto inmóvil, las ideas de todas las cosas, por su inteligencia" (71).

Marsilio Ficino, convierte el furor amoroso en un antecedente del "capriccio" manierista. El furor poético era producido por la posesión divina, sin apenas intervención humana; el hombre ponía tan sólo al servicio de Dios sus conocimientos; por el contrario, el furor amoroso nace del trabajo interno del alma. Gracias a la presencia del humor melancólico (72), enardecida por el recuerdo de la Belleza corpórea, el alma inicia voluntaria y decididamente la ascensión y su enajenación.

"Por este recuerdo se arrebató el espíritu" (73) "y Platón denomina delirio e inspiración a este primer

esfuerzo de salir volando"(74).

En un primer momento pues, el alma es dueña de sí misma, y gracias al trabajo coordinado de sus distintas facultades puede iniciar, según su deseo, el regreso hacia el uno, en medio del frenesí divino que ella misma se produce.

"Platón en el Fedro, llama a la inteligencia dedicada a las cosas divinas, en el alma humana, el conductor. La unidad del alma, la cabeza de dicho conductor. La razón y la opinión que discuten de las cosas naturales, el buen caballo, la imaginación confusa y el apetito de los sentidos, el caballo malo. Llama a la naturaleza de toda el alma, el carro, ya que el movimiento del alma, al que podríamos calificar de circular, empieza en ella y retorna a ella, reflexionando sobre su naturaleza. Allí donde la consideración sobre ella misma proviene del alma, vuelve al alma. Atribuye dos alas al alma, gracias a las cuales ella se dirige hacia lo sublime y pensamos que la una es esta búsqueda que lleva constantemente a la inteligencia hacia la verdad, y la otra el deseo del bien que quema siempre nuestra voluntad" (75) (76).

Así como el furor poético permite la creación de poemas, el furor amatorio, producido por la visión de la belleza natural, desemboca en la materialización de una obra. Sin embargo no es una obra de arte (77), pese a que ésta estuviera a punto de fraguarse al final del estado enfurecido, cuando cesaba la ascensión del alma en pos de la luz divina.

"El espíritu humano percibe la belleza de estos cuerpos por los ojos. El también posee dos potencias. Estas dos potencias en nosotros son pues dos Venus, acompañadas igualmente por dos Amores. En cuanto la belleza del cuerpo humano se ofrece a nuestros ojos, nuestra inteligencia, que en nosotros está constituida por la primera Venus, venera y ama esta belleza como una imagen de la Belleza divina y por ella se encuentra frecuentemente conducida hacia esta Belleza. Pero entonces la potencia de engendrar, que es la segunda Venus, desea producir una forma que sea semejante a esta Belleza. En una como en otra, hay pues Amor. De un lado , el deseo de contemplar la Belleza, de otro el deseo de engendrarla". (79).

Sin embargo, la percepción de la belleza, empuja hacia el conocimiento:

"La Belleza es una flor de la Bondad, flor cuyos atractivos son como un alimento que la Bondad que se esconde en su interior utiliza para atraer a los que miran. Pero, puesto que el conocimiento intelectual extrae su origen de los sentidos, no podríamos jamás entender ni desear esta Belleza escondida en la profundidad de las cosas si no estuviéramos elevados hacia ella por los signos manifiestos de la belleza exterior. Es en esto donde aparece realmente la utilidad maravillosa de esta forma y del Amor que le acompaña" (80), (81).

Cuando se están dando todas las condiciones para que el furor produzca una obra de arte, el alma realiza una tarea cognoscitiva(82).

"Todos los que han realizado un descubrimiento importante en un arte elevado lo consiguieron sobre todo cuando abandonaron el cuerpo y se refugiaron en las regiones superiores al Alma. Por esto Platón escribe en el Fedro que la inteligencia de los filósofos recupera las alas que lo ayudan a iniciar el vuelo hacia las realidades divinas, porque no cesan de fijarse en ellas"(83).

En el "De Divino Furore" Marsilio Ficino era todavía más explícito: "Sólo la mente del filósofo recupera las alas" (84).

Nos encontramos entonces frente a una situación paradójica: el furor que da lugar a una obra de arte, en este caso un poema tan sólo (recordemos que Ficino no contempla la existencia de las artes plásticas), despierta la percepción auditiva y no visual de la realidad (celestial). Y el furor que reúne todas las condiciones para que el alma engendre una obra de arte, desemboca, no en el arte, sino en la filosofía. A mayor paradoja, en el caso del "furor amatorio", que no acuña una obra de arte, se considera y se afirma la importancia de las facultades del alma, las cuales sin embargo habían sido desenchadas en el caso del furor poético:

"Después de ésto es inevitable que éste (el espíritu), que de esta forma es impresionado, no sólo ansíe aquella belleza superior, sino también sienta deleite por el aspecto de aquella que se ofrece mucho a los ojos. De esta forma, pues, ha sido regulado por la naturaleza, de forma que quien apeete algo, también sea deleitado por la semejanza de aquello, y piensa que esto es propio de un ingenio más craso y de la corrupción de la naturaleza" (85).

Para que el alma se enardezca a la vista de la belleza natural, reflejo de la "Sonrisa de Dios", tiene que poseer un ingenio adecuado, no corrupto por su permanencia en la tierra. "El ingenio" tiene que estar,

"Liberado del lodo del cuerpo y desatados de esta forma son, de manera que cuando la forma y la belleza de cualquier cuerpo es reprochado, en primer lugar por su aspecto, como se deleitan más por la semejanza de la belleza divina. Pero de esta imagen al punto se retiran a aquella memoria divina, que es admirada, o de cuya ardentísima nostalgia son arrebatados a las acciones elevadas. Y Platón denomina delirio o inspiración a este primer esfuerzo por salir volando" (86).

No solamente el alma tiene que poseer el don de un ingenio apto para la creación mental, es decir, tiene que estar dotada de ciertas facultades -ver nota 70- sino que requiere ciertas condiciones previas al repentino brillo del furor. En la posesión divina directa que da nacimiento a poemas, la propia brutalidad e instantaneidad del raptó impide, y no requiere, preparación anímica.

El furor perdona o lava las faltas y el alma queda momentáneamente al servicio de Dios. Mientras que cuando nace el "capricio" o furor amoroso, aquella debe previamente desprenderse de la materia o del cuerpo, y recuperar sus alas adormecidas.

No queda claro si el alma tiene que adquirir ciertos dones o si los posee y debe de purificarlos ya que están manchados y son por tanto inútiles a la labor creativa si no son "tratados" antes del despertar del furor. En cierta manera el alma, al desprenderse del lodo "recupera" sus dones. Por olvidados, no existían. Quedaban muertos (87).

Por tanto, para que brote el "capricio", el alma debe previamente recordar la existencia de los dones de sus facultades, rescatándolos del lodo o del olvido.

Para aquilatar el rendimiento posterior de esta primera manifestación del "furor interno" en la tratadística, es importante tener en cuenta que Ficino señala que durante el contacto visual entre el hombre y la forma bella, que da lugar a la exaltación del alma, aquel no pierde su naturaleza. Habíamos comprobado como durante el rapto divino, el poeta se transformaba en un simple utensilio manejado por la divinidad. Perdía el control de sus facultades, era incapaz de juzgar lo enunciado durante y tras la posesión, y todo él

adquiriría momentáneamente las cualidades de Dios. Por el contrario el alma se exalta gracias a la visión de la belleza, se enriquece con las cualidades del alma del amado sin perder por ello las suyas propias. Ficino, siguiendo a Platón, utiliza el ejemplo del objeto de hierro que, atraído por la piedra magnética, adquiere las propiedades de ésta, transformándose a su vez en un imán. La "calidad imantadora" pertenece entonces tanto a la piedra, como al hierro, y éste, sin dejar de ser metal se ha enriquecido de nuevas cualidades que ya no le son extrañas. Mantiene su estructura:

"la piedra magnética en cierta manera transmite al hierro su calidad, la cual, haciéndole parecido al imán, lo conduce él mismo hacia esta piedra, podemos decir sin dudar que esta tendencia es pétrica, pero en tanto que reside en el hierro, se la puede calificar tanto de férrea como de pétrica, pues la materia del hierro en la cual se encuentra, ya no es materia en estado puro, pero ya está formada por la cualidad de la piedra; Es por ello que retiene las propiedades tanto del uno como de la otra. Para ser más claros, cojamos otro ejemplo, El fuego por su cualidad, es decir por el calor, prende en el lino. Este lino, levantado por la cualidad del calor, vuela hacia la región superior del fuego. Y, esta elevación que hace que el lino levantado por el fuego se dirija hacia este mismo fuego, la llamamos ígnea, pero en tanto

que está en el lino (ya no en estado natural, sino inflamado), decimos que es del lino tanto como del fuego, a causa de la naturaleza a la vez del lino como del fuego.

La figura del hombre, a menudo muy bella de contemplar a causa de la bondad interior que Dios le ha tan felizmente concedido, hace pasar en el alma, por los ojos de los que la miran, un rayo de su esplendor. Atraída por esta chispa como por un anzuelo, el alma se dirige evidentemente hacia el que la atrae. y esta atracción, que ella también, es Amor no dudamos (...) a nombrarla bella, buena, bienhechora dios" (88) (89).

Tras este recorrido por el rendimiento del furor poético en la "verdadera" creación artística, examinemos la importancia que Ficino concede a los dos otros factores que intervienen en el proceso artístico: la diligencia y la razón.

2. Diligencia y Razón. Poco puede decirse sobre el papel que Ficino concede a la diligencia en la producción de las artes. Gracias a ella se pueden alcanzar logros limitados. Las obras ejecutadas carecen del valor universal de un talismán que siempre permite, sugiere y necesita nuevas interpretaciones. Comparadas con las obras creadas durante un estado de entusiasmo, parecen pobres y "esforzadas".

"Sin la ayuda de Dios todo hombre conseguiría apenas a cabo de largo tiempo a conocer un arte en particular, mientras que los verdaderos poetas, tales como Orfeo, Homero, Hesiodo, Píndoro, han intercalado en sus obras alusiones precisas y desarrollos que conciernen todas las artes". (90).

Lo que merma la capacidad creativa de la diligencia es la presencia de un factor temporal. Para componer sin estar "entusiasmado" se necesita cierto tiempo ("longo vix tempore"), y el resultado siempre sufre en comparación con lo que se concibe y materializa bajo el influjo celeste:

"Por mi parte Peregrino, (...) no sólo me alegro por tantos bienes de mi amigo, sino que también me maravillo vivamente, y no sé como pasé en silencio estos hechos más recientes, quién pues, de aquellos antiguos, de cuya memoria rendimos culto, solamente en esta edad en la que ahora tu estás, le aventajó en esto, en verdad no sólo en habilidad y aplicación diligente, sino también mucho más en aquel entusiasmo divino" (91).

La creación diligente no es irrelevante, la diligencia no es despreciable o molesta, ya que siempre queda absorbida por el furor. Es inferior en "calidad" como si estuviese en un primer grado creativo.

La lucha entre diligentes y furiosos recuerda la que dos siglos más tarde sostendrán talentuosos y enfurecidos, los que requieren tiempo y dedicación para componer y los que son capaces de dominar, anular el tiempo, mediante el poder del gesto materializando el concepto nacido del fuego del Alma.

La diligencia viene lastrada por el contacto directo con la materia. La obra de arte se revela únicamente en la concepción mental; la inteligencia del "artista" le concede un estatuto similar al de los productos de la naturaleza, ya que:

"¿Qué es el arte humano? Una naturaleza que moldea a la materia desde el exterior, ¿Qué es la naturaleza? Un arte organizando la materia desde el interior, como si dentro de la materia hubiera un artesano que estuviera trabajando la madera". (92).

"La obra de arte se puede comparar a la obra de la naturaleza mientras no ha salido de la mente del ejecutor, o de la punta del compás antes de tocar la materia, (93) antes de que la mano o el instrumento empleado empiezen a laborar.

En el espíritu se forma de pronto un concepto, y es el trabajo del alma activada por el furor, hurgando en la memoria y viendo la forma en potencia, lo que define y señala una obra de arte.

"Omnis ars, rationalis facultas est" (94).

Para Marsilio Ficino, tan sólo el furor y la razón pueden considerarse causantes agentes de la creación artística. La bondad, la propia existencia de la obra dependen de la presencia de éstos que rigen el Alma Sensitiva. La diligencia, al necesitar entrar en tratos con la materia, disminuye la "calidad" del producto, o, al menos, no lo engrandece. Como afirma Ficino,

"Cuatro cualidades eminentes de nuestra alma se manifiestan con fulgor en las artes: la rapidez de la percepción, el alcance y la fidelidad casi indefectible de la memoria, la predicción clárvidente del futuro, el uso considerable de palabras.

Que divina penetración ha brillado en Homero,, quién ciego y sin medios, ha concebido tantas y tan grandes cosas y las ha contado de manera tan excelente que Platón afirma que reunió en su persona todas las artes tanto humanas como divinas (...) Es cierto que a (este hombre) la luz divina ha inculcado desde (su nacimiento y (le) ha revelado en sus búsquedas lo que no (habría) podido hallar mediante los estudios humanos" (95).

Cuando el furor "interno" prende en el alma, todas las facultades, la imaginación, la razón (o discreción), la inteligencia (o juicio), la memoria, quedan afec-

tadas por él. El alma, nos dice Ficino, parafraseando a Platón, es como un carro conducido por un auriga que dirige a dos caballos. El alma tiene dos alas, y cuando se enardece, los caballos se impacientan, empiezan a correr; guiado sabiamente por el hombre el carro hacia las esferas celestes.

El conductor del carro,

"la inteligencia consagrada a las cosas divinas"
(96),

toma las riendas y controla el trabajo de las distintas facultades. Cuando el furor ha sido provocado por la visión de una forma bella que turba la armonía anímica despertando el alma y recordándole su pasada morada antes de la caída en un cuerpo terrestre, las dos facultades creativas, la razón y la imaginación entran en juego. Lo que provoca el furor amoroso (nacido de la visión, no de la audición) es la distinción entre el

"buen caballo, es decir, la razón y la opinión, y el mal caballo que es la fantasía confusa y el apetito de los sentidos". (97).

Como el furor amoroso no es el medio buscado por el alma para la creación artística, sino que es una etapa en el camino de retorno hacia el Uno, hasta alcanzar el goce beatífico e "improductivo", quieto y pleno de la luz Divina, tan gratificante que no necesita crear

nada como si el alma estuviera flotando (98), no provoca por tanto ningún juego entre las facultades del alma. La nombra y la distingue para que, en la siguiente etapa, el furor profético, la razón sepa donde se ubica la imaginación a fin de dominarla. De este modo el alma, libre de la fascinación ejercida por las obras confusas pero sugerentes ideadas por y en la fantasía, podrá definitivamente encarar el rumbo hacia los Modelos fijos y perennes.

Ficino reconoce las facultades y apunta su misión en la creación artística. Pero fueron los tratadistas del s. XVI los que empezaron a hacerlas jugar entre ellas, estudiando con exactitud su entrada en el complejo mecanismo de la creación artística.

3. El papel del furor poético en la vida del alma. Conclusión.

Hemos limitado el estudio del furor divino en Ficino al análisis de los dos tipos de furor. el furor poético nacido de la posesión directa por parte de la divinidad y el entusiasmo o furor amatorio sugerido de la exaltación interna del alma al contemplar una forma bella. Este segundo furor no da lugar a la producción de una obra de arte, sino que desemboca en un trabajo de conocimiento. No se persigue tanto plasmar, reproducir la belleza percibida, en una materia dura, alcanzar la posesión del Bien. Este furor "indirecto" orienta el alma hacia el campo ético antes de estético (99).

El furor poético puede entenderse aislado de los demás furoros (100). Sin embargo, como implica tan poco a las facultades del alma en el proceso creativo, difícilmente podemos apreciar la obra de arte como producto del trabajo del hombre. Esta ausencia de autoría humana fue lo que provocó el rechazo de la posesión divina en la poética italiana en el siglo XVI. El furor amatorio humano de origen ya que brota de la contemplación de la belleza natural y alienta al hombre a descubrir las leyes de la naturaleza, constituye tan sólo una etapa en el retorno del Alma hacia Dios (101).

Corresponde a una primera exaltación del alma, que culmina en el furor profético (102).

El furor amatorio o furo "humano" que logra incluso visualizarse en la propia escritura (103) tiene que ser entendido de otro modo: es el entusiasmo para retornar al origen, impaciencia por volver a gozar de la "Sonrisa de Dios". Mas, para que ello sea posible, el alma debe aquietar sus disonancias internas, apaciguarse. El furor activa la armonía entre las distintas facultades y tranquiliza el trabajo fértil y febril del Alma Sensible. La dispone al servicio de la inteligencia. Consigue, como un general frente a un ejército disperso, desordenado y desobedeciendo, reunir lentamente las partes dispersas del alma bajo el mandato de la Mente. Intenta fundir la pluralidad de componentes en una unidad cerrada a fin de que el Alma pueda acogerse bajo el Uno.

El furor poético, tal como debe entenderse en las artes plásticas requiere orden, que se percibe en el perfecto encadenamiento de los distintos trabajos parciales del alma. La falsa unidad anímica, un conglomerado de impulsos heterogéneos que bullen en el interior, tiene que ser dividida por la razón. Y sólo un alma dividida racionalmente según un previo esquema de funcionamiento puede provocar la presencia útil para la creación artística del entusiasmo.

Para Ficino las distintas facultades se ponen al servicio de la inteligencia o de la discreción (104), anulándose. Por el contrario, en las artes plásticas no pueden ser reducidas. Lo que el furor, para Ficino, une o funde, en la tratadística, separa, bajo el control discreto. El desorden, mezcla de olvido y de impaciencia, traído por el tiempo, debe ser regulado. El alma aspira a producir, a engendrar una idea, no a disolverse gozosa en la Idea, lo que impediría toda creación. El furor ficiniano culmina en la vida contemplativa, en ausencia de gestos y de producción; el poeta adopta una actitud pasiva frente a Dios, esperando percibir de nuevo su belleza:

"Ni la pintura ni la escultura ya no pueden
apaciguar
Mi alma inclinada hacia este amor divino
El cual, para recibirnos, abre los brazos en
cruz (105).

Mientras que el furor poético en los siglos XVI y XVII nace de la actividad del alma y empuja a la vida activa, a la producción de la Belleza y al cumplimiento de un deber(106), Marsilio Ficino escribe en un capítulo esclarecedor de su Comentario al Banquete de Platón:

"Ya que el alma asciende podríamos decir por cuatro grados, tiene que remontar por cuatro grados. Pero el delirio divino es el que nos eleva hacia las cosas superiores, como lo indica su definición. Hay pues cuatro especies de delirios divinos. El primero es el delirio poético, el segundo el delirio místico, el tercero el delirio profético y el cuarto el delirio amoroso. Pero la poesía depende de las Musas, el misterio de Dionisos, la profecía de Apolo y el amor de Venus. Evidentemente, para volver a la Unidad el alma ella misma debe volverse una. Pero se ha vuelto múltiple, ya que ha caído en el cuerpo, está dispersada en diferentes operaciones y se interesa a la multiplicidad infinita de las cosas corporales. Se deduce que sus partes superiores están casi adormecidas y que las inferiores dominan a las demás. Unas están somnolientes, otras turbadas y finalmente el alma entera está llena de discordia y disonancias. Necesita pues, primeramente, del delirio poético, el cual gracias a los sonidos musicales despierta lo que duerme y finalmente por el acuerdo de los diversos elementos elimina la discordia disonante y establece el equilibrio de sus

diferentes partes. Esto no es bastante, pues la multiplicidad está todavía en él alma. Añadimos entonces el misterio propio de Dionisos, quién mediante purificaciones, sacrificios y todo el culto divino orienta la atención de todas sus partes hacia la inteligencia la cual permite honrar a Dios. Desde entonces, ya que cada una de las facultades del alma se acoge bajo la sola inteligencia, el alma que era un compuesto de varios elementos se convierte en un todo que es un uno. Pero necesita todavía de un tercer delirio que trae la inteligencia hacia la unidad misma, la cual es la cumbre del alma. Es Apolo quién hace esto por la profecía ya que cuando el alma se eleva por encima de la inteligencia hacia la Unidad, predice el porvenir. Finalmente cuando el alma se ha vuelto una, una digo, lo que está en la naturaleza e incluso en la esencia del alma, ya sólo le queda volver inmediatamente hacia el Uno que está por encima de la esencia, es decir, hacia Dios. Es la Venus celeste que emprende esta tarea a través de la intervención del Amor, es decir, por el deseo de la Belleza divina y la sed del Bien" (107), (108).

El furor, en la tratadística barroca, en un momento en que por fin es aceptado - y buscado- como motor de la creación artística, culmina el previo trabajo de las facultades sensibles (la percepción y la imaginación, en principio) acelerando el proceso ideativo en

el alma. Nada puede acontecer tras la manifestación del furor poético. Gracias a él se abren todas las potencias del alma que se rinde al mundo, mostrando sus capacidades. El furor acabó por ser el signo diferencial entre el genio y el artista simplemente dotado de talento, que Dios enviaba al hombre para manifestarle que había sido elegido.

El Furor amatorio, para Ficino, al no tener como fin la creación artística sino el permitir al alma el conocimiento del Bien, y su ulterior fusión con EL, se presenta como el inicio de un proceso. Si el furor artístico excitaba el alma hasta límites apenas soportables, como afirmaba Roger de Piles (109), el furor amatorio ficiniano preparaba el alma para que los sucesivos furores pudieran irrumpir -o nacer- en condiciones adecuadas:

El primer delirio calma los desacuerdos y las diosonancias". Y luego, tras esta previa preparación", el segundo establece las partes equilibradas en la unidad de un todo. El tercero coloca el todo por encima de las partes y el cuarto lo trae hacia la Unidad, la cual se sitúa por encima de la esencia y del todo" (110).

4. El furor divino según Marsilio Ficino: su rendimiento en las tratadísticas minierista y barroca. Conclusiones. Todas las consecuencias provocadas por la aparición del furor amatorio apuntan a la creación plástica.

Bordean constantemente el terreno artístico:

"Agathon opina que es por amor que los dioses concedieron las artes al género humano (...) Estos dones nos son generosamente dispensados por la bondad de la Providencia (...) se dice que nos son concedidos a instigación del Amor (...).

Amemos, pues, nobles amigos, a este dios porque es el más bello, imitémoslo porque es el mejor, venerémoslo porque es el más santo, porque su demencia y su generosidad nos concede la posesión de su belleza, su bondad, y su beatitud" (111).

Dios nos concede a los hombres el don de componer, de engendrar formas que completen las suyas, ya que

"desde que la potencia de Dios que lo sobrepasa todo engendra los ángeles y las almas, vierte en ellos, como en sus hijos, su propio rango que trae consigo una virtud profunda para crear todas las cosas" (112).

Fueron los escritores del s. XVI, al aparecer la noción de "capriccio" y derrumbarse la del "furor divino" como motor de la creación artística, los que llevaron hasta sus últimas conclusiones las deducciones de Marsilio Ficino. Sorprende, por de pronto, las afirmaciones de numerosos tratadistas de que la pintura es "filosofía". Arte plástico por excelencia, el alma la concibe tras el despertar del entusiasmo causado por la percepción visual de la Belleza natural. Se diría que

se corroboran los postulados neoplatónicos, confundiendo arte y conocimiento. Es el momento de máxima exaltación de la pintura como ciencia capaz de percibir la verdad de los objetos. El alma opera con datos aportados por la vista que es el sentido que menos se deja engañar por las formas, ya que su capacidad perceptiva no está empeñada por saberes adquiridos que impidan el libre enfrentamiento del espíritu con la naturaleza. Por tanto, si la exaltación del alma por medio de la vista engendra un saber completo y verdadero sobre el ser de las cosas, la pintura es considerada superior a la filosofía:

"Pruébese que la pintura es filosofía porque trata del movimiento de los cuerpos en la prontitud de sus actos y la filosofía se ocupa también del movimiento". (113) .

Además,

"la pintura comprende las superficies, colores y formas de toda cosa creada por la naturaleza en tanto que la filosofía penetra en esos mismos cuerpos para considerar sus propiedades inherentes, aunque sin quedar con aquella verdad satisfecha. No así el pintor, quien abraza la verdad primera de tales cuerpos, pues menos se engaña el ojo" (114) ya que el "ojo, como señor que es de los sentidos, cumple con su oficio impidiendo los discursos, que no ciencias, confusos y

falaces, en los que siempre se disputa con gran clamor y gesticular de manos" (115).

Con Lomazzo y Zuccaro cambiará radicalmente el panorama. La verdad de la pintura y su capacidad cognoscitiva no están en el poder de percepción, instantáneo y frío, de la mirada, sino en la plenitud temporal del discurso mental. Con Leonardo, la pintura era filosofía verdadera, es decir, conocimiento inductivo porque se apoya sobre el diseño, parangonado con la capacidad deductiva de la filosofía. Como afirma Zuccaro,

"E neeffario dividere il Difegno umano in due forti, cioè il Difegno fpeculativo e práctico; uno neeffario per intendere, l'áltro per operare (116)".

La ciencia de la pintura se apoya ahora en el "difegno fpeculativo" mientras que con Leonardo el "hacer" concedía valor al "concebir". No podíase "pensar" el arte sin la ejecución física del dibujo que seguía las pautas marcadas por la imaginación trajinando los datos suministrados por la vista:

"tal es la imaginación al acto, cual la sombra al cuerpo que la proyecta y aun cual la poesía a la pintura, pues la poesía dispone sus asuntos en signos imaginarios en tanto que los de la pintura exceden al ojo, el cual recibe las imágenes no de otra suerte que si fueran reales".
(117), "

El fundamento de la pintura manierista (118), el "diseño", nace de las operaciones de los intelectos que están en el alma humana (y que podríamos asociar a la razón -que sirve al conocimiento- y a la discreción que sirve al arte):

In oi fono due intelletti (...) uno chiamato dai filosofi intelletto fpeculativo, il cui fine proprio, e principale e l'intendere folamente. L'altro chiamato pratico il cui fine principale e l'operare". (119).

Por tanto, el diseño es a la vez "fcienci fpeculative" y "Fciencia pratica", y, por su vertiente ideadora tiene conexiones con "la Metafísica, la Matemática, La Física" (120).

Parece como si la pintura hubiera perdido sus características propias, llegando a ser confundida como la filosofía, absorbida por ella, en un proceso opuesto al de Leonardo, ya que para él la verdadera filosofía que daba figurada por la pintura.

Esta no obstante no era tan sólo "diseño". Asimismo el dibujo comprendía una vertiente práctica, la ejecución del diseño "intelectual o especulativo". Por tanto la pintura manierista contenía una dosis no despreciable de práctica de trabajo diligente (121).

Era como la hermana Lia; carecía del grado de perfección de su hermosísima pero estéril hermana Raquel. Trabajadora, activa, Lia enseñaba a los hombres lo que Raquel contenía. La pintura, gracias a la diligencia volvió a adquirir su especificidad perdida. Capaz de nuevo de "recrear" un objeto y de generar poesía (122), dejó de suplantar las tareas de la filosofía, para, en todo caso, ponerse a su servicio (123) aportándole datos sensibles que sólo ella, debido a su vertiente "práctica", apoyada en una sólida elaboración mental, podía suministrar. Tras una primera fusión entre la filosofía y la pintura, al volver a ser valorado el trabajo, las artes plásticas consiguieron un sitio destacado entre las actividades que el hombre emprendía.

Empieza entonces a ser valorada como una consecuencia digna, apetecible y noble del furor divino, nacido del Amor hacia la Belleza encerrada o depositada por el cielo en las formas naturales.

Si confundiendo a las artes plásticas, surgidas del trabajo del alma, con la ciencia, se consiguió otorgarles cierta dignidad, tras nuestro análisis del "de divino furore" podemos concluir que los tratadistas posteriores realizaron una curiosa mezcla de dos de las modalidades del furor divino y de los dos productos surgidos tras la aparición de cada una de estos entusiasmos. El furor poético facilitaba la percepción auditiva de la música de las esferas, y gracias a la

directa posesión divina dada lugar a un arte: la poesía. Mientras, la exaltación poético-amorosa (124) interna del alma por medio de la vista, el sentido por excelencia ligado al arte, producía conocimiento. Los escritores manieristas no hicieron más que unir a este segundo furor el resultado formal del primer entusiasmo. El furor divino interno, o "capriccio", que requería la posesión de ciertos dones, y la labor consciente del artista engendraron un arte, que en el caso de la tratadística no fue la poesía sino la pintura y la escultura. Estas por otro lado habían quedado ennoblecidas al asociarse temporalmente con la filosofía. Ciertamente, Marsilio Ficino no asocia tanto las obras de arte (poemas musicales) creadas durante un estado de entusiasmo con la Belleza como con la Verdad:

"A estos poetas quienes son arrebatados en una celestial inspiración y fuerza, hasta tal punto divinos, muchas veces los conocimientos tocados con el soplo de las Musas revelan sus bienes".
(125).

Habla de "revelación". En otro párrafo del mismo escrito menciona los "sentidos más penetrantes", escribe que la "musica divina (...) debe ser examinada por un cierto sentido íntimo y más agudo de la mente".
(126).

Oscilamos entre la calificación profética (127) y la cognoscitiva, sin mirar la que guarda relación con la

la belleza. Incluso los poemas son, para Ficino, llaves que abren el reino de los cielos; permiten apreciar el ritmo de la música de las esferas, cumpliendo un papel moral antes que estético, o moral y estético a la vez.

La obra de Marsilio Ficino puede ser considerada como el punto de origen de la evolución del concepto de furor divino y su relación con la creación artística, en la tratadística manierista y barroca. No se refiere expresamente a las artes plásticas. Quizá ni siquiera pensaba en ellas(128). Pero sus escritos contienen valiosas sugerencias que, conscientemente o no, fueron potenciadas y desarrolladas por los tratadistas durante dos siglos. Marsilio Ficino recuperó el furor divino como causa deseable de las actividades -artísticas y cognoscitivas- humanas. Se separó de los todavía medrosos comentarios de Alberti.

En unas frases bellísimas anunció que la libertad creativa-entendiendo la creación en un sentido más amplio que el que se refiere al arte- y el poder del "artífex" no eran algo casual, otorgados temporalmente por Dios, sino que desde su nacimiento el artista (el poeta) tenía en sus años la posibilidad de crear, y el destino de su obra. Dios le concedía el don de decidir y por tanto, de inventar:

"El alma está situada en el orden de la providencia, del destino, de la naturaleza, no solamente como paciente sino como agente (...) la naturaleza del alma no es servil. Somos nosotros los

que escogemos nuestro genio("daimon") el dueño de nuestra vida; no es el genio o el destino el que nos escoge. La responsabilidad de la elección recae en el autor, no en Dios..." (129).

¿No había escrito Dante:

"Vedi lo sol che in fronte ti riluce"? (130).

NOTAS

- (1) Ver André Chastel Marsile Ficino et l'art.
Sobre las polémicas afirmaciones vertidas en este libro a propósito de la influencia de Ficino en las artes plásticas ver la réplica de Edgar Wind en los Misterios Paganos del Renacimiento. Cap. VII P. 132 nota 49.
- (2) "Zw der kunst recht zw molen ist schwer zw kumen. Dorum wer sich dortzwnt geschickt fint, der vnderste sich der nicht. Dan es will kumen van den oberen ein gissungen". (Durer Salus 1512 líneas 58-61).
- (3) Sobre la polémica a propósito de la posible influencia del neoplatonismo en el pensamiento de Alberti, Eugenio Garin "Interpretaciones del Renacimiento" en Medioevo y Renacimiento, P. 71 y ss.
- (4) E. Panofsky, Idea, P. 56 y ss.
- (5) Bernard Weinberg Nota Critica Generales a "Trattati di Poetica e Retorica del' 500" págs. 541-562.
- (6) Horacio Arte Poetica.
- (7) Pierre Vaisse, Durer, Lettres et écrits, p. 190 nota 6.
- (8) "Muchos son los hombres que tienen afán y amor por la pintura, más no disposición" (Leonardo G. 25a. Tratado p. 351 n° 465). Los dones, para Leonardo, no son algo que posee privadamente el artista, pertenencias que le cierran sobre sí mismo, alejándole del resto de la naturaleza, sino que aclaran su alma transformándola en un espejo donde se miran las formas bellas. Los dones abren el pintor

hacia el entorno, y lo funden con él. El artista se transforma en el medio que la naturaleza utiliza para ensalzar sus objetos más admirables.

"Por encima de todo, la mente del pintor ha de ser la misma naturaleza que el espejo, el cual se transforma en tan varios colores cuanto varios son los colores de los objetos" (C.A. 184b. Op. Cit p. 356 nº 476.)

"La mente del pintor quiere ser a semejanza del espejo, el cual adquiere siempre el color del cuerpo que en él se refleja, y se colma de tantas imágenes cuantos son los cuerpos que se le enfrentan. Has, pues, de saber tú, pintor, que no podrás ser excelente si universal maestro no eres ..." (B.N. 2038 2a. Op. Cit pg. 362 nº 491.)

El consejo de Leonardo y su aspiración a comprender la naturaleza como si fuese un espejo en el cual aquella pudiese mirarse sin deformaciones

a) se oponía a los estudios de los tratadistas influenciados por la corriente aristotélica que, de un modo igualmente ilusorio o ideal, propugnaban que los artistas representaran las cosas afines a sus tendencias, o bien dibujaran las cosas hinchadas con las cualidades del humor que dominaba en el alma. Sin recurrir a los conocidos textos de Lomazzo, Felipe de Guevara, unos años antes escribía

"Estas imitaciones del entendimiento tengo entendido son entre los hombres y muy varias y diversas, porque, como sean entre sí diferentes, es necesario causen entre si diferentes imaginaciones y fantasías. De aquí

nace que las obras de pintores y escultores respondan por la mayor parte a las naturales disposiciones y afectos de sus artífices. Para ejemplo de esto tenemos dos pintores, igualmente artistas en la anatomía o del cuerpo humano o de animales, el uno colérico y el otro flemático, los cuales si de industria y competencia pintasen un caballo, sucedería claramente que el caballo colérico se mostraría impetuoso y con furia y dispuesto a presteza..." (Comentarios de la Pintura).

La imagen reflejada en el espejo señala los errores de una composición. Aquel por tanto revela las imperfecciones del hombre cuando la naturaleza se mira deformada, de la naturaleza si es que el grado de pureza y percepción objetiva del alma es tal, y el conocimiento del artista es tan superior que ninguna limitación o tendencia subjetiva domina, y de la obra pintada, cuando al ser contemplada en el juez implacable, frío y objetivo del espejo, se perciben deficiencias constructivas al perderse el equilibrio formal logrado a base de ilusiones colorísticas y no a base de una severa construcción matemática. El espejo renacentista renuncia el engaño, al poner de manifiesto los trucos empleados para dar ilusión de equilibrio y percepción: "¿Por qué la pintura parece más atinada dentro que no fuera del espejo?" (B.N. 2038, 31b. Op. pag 374. Cita nº 517)

"Cuando quieras comprobar si tu pintura se corresponde exactamente con el cuerpo que copiaste del natural, toma un espejo y haz que en él se refleje la cosa real. Compara entonces la imagen reflejada con tu pintura y considera si el sujeto de ambas imágenes guarda en ellas la de-

bida conformidad. Al espejo (un espejo plano, sin duda) has de tener por tu maestro, porque sobre su superficie mucho se asemejan los cuerpos a la pintura" (B.N. 2038, 24b. Ibid).

Los dones, antes que la (re) producción facilitan(o realmente, permiten) la comprensión de la Naturaleza, en vistas a su plasmación artística. Esta, en sentido más arcaico y todavía ligada a la concepción albertina, depende en gran medida de la diligencia. Así, la cita que abría nuestra nota, seguía: "Esto observamos en los muchachos que toda inteligencia ignoran y nunca rematan con sombras sus dibujos" (ver igualmente Leonardo B.N. 2038, 27b Op. P. 355 Cit, nº 475).

La llamada a la observación aquietada y callada, desgraciadamente no será escuchada a partir del s. XVI; crecerá en importancia la manera de devolver antes que la manera de ver.

b) sobre la fecha de redacción de los Comentarios de Pintura, ver Julius Schlosser op. Cit, p.252.

(9) Alberti Della Pittura , III (ed. Luigi Malle, p.111)

(10) Dürer Der Grosse Asthetische exkurs amende des dritten buches nº 27, líneas 200-210.

(11) Alberti Op. Cit, III (p.10)

(12) Ibid. (p. 107)

(13) "Ac mirum quidem, quid ita sit, au monente natura et docti et indocti omnes, in artibus rerum quidnam in-

sit aut recti aut pravi, festin sentimus. Estque praesertim in rebus eius modi sensu oculorum unus omnium acerrimus".

(L. B. Alberti De Re Aed. II, 1).

(14) Ghiberti I comentari, Comentario Primo, p. 3.

A propósito del problema de la "disciplina senza ingegno" ver O. Morinasi "The Burlington Magazine" p. 268 (Ver bibliografía).

(15) L.B. Alberti Della Pittura, p. 179.

(16) Ibid, p. 186.

(17)

F.C. Serraller escribe: "la importancia de este asunto (la teoría platónica de la inspiración como "furor divino"), durante el Renacimiento es total, reproduciéndose también soluciones alternativas y compromisos, representados básicamente por el neoplatonismo y una especie de aristotelismo "realista". Ya L.B. Alberti (Della Pittura, II, 26) trata de esta cuestión a través de las fábulas de Narciso..." (Teoría del Arte del Siglo de Oro, p. 455, nota 23, a propósito de la introducción a la selección de textos de Diego de Saavedra).

(18) L.B. Alberti Cena familiaris (ed. Opere Volgari, p.353).

(19) "Nel primo tempo che Caos autico
parlori il figlio suo diletto Amore
nacque questa maligna dea ch'io dico:
nel medesimo parto venne fore.

Giove, padre benigno, al modo amico,
la rilego tra l'ombra inferiore
con Plutón, colle Furie: a stie con loro,
mentre regno Saturno e l'eta d'oro".

(Lorenzo de Medicis Selva d'Amore, Selva Prima, 14.
p. 501).

(20) L.B. Alberti, Della Pittura III (p. 104).

La otra frase reza de este modo:

"Vidi io alcuni pittori et scultori, ancora rectorici et poeti, se in questa eta si truovano rectorici o poeti, con ardentissimo studio..." (Della pittura, III, p. 112) -ver nota 25-.

Esta afirmación constituye una de las pocas sentencias donde aparecen claramente adjetivos asociados con los efectos del furor (comparado con una llama).

(21) "Sed, se mi audias, supersedebis tempus aliquod, quoad ingenii tui recens approbatio deferbuent, cuncta demun accuratius recogniturus, cum non inventi amore sed consilii rationibus dabitur, ut de ipsa reconsideratius duudices. Omnibus enim in rebus agendis multa tempus afferet, ut advertas adque perpendas, quae te vel solertissimum fugerant" (L.B. Alberti De Re Aed. II, 2).

(22) L.B. Alberti Della de pittura.

(23) M. Ficino, De Divino Furore.

(24) El furor divino coarta la libertad del hombre, como afirma en el diálogo "Deifira" -que hemos leído en una traducción renacentista al catalán-.

"-Pallimacro: Sabs tu com una gran e pesada pedra ab mes fatiga e tardes a se/mou; mas, apres que comença a rodolar al denallant, encontrant per moltes parts per res nos rete. Una petita e leugera pedra poca cosa la mou, e poch encuentre la atura. Axi los animos nostres, quan mes son grans e pesats, tan be que tant moguts menys se poder en lo cors retenir. No, empero, romas de mi tota stucia e argument leumarli del animo aquel furor yo proue; que no es nostra libertat poder obeirli, e apres que yo del tot promi tota la mia industria esser

alli perduda". (L.B. Alberti Deifina (F. 12), p. 14 líneas 341-352)-.

(25) L.B. Alberti Op. Cit. III, págs. 112-113-.

(26) Ibid. ver nota (276) Cap. III, y todo el apartado "c'eft ce feu pourtant...", Cap. III.

(27) Ibid. Ver Cap. II, p. 30 y nota (95).

(28) Si bien Alberti rechaza la posesión divina, no condena la ayuda celeste, bajo la forma de gracia. Así, escribe en el De Re Aedificatoria:

Caeterum prestare quidem arbitror, si omni opinionum incerta supersitione despecta rem ipsam sancte et religiose aggrediemur. "A Iove principium Musae: Iovis onmia plena". Ergo purificato animo et sancte pieque adorato sacrificio inchoari tantam rem perplacebit, his maxime habitis precibus, ad superos, quibus p̄scatur, ut opem auxiliumque praebeant operi et faveant caeptis, quoad fauste feliciter prospereque eveniat res, sitque longa cum sua suorumque hospitemque salute et salubritate, cum rerum firmitate animi aequabilitate fortunarum incremento et industriae fructu et gloriae propagatione bonorumque omnium perhennitate atque posteritate. De his hactenus" (De Re Aed, II, 113).

Observamos la preocupación de Alberti por obtener una ayuda que le permita completar el trabajo. Es de notar igualmente que su consejo de iniciar una obra con "purificato animo" es de raíz platónica.

Si bien Alberti pide ayuda, sabe que el responsable es él y no Dios.

No obstante, tenemos que tener en cuenta que ya Dante había pedido ayuda al cielo en el momento de la creación:

O Sacrosante Vergini, se fami,
 freddi o vigilie, mai per voi sofferi,
 cagion mi sprona ch'io mercè vi chiami.
 Or cōnvien che Elicona per me versi,
 e Urania m' aiuti col suo coro
 forti cose a pensar mettere in versi". (La Divi-
 na Comedia Purg. XXIX. VV. 37-42).

Sobre la creación bajo la ayuda divina, ver P.H. Michel. La Pensée de L. B. Alberti, págs. 380-381, especialmente nota 3, p. 381.

Sobre la petición de ayuda por parte de los poetas manieristas, ver el apartado "El artista toma la iniciativa en su relación con la divinidad", Cap. II.

(29) Ver A. Teneti "le Paradoxe chez León Baptiste Alberti", en Le Paradoxe au temps de la Renaissance. Directeur de la publication: M.T. Jones - Davies.

(30) Ver cap.II, p.30 y nota (95).

(31) L.B. Alberti Momus, II (traducción efectuada a partir de la versión italiana).

El original dice (págs. 21-22-23-);

"(...) Disceptabat deorum vim alud nequiuam esse quam irritum et penitus frivolum superstitionum mentium commentum; nullos inveniri deos, presertim qui hominum res curasse velint; vel bandem unum esse omnium animantium communem deum, Naturam, cuius quidem sint opus et opera non homines modo regere, verum et iumenta et alites et pisces

et eiusmodi animantia, quae quidem consimili quadam et communifacra ratione ad motum, ad sensum, ad seseque tuendum atque curandum consimili aponere via et modo regere atque gubernare; neque tam malum comperiri Naturae opus, cui non sit in tanto productarum rerum cumulo ad reliquorum usum et utilitatem accommo datissimus locus: fungi iccirco, quaecumque a Natura procreata sint, certo praescriptoque officio, seu bona illa quidem, seu mala pensentur ab hominibus, quando quidem invita repugnanteque Natura eadem ipsa per se nihil possint (...).

(...) alii vim quandam infusam rebus, qua universa moveantur, cuiusve quasi radii quidam sint hominum animi, Deum putandum asserebant; neque magis inter se varietate sententiarum philosophi ipsi discrepabant, quam uno instituto omnes una adversus Momum sese infestos variis modi obiciebant. Ille, ut erat in omni suscepta controversia pervicax, suam durius tueri sententiam, negare deos, ac demum falli homines, qui quidem ob istum, quem caelo spectent, conversionum ambitum moti, praesides deos ullos praeter Naturam putent. Naturam quidem ultro ac sponte susses erga genus hominum innato et suo uti officio, eamque haud usquam egere nostris rebus, sed ne eam quidem nostris moveri precibus; ac demum frustra eos metui deos qui, aut nulli sint, aut si sint nimirum suapte natura benefici sunt".

(32) La postura de Leonardo no se aleja demasiado de la de Alberti. Sobre la primacia de la diligencia frente a la rapidez fruto del entusiasmo (la furia, en una palabra), comenta:

"si tú, que dibujas, deseas estudiar con utilidad y provecho, acostúmbrate a dibujar sin presura y considera cuáles y cuántas de entre las luces alcanzan el primer grado de luminosidad, y de semejante manera, cuales de entre las sombras sean más oscuras que otras y cómo se combinan entre sí; y sus proporcionales dimensiones y sus contornos; y hacia donde se orientan; qué parte de las líneas se curva a un lado u otro; donde son más o menos conspicuas y cuales son anchas y cuales sutiles, y por último, procura que tus sombras y tus luces se corten sin trazos o bordes, como humo. Y cuando hayas adiestrado ya tu mano y tu juicio en esta diligencia verás cómo trabajas con mayor destreza de la que tenías" (B.N. 2038, 27b Op. p. 355 Cit nº 475.

(33) Ver Michael J.B. Allen "Poetic Madness" en "The Platonism of Marsilio Ficino", p. 49 y ss.

(34) G.P. Iomazzo, Idea, Cap. X del Fondamento delle sette Settemarie parti principali della pittura e da chi esse si reggano p. 108 y ss.

(35) L. Giacomini Op. Cit.

(37) Pico de la Mirándola escribe igualmente:

"Fu bel principio, onde nel cor si sente
una fiama girar si dolcemente
che men beati son (o) che in celo istanno!

L'ombra, le plume e la pigricia e l'ozio
M'haven condotto dove la più parte
E di color, di cui non si fa stima.

Ma Amor mi scorsi a piu degno negocio;
 E, se dolce ad alcun'par la mia lima,
 Madonna è quella, e non l'ingegno o l'arte."

(Soneto IV. Publicado por Eugenio Gorin en Joanes Picus Mirandulanus Opera Omnia Vol.II, p.10)

(38) M. Ficino, Divino Furore.

El texto íntegro en latín se ofrece en el ápendice, con la correspondiente traducción de José Closas, utilizada en este capítulo.

(39) Ver el apartado "superioridad de la Naturaleza" en cap.II.

(40) Ver T. Campanella Poética.

(41) M. Ficino Op. Cit.

(42) Ibid: "Esta misma imagen de la armonía divina, que con voces e instrumentos musicales representen como armonía, sin embargo juzga que es completada de la apropiadísima disposición de los miembros del cuerpo, es una imagen de la belleza divina. Pero como la ciencia a ningunos, o ciertamente a muy pocos hombres asiste (como muy pocos o ninguno tiene ciencia) y no es contenida por ninguno de los sentidos del cuerpo, se sigue que las semejanzas de la divina sabiduría sean muy pocas entre nosotros, y éstas ciertamente ocultas a nuestros sentidos, y totalmente desconocidas. Por esto, Sócrates en el Fedro, dice que la representación figurada de la sabiduría no puede ser vista por los ojos en forma alguna; que si pudiese verse, suscitaría íntimamente los amores admirables de aquella divina sabiduría de la que es imagen. Y en verdad vemos con los ojos la semejanza de aquella belleza divina pero advertimos con los oídos la imagen de la armonía".

(43) Ibid.

(44) Ibid.

(45) "Quod multa furentes canunt (poetae) et illa quidem mirabilia, qua paulo post defervescente furore ipsimet non satis intelligunt, quasi non ipsi pronuntia verint, sed Deus per eos ceu tubas calmaverit (...) Quod non prudentissimi quique et ab ineunte aetate eruditissimi optimi evasere Poetae, verum insani potius aliqui, qualem fuisse constat Homerum atque Lucretium, aut rudiores, qualem se fuisse testatus Hesiodus et quales extitisse Jonem et Tynnicum Chalcidaeum scribit Plato, qui praeter artem subito in rebus poeticis mirandi prodierint. Addit ineptissimos quosdam homines a Musis ideo corripí, quia divina providentia declarare vult humanum generi nom hominum inventa esse praeclara poemata se caelestia munera. Cuius illud affert signum in Phaedro, quod nullus unquam licet diligentissimus et in omnibus artibus eruditus excelluit in poesi, nisi ad haec accessent ferventior illa animi concitatio, quam entimus quando:

Et deus in nobis, agitante celescimus illo.

Impetus ille sacrae semina mentis habert".

(46) Estas consideraciones sobre la absoluta dominación divina sobre la voluntad del poeta, cuando le posee y le provoca el furor poético, se repiten en la poética de Bartolommeo della Fonte. Ver Charles Trinkaus "The unknown Quattrocento Poetics of Bartolommeo della fonte" en *Studio in the Renaissance* 1966 nº 13 págs. 105-106. Podrían derivar del tratado de Divino Furore de Marsili Ficino, puesto que si della Fonte no conocía a Ficino, si trataba a Naldo de Naldi (como afirma Charles Trinkaus Op. Cit. p.91), íntimo amigo de Ficino (Ver Raymond

Marcel Marsile Ficin, Págs. 170-172) "De fait Ficin lui-même en maintes occasions déclare Naldi fut le premier qu'il aima (primus omnium a nobis amatus)".

(47) "Pófia non ab arte, fed à furore aliquo proficieit" (Marsilio Ficino Poeticus furor a Deo eft, Op. Cit.).

(48) Ibid.

(49) M. Ficino. Divino Furore.

(50) Recordemos que Alberti, y anteriormente Dante, sabían que podían suplicar a Dios pidiéndole ayuda. Ver nota (24 bis).

(51) "Neque enim poesim neque mysteria, neque vaticinum sine ingenti studio flagranti pietate et sedulo divinitatis cultu consequimur". (Marsilio Ficino De Amore VII, 16, P. 260).

(52) Ver nota (67), Introducción.

(53) M. Ficino, poeticus furor...

(54) En una estancia, Pico de la Mirándola escribe, siguiendo el pensamiento platónico:

"Amor dalle cui fufpes' el freno
 Del mio cor pende e nel cui faccio regno
 Nuirir non hebbe ad fdegno
 La fiamma che per lui gia in quel fu accefa
 nuoue la lingua mia, forza l'ingegno
 Ad dir di lui quel, he lardente feno..."
 (Stanza 1: Canzona d'Amore Compofta per Hieronymo
 Benimen Cittadino... Publicada por Eugenio Garin
 en Iones Picus Mirandulanus. Opera Omnia Vol.I,p.746).

(55) M. Ficino Divino Furore.

(56) Michael J.B. Allen analiza en su estudio anteriormente mencionado el valor del poema, compuesto de música y texto; No obstante sólo diferencia la poesía de la música, sin postular la

existencia de dos tipos de poema, uno en el cual predomina la musicalidad del texto a modo de ripio y otro en el cual el ritmo, antes que la melodía, el sentido simbólico y no la reproducción fonética, retratan o "imitan", la música de las esferas. Si a finales del Manierismo, las ideas de Ficino fueron trasladadas al campo de las artes plásticas estos dos tipos de composiciones perduraron en poesía.

Los inicios del Barroco están llenos de ejemplos, conceptuosos unas veces, melódicos -o "matéricos"- otras, en los cuales el ritmo no dibuja una estructura sustentante sino que es la propia materia del poema, tema antes que acompañamiento:

"Ach und Wehi
 Mordi Zetteri Jammeri Angsti Kreutzi Marteri Würmei
 Plageni
 Pechi Folteri Henckeri Flamni Stancki Geisteri
 Kältei Zageni
 Ach Vergeh.

 Meeri Hügelı Bergeı Felsı Wer Kanndie Pein ertra-
 geni
 Schluck, Abgrundi Ach schluck ein, die nichts denn
 ewig klagenı
 Je und ehi (...)

("Die Hölle", Sonnette. Das Vierte Buch, s. 48 Gryphius). Publicado por Jean Rousset Circe y el Pavo Real, p. 328).

El texto de Allen dice: "Ordinary music car (...) appeal to the intelligence when it accompanies a text: while the music works on the "spiritus" the words will reach beyond the "spiritus" to the "mens". But such "carmen" is exactly what Ficino is examining. We know from his Orphic lyre recitals that his own conception of a poem was essentially musical: he would chant or intone its words and then rise at the cli-

max to rapturous incantation, achieving an effect approximate to that of religious rite. The accompanying music was based, as we would expect, on what Ficino and his contemporaries believed to be Pythagorean -and therefore, given Plato's tutelage at the feet of various Pythagoreans, Platonic -principles of harmony. But the text too, in that it utilized the quantitative meters Ficino was familiar with in Greek and Latin poetry, also embodied Pythagorean Platonic principles. True "carmen" united word to number, language to music, and both to mathematics. Accordingly, the highest "carmina" would approach the condition of the music of the spheres in that they wedded music, meter, and song to produce harmonies that pierced through the outward ear to strike upon the intellectual ear, the ear, the ear of the mind.

But we must take the argument a step further. In voicing a text, the poet conjures up meanings and thoughts, denotations and connotations, that appeal directly first to the discursive reason and then at a sublimer level to the institutive intelligence. I believe Kristeller and Walker are therefore correct to stress the superiority of the poet-musician to the more musician". ("Poetic Madness" Op.Cit. págs. 53-54).

(57) Erwin Panofsky ya destacó hace años la importancia de tal clasificación, sin relacionarla, sin embargo, con el análisis de Ficino. Ver Idea, Págs. 72-73.

(58) "Della differenza ch'io intendo che sia tra l'immitare e ritrarre" Vincenzo Danti, Trattato delle perfette proporzioni.

(59) Claros ejemplos de artistas manieristas que trabajaron en la imitación y en el retrato son respectivamente Bronzino y Holbein. Aunque los dos hayan insistido casi obsesivamente en la reproducción detallista e irreal de los estampados, motivos y relieves de los trajes que llegan a ocupar la casi totalidad del "plano" del cuadro, Bronzino

fijaba principalmente rasgos marmóreos y heráticos, correspondientes a un "tipo" o un "modelo", mientras que Holbein se detenía en todas las particularidades e irregularidades faciales de los modelos, ofrecidos, no de frente, chatos como una figura egipcia o como los de Bronzino, sino de tres cuartos, destacando la asimetría particular del rostro.

Es interesante comprobar como esta curiosa desviación o ramificación en el universo del "retrato" de los conceptos opuestos de "imitare" y de "ritrarre", a través de la pareja Bronzino/Holbein, encuentra una exacta resonancia en la teoría del arte de un artista contemporáneo, Matisse;

"Acabé por descubrir que el parecido de un retrato surge de la oposición que existe entre el rostro del modelo y los otros rostros, en una palabra, de su asimetría particular. Cada figura tiene su ritmo particular y es precisamente este ritmo el que facilita el parecido. Para los occidentales, los retratos más característicos están pintados por alemanes: Holbein, Durero, Lucas Cranach. Juegan con la asimetría y la semejanza de los rostros, al contrario que los meridionales que tienden la mayoría de las veces a reducirlo todo a un tipo de rostro regular, a una construcción simétrica." (Retratos ", En Henri Matisse Sobre Arte, p. 109).

(60) Vicenzio Danti Op. Cit.

(61) Paola Barocchi Scriti d'Arte del Cinquecento, p.1574, nota 2

(62) Francisco de Holanda Conversaciones con Miguel Angel.

(63) Vicenzio Danti Op. Cit.

(64) M. Ficino De Divino Furore.

(65) Ibid.

(67) Michael J.B. Allen Op. Cit. p. 48: "We have the Phaedrus's schema (...) as opposed to the De Amore's schema (..) Though the Phaedrus and the Symposium are complementary in that they both assign the highest value to the amatory madness and both put it last, Ficino is sensitive to the fact that in the two dialogues Plato was exploring different angles of the same problem. In commenting on the alternative sequences, he characterizes the symposium's as that which pertains "to the soul's restoration" but the Phaedrus's as that which pertains "to the actual origin of madness".

(68) M. Ficino Op.Cit.

(69) Ibid.

(70). Ibid.

(71) "ut autem divine mentis radio claret, rerum omnium ideas per mentem actu stabili contemplatur". (M. Ficino De Amore, XIII, p. 257).

(72) Ver nota (96) en la introducción.

Ficino escribe a continuación de la cita en la nota 64:

"Et alibi quidem divinos, alibi vero Dei filios nominat, quia quodammodo renascantur ex Deo. Ob id sorbit Aristoteles omnes in qualibet arte viros excellentes melancholicos extitisse, sive tale nati fuerint, sive assidua meditatione tales ebaserint. Quod ego ob eam causam arbitror evenire quoniam humoris melancholici natura terrae sequitur qualitatem, quae numquam late sicut caetera elementa diffunditur, sed arctius contrahitur in seipsam. Ita melancholicus humor animam et invitat, et invat, ut in seipsam se colligat". (T.Pl.XIII, 2p.202

(73) M. Ficino. De Divino Furore. Ver nota 68.

(74) Ibid.

(75) "Plato in Phaedro mentem divinis deditam in anima hominis aurigam vocat; unitatem anime, aurige caput; rationem opinionemque per naturalia discurrentem, equum bonum; phantasiam confusam appetitumque sensuum malum equum, Anime totius naturam, curram quia motus suus tamquam orbicularis a se incipiens in se incipiens in se denique redit dum sui ipsius naturam animadverit. Ubi consideratio eius ab anima profecta in eandem revertitur. Alas animo tribuit, per quas in sublime feratur, quarum alteram putamus esse indagacionem illam qua mens assidue ad veritatem adnititur, alteram boni desiderium, quo nostra voluntas semper afficitur" (M. Ficino, I 114 p. 259).

(76) En los albores de la subjetividad, anunciada en la obra de Marsilio Ficino, no se ha alcanzado la identificación absoluta entre el artista y su alma. Cuando escribimos que el alma se enfurece por sí misma a causa de los fantasmas que la percepción ocular ha introducido en ella, no afirmamos que el artista se provoca voluntariamente el entusiasmo, como ocurrirá a partir del siglo XVII. El alma, en Ficino, es una de las dos componentes del hombre ("Definitio generis constat et differentis, ut hominis definitio animalis constat et rationalis" (T. Pl. VIII, 4, P.304) pero es una "monada" que se dirige y se orienta ella sola, a pesar de la "carcel del cuerpo", como tan a menudo escribe Ficino:

"In hominibus (divinus radius) est, vivit, fulget, replicatur in seipsum primo per quadam sui ipsius animadversionem, deinde in Deum, fontem suum, reflectitur, originem suam feliciter cognoscendo. Ut autem ascensus ignis certum aliquem habet finem, quem consequi possit, atque hic est in sphaera sua quies, ita nostrae mentis ascensus, perpetuo directus in Deum, statutum finem habet, cuius

quandoque fiat compos, neque aliud quicquam is finis erit, nisi quies in Deo, quam non prius animus assequetur, quam hinc abierit". (T. Pl.X,6 pags 75-76).

El alma es como un emisario de Dios en el Hombre; su misión es perdurar en la materia, conformarla antes de retornar hacia El; escapa a toda determinación individual y subjetiva, aunque haya podido quedar temporalmente afectada por las condiciones particulares del sujeto;

"El espíritu veía en consecuencia, dice Platón, la misma justicia, veía la sabiduría, veía la armonía y una cierta belleza admirable de naturaleza divina y entonces todas esas ideas, entonces esencias divinas, entonces primeras naturalezas que están en la mente eterna de Dios, según llama, de las cuales por un cierto conocimiento perfecto las mentes de los seres humanos todo el tiempo que esperan en aquel lugar son alimentadas felizmente. Pero cuando por el pensamiento de las cosas terrenales y su deseo los ánimos se relajan hasta los cuerpos, entonces, quienes antes eran alimentados de ambrosía ó nectar, es decir, el conocimiento y perfecto gozo de Dios, al instante en este mismo descenso dicen apurar las aguas del río Leteo, decir, el olvido de los hechos divinos, y no pueden volver a volar hacia los dioses celestiales, de donde los pensamientos terrenales por su paso los habían separado, antes que hayan empezado a examinar aquellas naturalezas divinas de las que habían asumido el olvido" (Marsilio Ficino, de Divino Furore).

El Alma, por tanto, es antes que Hombre, Dios:

"L'Ange est Dieu

L'Ame est Ange

Donc l'Ame est Dieu..." (Charles de Bovelles, *Le Sage*, cap. XXXVI).

"Lorsque L'Ange, par la force de la connaissance, est parvenu en Dieu et s' est uni à Dieu, en quelque manière il est Dieu. Manière identique, l'Ame fait voiles et rames vers l' Ange avant de se diriger vers Dieu, et, ensuite, à travers l' Ange, parvient en Dieu (...) Dieu est supérieur à l'Ange, et l'Ange est antérieur et supérieur à l'Ame. Dans la mesure, donc, où les êtres inférieurs, moins importants, s'efforcent d'atteindre ceux qui les dépassent en excellence et en puissance, Dieu se dit d'abord de l'Ange, puis l'Ange de l'Ame et finalement, Dieu de l'Ame. Ce raisonnement substantiel, en effet alieu selon, la disposition, le mode, l'ordre de la première figure des syllogismes; par cette figure, à travers les unités extrêmes de l'Ange et de Dieu, de l'Ame et de L'Ange, l'Ame raisonnable est unie et intégrée à Dieu. (Charles de Bovelles Op. Cit.)

La confusión o identificación entre el agente y el alma se produce a finales del XVI, con el derrumbamiento de la unidad "ficiniana" y "picodelamirandoliana" entre el Hombre y Dios, y con el alumbramiento del alma individual, es decir cuando el concepto de "Capriccio" reemplaza al de "furor". en Giordano Bruno, por ejemplo, queda patente esta identificación. El espíritu del hombre se provoca el furor gracias a su trabajo espiritual del hombre.

En la noción de genio se funden los conceptos de hombre y de

alma, siendo el genio el destino del alma en lo terrestre,
el único destino que tiene y se puede concebir:

"Inluogo et forma di Parnaso ho'l core,
Dove per scampo mio vonvien ch'io monte;
Son mie muse i pensier ch' à tutte l'hore
Mi fan presenti le bellezze comte;

onde savente versan gl'occhi fore
Lacrime molte ho'l'Eliconio fonte;
Per tai montagne, per tai ninfe, et acqui
Com' hà piaciut' al ciel poeta nacqui.

Hor non alcun de Reggi
Non favorevol man d'imperatore,
Non Sommo sacerdot' et gran pastore.

Mi dien tai gratie, honorì, et privileggi,
Ma di lauro m'infronde
Mio cor, gli miei pensieri, et le mie conde.

(G. Bruno Gl'Heroici Furori, IP.139)

Como sigue escribiendo Bruno, "in quel monte s'accende l'affetto; de quelle bellezze si concepe il furore, et da quelle lacrime il furioso affetto si dimostra", "cossi se stima di non posser essere meno illustre mente coronato per via del suo core, pensieri et lacrime, che altri per man de regi, imperadori et papi" (Ibid). Marsilio Ficino postula la identificación del Hombre y del Alma (por cierto nunca se refiere a "su" alma), en apariencia en contra de lo que estamos afirmando. Gracias a esta superficial similitud entre las opiniones de Bruno y de Ficino podemos percibir lo que

les diferencia. Ficino defiende la equiparación del Hombre y del Alma, puesto que todo lo que visible y espacialmente ejecuta el artista está dirigido por el Alma. El hombre está por tanto a su servicio. Ella es la causa agente de todo lo que él emprende. Por el contrario para Bruno el Hombre es quién conduce el alma y la utiliza a sus servicios.

En el Renacimiento del mismo modo que los Dioses utilizaban al poeta para comunicar con la tierra, penetrando en él y haciéndole enunciar versos que no comprende, el alma se sirve de él en su vida terrestre. El hombre (el cuerpo) se identifica con el alma, su alma, desde el momento en que consideramos que el alma es parte de la sustancia universal. Esta identificación entre las dos partes no provoca la subjetivación del elemento humano sino la máxima objetividad: el alma engarza al hombre a un ciclo productivo natural, lo hace crecer, alimentarse y componer obras de arte de la misma manera que el espíritu del mundo forma desde el interior de la materia las formas terrenales, concediéndoles una parcela de luz divina y colocándolas en el grado inferior de la corte celestial al servicio de Dios:

"Anima (...) que 'corporibus presens et insidens, ipsa se subinet et qualitatem vinque complexionis corporibus tribuit, per que tanquam instrumenta in corpore et per corpus varias operationes exercet.

Hinc generare, nutrire, angere, currere, stare, sedere, loqui artis opera fabricare, sentire, intelligere homo asseritur. Omniavero hec anima ipsa facit. Ideoque anima erit homo. Si generare, angere nutrire hominem dicimus, anima tanquam pater et artifex corporis ipsum gignit, auget atque nutrit.

Si stare, sedere, loqui anima corporis membra substinet, flectit et vibrat. Si fabricare, currere, anima manus porrigit et pro arbitrio torquet, pedes agitat. Si sentire, anima per sensum instrumenta quasi phenestras et foramina exteriora corpora percibit. Si intelligere, anima per se ipsa sine aliquo corporis instrumento veritarem assequitur. Omnia igitur quecumque homo facere dicitur animus ipse facit, corpus patitur. Quoapropter homo solus est animus; corpus autem hominis opus et instrumentum" (M. Ficino De Amore, IV 3, Págs. 170-171).

(77) Sin embargo, una frase ambigua escrita en "De Amore" afirma que el delirio poético, que da nacimiento a los poemas, nace del Amor, y el Amor brota de la contemplación de la Belleza visiva:

"Omnium potentissimus est amatorius, potentissimus, inquam, propterea quod amnes alii ipso necessario indigent (...) Igitur omnes amoris potentia constant" (De Amore XV, p. 260),

ya que,

"Cum amorem dicimus, pulchritudinis desiderium intelligite" (De Amore IV, p. 142).

La creación de poemas gracias al amor despertado por un estado de exaltación anímica a la vista de la belleza corporal se distingue de la creación poético-musical. Mientras que en ésta, el artista persigue la reproducción de la música de las esferas, buscando la belleza formal y conceptual de la obra, en aquella el poema se ofrece no tanto como una bella composición sino una rica en preceptos. Bien es verdad que la Belleza y la Bondad no pueden segregarse, y como afirma Baltasar Castiglione, (78)

toda obra bella persigue a la vez el Bien:

"Interiorem bonitatem pulchritudinem dicimus (...) Per hec satis ostensum arbitror tantum bonitatem et spetiem quantum inter semen et flosculum interesse atque, ut flores arborum seminibus arti semina ipsi quoque producunt, ita spetiem hanc bonitatis florem, ut ex bono pululat, sic et ad bonum amantes producere". (De Amore, V.2, p. 179).

No obstante, estos poemas son cantos a la Bondad, y no tanto a la Belleza rítmica que, en última instancia, es fruto de la Bondad divina. La falta de clarificación conceptual que perdura a lo largo del s. XVI, pero que ante todo es perceptible en Ficino, dificulta e inutiliza toda clasificación de los productos nacidos tras la aparición del furor en el alma. Se echa en falta una conciencia artística autónoma en este caso, ya que todo apunta a la existencia independiente de un área específicamente artística, alejada de la del conocimiento.

(78) "Como no puede ser círculo sin centro, así tampoco puede ser hermosura sin bondad; y con esto acaece pocas veces que una ruin alma esté en un hermoso cuerpo, y de aquí viene que queda dentro; y en el cuerpo de cada uno es imprimida, en los unos más y en los otros menos, una cierta gracia casi como un carácter o sello del alma, por el cual es conocida por de fuera, como los árboles que con la hermosura de la flor señalan la bondad de la fruta (ver nota 79). Esto mismo acontece en los cuerpos; y así los que entienden de fisionomía, muchas veces en la compostura de los rostros y en el gesto, conocen las costumbres e inclinaciones y alguna vez los pensamientos y lo que es más de maravillar, hasta en las bestias se comprende en el aspecto la calidad del ánimo, el cual en el cuerpo se declara todo lo posible (...); puédese muy bien decir

que la hermosura es la cara del bien graciosa, alegre, agradable y aparejada a que todos la deseen; y la fealdad, la cara del mal oscura, pesada, desabrida y triste". (B. Castiglione, El Cortesano, Cap. VI, p. 429). Constituye una versión "light", como afirma Fanfosky, de las severas aseveraciones de Ficino.

(79) "Horum spetien corporum humanus animus per oculos percipit, qui rirsus vires geminas possidet. Quippe intelligendi vim habet, habet et generandi potentiam. He gemine vires, due in nobis sunt Veneres quas et gemini comitantur amores. Cum primum humani corporis speties oculis nostris offertur, mens nostra que prima in nobis Venus est, eam tamquam divini decoris veneratur et diligit perque hanc ad illum sepen numero incitatum. Vis autem generandi, secunda Venus, forman generare huic similem concupiscit. Utrobique igitur/amor est. Ivi contemplande hic generande pulchritudinis desiderium".

(M. Ficino De Amore, VII, p.155)

(80) "Quocirca bonitatis florem quemdam esse pulchritudinem (...) cuius floris illecebris quasi esca quadam latens interiorius bonitas allicit intuentes. Quoniam vero nostre mentis cognitio a sensibus ducit originem, bonitatem ipsa rerum penetrabilibus insitam nec intelligeremus unquam neque appetere, nisi ad eam spetiei exterioris inditiis manifestis proveheremur. Qua in re mirabilis aomodum forme huius comitis que ipsius amoris appaet utilitas" (M: Ficino De Amore, V, 1P 179)

(81) Esta fijación momentánea en la belleza de la forma antes de adentrarse en su interior, atraído por la Bondad que allí anida y que utiliza el señuelo de la belleza para seducirnos, continúa en el s. XX, con dos modificaciones fundamentales. En el Renacimiento artista "penetraba" en las cosas en pos de

de la Bondad, es decir, en busca de la clave que explicara la perfección (formal y moral) del objeto. En la actualidad, el pintor desdeña la apariencia para hugar en el objeto buscando la clave de la Belleza Absoluta, y no de su Bondad. Fijémosnos además que nadie, ni nada, menos el propio objeto, ha reclamado su presencia. En el Renacimiento es la Bondad la que atrae al artista. La apariencia del objeto es una frontera que el alma debe franquear en su ascensión hacia el conocimiento de la perfección divina. Por el contrario, en el arte abstracto, la superficie de los objetos es desdeñada. Oculta la Belleza Absoluta antes que la revela.

La actitud del pintor abstracto no culmina el "proceso de aproximación" a la realidad, como afirma Xavier Rubert (Teoría de la Sensibilidad p. 69), sino que repite el mismo gesto, pero con otra intención, al menos con un talante distinto. Los métodos y la actitud, varían, aunque "formalmente" el gesto sea el mismo. No está presente esta idea de proceso, de ascensión por etapas que caracterizaba el descubrimiento gradual de la Bondad a través de las sucesivas puertas de la Belleza; el artista moderno se planta en el interior de las formas, sin prepararse y sin que las cosas estén dispuestas (a y para recibirlo). (Leer igualmente X. Rubert de Ventós De la Modernidad p. 38 y ss.)

(82) Los filósofos, como los poetas, los sacerdotes, los adivinos, y los profetas, son propensos a sufrir la posesión divina, obteniendo resultados que dependen del grado de separación anímica, pequeño en el caso de los poetas, ya que recordemos,

"ineptissimos quosdam hominis a Musis ideo corripit, quia divina providentia declarare vult hominum inventa esse

praeclara, poemata, sed caelestia munera" (T. Pl. XIII, 2, p. 204),

y altísimo en los profetas, "Deo Plenus" (Ibid p. 205):

"Animam nostram corporis esse dominam ab affectibus phantasiae satis narravimus. Coepimus quoque idem partim a rationis affectibus indicare. Hanc vero partem diffusius prosequamur. In hac parte ponimus Philosophantes, Poetas, Sacerdotes, Praesagos et Prophetas" (Ibid, p. 201).

(83) "Quicumque magnum aliquid in quavis arti nobiliori adinvenierunt, id fecere praecique, quando digressi a corpore in arcem animi confugerunt. Hinc Plato scribit in Phaedro Philosophorum mentes praecique alas quibus ad divina volatur recupere quia videlicet semper divinis incubant" (T. Pl. XIII, 2, p. 202).

(84) M. Ficino De Divino Furore).

(85) Marsili Ficino Op. Cit.)

(86) Ibid.

(87) M. Ficino Pl. XVI, 7, p. 135

(88) "Fero magnes lapis suam quamdam inserit qualitatem, qua ferrum magnetifactum persimile ad hunc lapides inclinatur. Inclinatio huiusmodi, prout a lapide orta, vergit in lapidem, lapi pide certe inclinatio dicitur, prout in ferro est, et ferrea est pariter et lapidea. Est enim in feri materia non pura illa quidem, sed per qualitatem lapidis iam formata. Ideo utriusque retinet proprietatem. Ignis etiam, ut loquamur apertius, qualita te suspensum, ad supernam ignis evolat regionem. Volatum huiusmodi prout ab igne excitus, vergit ad ignem, ingeum plane cog-

nominamus, prout in lino est, non mero quidem sed iam ignito, ab utriusque tam limi quam ignis natura, lineum eque atque igenum dicimus. Figura hominis sepe numero propter bonitatem interiorem feliciter a deo concessam aspectu pulcherima splendoris sui radium per oculos intuentium transfundit in animum. Hac utique scintilla tanquam homo quodam tractus animus properat ad trahentem. Hunc nos tractum, qui amor est, quoniam a pulchro, bono, felici dependens in idem reflectitur, pulchrum, bonum, beatum, deum (...). Quoniam vero in animo est per radii illius pulchri presentiam iam accenso, affectum inter pulchrum inter pulchrum et non pulchrum medium cogimur nominare" (M. Ficino De Amore VI, 3, págs. 200-201)

(89) Marsilio Ficino escribe igualmente a Pedro Divicio, sobre las cuatro especies de furor divino:

"Nuestro Platón sin duda arrastró consigo alguna vez a algunos que le escuchaban muy atenta y felizmente, lleno de furor hacia ello en comparación con el resto. Con esta intención, en efecto, excitado él mismo escapaz de arrastrar a los demás casi con el mismo éxtasis;

esto lo demuestra nuestro Platón en el libro "Ion" (cuya traducción al latín, realizada por Ficino, ofrecemos en el apéndice)

Cuando debajo de una gran piedra herculea se coloca un pequeño anillo de hierro, fácil de arrastrar, se anuda un segundo anillo inmediatamente al primero, un tercero al segundo un cuarto y así sucesivamente. Y se termina la cadena de anillos al quedar colgados inmediatamente de un imán, a través de los cuales la virtud de la atracción se traslada de repente del anterior al siguiente sucesivamente. Con este mismo razonamiento se cree que la Musa es arrastrada por Febo, el poeta por ella, y de modo parecido el au-

ditorio es arrebatado por el poeta..." (Publicada en el Libro IX de las Epístolas, Opera Omnia).

Para apreciar la influencia de esta imagen platónica en la poesía francesa de la Pléiade, ver por ejemplo Pierre Ronsard, "Ode a Michel de L'Hospital (strophe XII. Ver Henri Chamard, Histoire de la Pléiade IV, págs. 150 y ss.)

(90) "Quod artes singulas singuli homines sine Deo longo vix tempore assequuntur, legitimi vero poetae, quales fuisse vult Orpheum, Homerum, Hesiodum, Pindarum, omnium artium suis operibus certa quaedam indicia et argumenta insecuerunt" (M. Ficino Pl, XIII, 2, p. 203).

(91) M. Ficino De Divino Furore.

(92) "Quid est ars humana? Natura quaedam materiam tractans extrinsecus. Quid natura? Ars intrinsecus materiam temperans, ac si faber lignarius esset in ligno" (M. Ficino T. Pl. IV, 1 p. 146)

(93) "Quod si ars humana, quamvis sit extra materiam, tamen usque adeo congruit et propinquant opera faciundo ut certa opera consummet ideis, quanto magis ars id naturalis implebit, quae non ita materiae superficiem per manus aliave instrumenta exteriora tangit, ut geometra anima pueverem quando figuras describit in terra, sed perinde ut geometrica mens materiam intrinsecus phantasticam fabricat?" M. Ficino T. Pl, IV, 1 p. 146).

(94) M. Ficino T. Pl. XI, 5, p. 129.

(95) "In humanis artibus quator animi nostri dostes excellentissimae: facilitas ad percipiendum velocissima memoria amplissima ac penitus indelebilis, sagacissima praedictio futurorum, verborum usus innumerabilium. Quam divinum putas in Homero viguisse acumen, qui et caecus et inops tot et tanta percepit, tam egregie cecinit, ut cunctas in eum tum humanas tum divinas artem Plato asserat concurrise (...) Divinum certe iss lumen ea nascentibus infundit et quarentibus revelativ, quae impossibile fuisset humanis studiis invenire". (M. Ficino T. Pl, XIII, 3, p. 227)

(96) "memtem divinis deditam"(M. Ficino De Amore, VII, 14,p.259)

(97) "Primus itaque furor, bonum equum, id est, rationem opinionemque, a malo equo, id est, a phantasia confusa et sensum appetitu distinguit" (Ibid).

(98) Marsilio Ficino De Amore VI, 2, págs 200-201.

(99) Siguiendo el Banquete de Platón , Ficino señala que el alma, al percibir la belleza corporal, imagen de la divina, siente deseos de reproducirla, pero no de manera simbólica como en una obra de arte, sino eróticamente, en un cuerpo:

"Vis autem generandi, secunda Venus, formam generare huius similem concupiscit" (M. Ficino De Amore,II,8,p.155)

Este deseo de producir una forma viva, similar en belleza al cuerpo contemplado, es una etapa que el alma cumple en su retorno al cielo. Aspira al goce de la Luz Suprema. Se desvela por tanto por imitar el acto divino, reproduciendo sus hijos bellos en la tierra, a fin de ganar fuerzas para el próximo despegue de la realidad material.

Ficino no contempla nunca la posibilidad de la creación artística, solía presentarse como la culminación del proceso de goce y asimilación de la belleza natural, y la forma esculpida o pintada se ofrecía como la síntesis, realizada en el alma, entre las distintas comprensiones parciales de la naturaleza. Para Ficino, por el contrario, la culminación es "restat ut illico in unum, quod est super essentiam, id est, deum se revocet" (Op. Cit, VII, 14, p.259). La obra de arte fortifica el alma, acrecienta y justifica su poder. El retorno hacia el Uno, por el contrario, la disuelve en la Luz de Dios. Si el alma se entiende como una parcela divina caída en la tierra, donada por el Supremo a las formas naturales creadas por El, el regreso del espíritu la une de nuevo

al Padre, y ello constituye su destino final. Una obra de arte, por tanto, no haría más que atrasar esta vuelta, al impedir temporalmente el ascenso que se acelera cuando por fin el "buen caballo" consigue correr sin la carga del "mal caballo, es decir cuando es dominada.

Por añadidura lo que está cargado de connotaciones simbólicas, en Ficino, no es la materia sino el gesto. Cuando el hombre engendra otro ser, sus actos repiten simbólicamente el primer gesto de Dios, cuando compuso el Universo. Pero la materia es la misma.

Mientras que el artista tiene conciencia de repetir exacta y no simbólicamente el gesto divino en una materia que simboliza, por el contrario, el lodo o la carne.

El gesto del escultor o del pintor se asemeja al divino, mientras que para Ficino toda "acción" no es más que una infiel aproximación a la divinidad, puesto que ésta es absoluta inmovilidad. Los postulados de Ficino niega la labor creativa.

Miguel Angel intentó seguirlos. Quiso entender su obra no como un fin sino como una etapa en su progresiva entrega a Dios (ver el célebre soneto CXLVII. Citado principalmente en la nota (105).

"Per esser manco, alta Signora, indegno
del don di vostra immensa cortesia,
prima, all'incontro a quella, usar la mia
con tutto il cor volse il mio basso ingegno.

Mà visto poi, ch'ascendere a quel segnio
propio bslot non é ch'apra la via,
perdon domanda la mia audacia ria,
e del fallir saggio ognior divergnio.

E veggio ben, com'erra, s'alcur crede,
la grazia, che da vol, divina, piove
pareggi l'opra mia caduta e frale.

L'ingegno, l'arte, la memoria cede:
ch'un don celeste non con mille prouve
pagar del suo può già chi é mortale".
(Miguel Angel: soneto LXXVIII).

(100) Anne Sheppard, comentando la opinión de Raymond Marcel ver
tida en su estudio sobre la vida de Ficino, escribe:

"When we come to the Comentary on the Symposiun the situa-
tion has changed. As I mentioned earlier, that Comentary can
now be dated firmly to the year 1469 and Marcel in his edi-
tion points out that Ficino there takes a rather different
view of the relationship between the four inspired states of
: the Phaedrus, the four "furores divini" from that expressed
in the letter to' Peregrino Agli: Ficino here treats the di-
fferent "furores" as successive degrees of ascent to the
divine while in the letter to Peregrino poetic inspiration
seemed to be sufficient by itself..." (Anne Sheppard "The influen-
influence of Hermias on Marsili Ficino's Doctrine of Inspira-
tion", En J.W.C.I. 1980 nº 43 p. 101).

Curiosamente, Anne Sheppard no menciona la carta de Ficino a An-
tonio Pellocho Baccio Vgolimo cuando dita los textos ficinanos que
se refieren extensamente al concepto de "Furor Divino".

(101) Ver el texto repetidamente mencionado de André Chastel "Marsile Ficino et l'Art", y principalmente los estudios de Michele Schiavone "Problemi filosofici in Marsilio Ficino", Paul Oskar Kristeller "Volonta e amor divino" Cap. III de "Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino", Arnaldo Della Torre "Storia dell'Accademia Platonica di Firenze", Michael S. Allen Op. Cit, Michael J.B. Allen "Cosmology and love" en Journal of Medieval and Renaissance Studies 10 (1980), Anne Sheppard "The influence of Hermias on Marsilio Ficino's Doctrine of Inspiration" en Journal of the Warburg and Courtauld Institute 43 (1980), Michael J. B. Allen "Two commentaries on the Phaedrus" en Journal of the Warburg and Courtauld Institute 43 (1980).

La bibliografía sobre Marsilio Ficino es infinita; el concepto de furor divino en Ficino recibe apenas la atención en unas pocas páginas. El furor poético en concreto, unas líneas tan sólo.

(102) Para aclarar la distinta graduación de los furoros en el "De Amore" y en el "De Divino Furore", ver Michael J. Allen Op. cit, p. 49.

(103) "Y por este delirio tu estás inspirado, por así decir, y estás arrebatado hasta lo más hondo. Algunos movimientos mas violentos y afectos ardientísimos pueden existir por el signo por el que tus escritos se expresan, y esta misma excitación, que se produce por movimientos externos, preferentemente los antiguos filósofos quisieran que fuese la prueba de que una cierta fuerza divina está en nosotros" (Marsilio Ficino De Divino Furore).

(104) B. Varchi Sopra l'Amore, p. 679.

(105) Miguel Angel Soneto XCLVII.

(106) La actividad de los genios, cuya alma enfurecida elabora con facilidad, agudeza y rapidez para a ser considerada socialmente provechosa y necesaria. De la obrea de los genios intentan aprender los talentuosos.

"La nature a donc choifi les uns pur leur distribue l'aptitude à bien faire certaines chofes impoffibles à d'autres, ces derniers ont pour des chofes différentes, une facilité qu'elle a refufée aux premiers. Les uns ont un génie fublime e étendu en un certaine sphère, d'autres ont dans la même sphère, le talent de l'application & le don de l'attention fi propre è conduire les détails. Si les premiers font nécessaires aux premiers pour opérer. La nature a fait un partage inégal de fes hëriter "perfonne" (?) & l'homme entièrement dépourvu de toute espèce de talent est auffi rare qu'un génie univerfel.

Il femble même que la Providence n'ait voulu rendre certaines inclinations plus communes parmi un certain peuple, qu'afin de mette entre les Nations la dépendance réciproque qu'elle a pris tant de foin d'établir entre les particuliers. Les befoins qui engagent les particuliers d'entrer en fociété les uns avec les autres, engagent auffi les Nations à lier entre elles una fociété. La providence a donc voulu que les Nations fuffent ogligées de faire les unes avec les autres un échange de talents & d'induftrie, comme elles font échange de freuits différents de leurs pays, a fin qu'elles fe recherchaffent réciproquement, par la même motif qui fait que les particuliers fe joignent enfemble pour compofer un même peuple: Le défir d'être bien, ou l'envie d'etre mieux" (Du Bos Op. Cit, Tome II, p. 9).

(107) "Quapropter sicut per quatuor descendit gradus, per quatuor ascendat necesse est. Furor autem divinus est qui ad supera tollit, ut in eius definitione consistit. Quatuor ergo divini furoris sunt species. Primus quidem poeticus furor, alter mysterialis, tertium vaticinium, amatorius affectus est quartus. Est autem poesis a Musis, mysterium a Dionysio, vaticinium ab Apolline, amor a Venere. Redire quippe ad unum animus nequit nisi ipse unum efficiatur. Multa vero effectus est, quia est lapsus in corpus, in operationes varias distributus et ad corporalium rerum multitudinem respiciat infinitam. Ex quo partes eius superiores pene adormiunt, inferiores aliis dominantur. Ille torpore, iste perturbationes afficiuntur. Totus autem animus discordia et inconcinnitate repletur Poetico ergo furore primum opus est, qui per musicos tonos que torpent suscitetur, per harmonicam suavitatem que turbantur mulceatur, per diversorum denique consonantiam dissonantem pellat discordiam et varias partes animi temperet. Neque satis hoc est. Multitudo enim adhuc restat in animo. Accedit ergo mysterium ad Dionysium pertinens, quod expiationibus sacrisque et omni cultu divino, partium omnium intentionem in mentem, qua deus colitur dirigit. Unde cum singule animi partes ad unam mentem redacte sint, iam totum quoddam unum ex pluribus factus est animus. Tertio vero adhuc opus est furore, qui mentem ad unitatem ipsam, anime caput, reductat. Hoc Apollo per vaticinium efficit. Nam cum anima supra mentem in unitatem surgit, futura presagit. Demum cum anima facta est unum, unum, inquam, quod in ipsa natura et essentia anime est, restat ut illico in unum quod est super essentiam, id est deum se revocet. Hoc celestis illa Venus per amorem, id est, divino pulchritudinis desiderium bonique ardorem explet." (Marsilio Ficino De Amore, VII, 14 págs. 258-259).

(108) Ver Ovidio, Pont. III, 4, verso 95:

"haec duce predico uaticionerque deo".

Asimismo, Angel González escribe:

"Alberti anuncia con brío (...) este impulso creador o inspiración (furor animi). (...) Alberti da con el símbolo adecuado cuando dice que la pintura es el gesto de Narciso en la fuente: "pintarse a sí mismo", sentencia que se atribuye a Cosme dei Medici y pronto alcanzó la categoría de tópico con auxilio del neoplatónico Ficino". (Introducción al tratado de Pintura de Leonardo de Vinci, p. 15).

Sin embargo, si estudiamos atentamente el texto de Alberti, comprobaremos que escribe sobre la "voluptuosidad del alma" y no sobre el "furor del alma". En la primera está sugerida la idea de placer, ausente totalmente en la segunda. El furor divino era una carga que el poeta tenía que soportar.

Sin duda alguna Alberti se refiere al gusto de pintar bajo el dictado del ingenio agudizado, pero no bajo el dictado divino. Que la opinión de Alberti sea más "actual" que la de Ficino, acercándose al menos a la de los tratadistas barrocos franceses, no invalida el hecho cierto de que Alberti apenas menciona el furor divino como causa de la creación pictórica.

(109) Roger de Piles, Cours de Peinture p. 117.

(110) "Primus itaque furor inconcinna et dissonantis temperat. Secundus temperata unum totum ex partibus efficit. Tertius unum totum supra partes. Quantus in unum, quod super essentiam et super totum est, ducit" (Marsilio Ficino Op. Cit. VII, 14, p. 259).

(111) "Artes a diis propter amorem humano generi traditas Agathon arbitratur (...) Quia vero providentiae benignitate sua nobis munera magnifice largiuntur, amore instigante dicimus elargiri (...) Hunc ergo nos, oviri clarissimi, deum, quia pulcherimus est, amenus quia optimus, imitemur, quia beatissimus, veneremur, ut sua nobis clementia et largitate ccedat pulchritudinis, bonitatis, beatitudinis sue possessionem" (M. Ficino De Amore, V, 13, p. 198).

(112) "Divina potestas omnia supereminens statim a se natis angelis atque animis, suum illum radium in que fecunda vis inest omnium creandorum, tanquam filiis, clementer infundit" (Marsilio Ficino Op. Cit, V, 4, p. 184).

(113) Leonardo de Vinci Tratado de Pintura, Trat. 9 (3), p. 40.

(114) Leonardo Op. Cit, Urb. 7b, p. 40.

(115) Leonardo Op. Cit, Urb. 71-7b, p. 44.

(116) Federico Zuccaro L'idea de pittori ed architetti, Cap. III.

(117) Leonardo Op. Cit, Urb. 1b, p. 45.

(118) "La divinidad de la ciencia de la pintura considera las obras, sean humanas o divinas, limitadas por sus superficies esto es, por las líneas que son término de los cuerpos" (Leonardo Op. Cit, Urb. 11a-12b, p. 57). No entramos en ningún comentario sobre la socorrida y tan comentada afirmación de que el diseño es el fundamento de la pintura. Cualquier manual sobre el arte del Renacimiento rinde cuentas de ello, a partir del tratado de Pintura de Alberti.

(119) F. Zucaro Op. cit p. 8.

(120) "Il Difeegno genera la logica, e la poefia, ed altre figlie fimili, ma genera un'altra prole più degna, piu illuftre, e di maggior grazia, e beltade, ed è quella delle fcienze fpeculative reali, cioè la Fifica, la Mattematica e la Metafifica" F. Zuccaro Op. Cit, Cap. XIV: Nel qual fi moftra che le fcienze fpeculative, ragionevoli e reali fono figlie del Difeegno, p. 49).

(121) "Le fcienze pratiche attendono principalmente all'operazione, e intorno a queft s'affaticano per poter confeguire il fine loro... E Febbene quelle prime profeffioni, che fono intorno al Difeegno interno, fono più eccellenti, perchè procacciano all'iftefs'uomo un'altre forta di felicità umana, e naturale, che confifte nell'azione, e di quefta ci contentiamo noi pittori, fcultori, e architetti, onorando gli intelletti fpeculativi o godeando noi l'utile, e il bene, che nelle noftre azioni troviamo. E ficcome di quelle due forelle Rachele, e Lia era belliffima, e graziofiffima, ma infeconda; e Lia avera gli occhi ofcuri; ma feconda; così le fcienze pratiche, febbene non fono così belle, fono pero feconde, cioè utili e non folo á particolari, ma alle famiglie, alle città, ed ai Regni" (G.P. Lomazzo Trattato p. 21).

(122) Ver cita nota (120).

(123) "Il fine propio della filofofia morale è di confiderare tutte le operazioni umane interne, e efterne, che fiano ordinate a qualche fine, virtuofa particolare, o comune, e per confeguir tal fine prima è neceffario intendere, quelle opere, o il fine al quale fono ordinate, e come fi devono ordinare, e così formare un Difeegno interno pratico, e conforme a quello operare" (G.P. Lomazzo Op. Cit, Cap. IX: Della

divisione del Difegno interno pratico in morale e artificiale, p, 23). Por tanto "(11) difegno pratico morale(...) è caufa d'ogni noftra operazioni morale" (G.P. Lomazzo Op. Cit Cap X: Del Difegno interno pratico artificiale, e fua proprietà, p. 25).

(124) "Quedaba sólo por indagar, inteligentísimo Pedro, si en algo la mente en sí podía ser alentada por múltiples -por así decirlo- dioses al mismo tiempo, excitada, pues por varios furores. En verdad no parece nada difícil la cuestión sobre el amor y la poesía. No dudamos, en efecto que Homero, Píndaro, Calímaco, Safo y Marón (Virgilio N. del T.) fueron agitados por un instinto poético y a la vez amoroso." (Marsilio Ficino Carta a Pedro Divicio, "Sobre las cuatro especies de furor divino").

(125) Marsilio Ficino De Divino Furore.

(126) Ibid.

(127) "La poesía, que también es apropiada de una divina armonía, reproduce de forma más ardiente los sentidos, y como un poeta decía, délficos..."(Ibid).

(128) Ver André Chastel. Marsile Ficin el l'Art.

(129) "Anima in providentiae, fati, naturae legibus, non ut patiens modo ponitur, sed et ut agens (...) Virtutem animi (...) non esse servilem daemonem vitae duces, ac rursus vitae fortunam eligi a nobis, non nos a daemone vel fortuna. Culpan eligentis esse, non Dei" (M. Ficino T. Pl. XIII, 2, p. 209)

(130) Dante La Divina Comedia, Purg XXVII, verso 133.

Ver André Pèzard "Nymphes platoniciennes au paradis terrestres en Medioevo e Rinascimento: Studi in onore di Bruno Nardi, p. 570.

M M M
1 M M
M M M

