

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

FUROR DIVINO

VOL. II

PEDRO AZARA

VOLUMEN II

CAPITULO II

CAPITULO II : EL MANIERISMO

(L. Giacomini y G.P. Lomazzo)

-CAPRICCIO-

## INDICE DEL CAPITULO DOS

### I.- INTRODUCCION

### II.- LA POETICA

- 1) Furor de origen externo: breve estudio de la crisis del Furor Poético como causa de la creación, y de como afectó la psicología de la creación plástica. "Poetare divinamente/Poetare umanemente".
  - a) La posesión divina como metáfora del origen de la creación artística.
  - b) El artista toma la iniciativa en su relación con la divinidad: Dios aparece tan sólo como guía.
    - El Furor y los dones
  - c) Rechazo del Furor Poético de origen divino como causa de la creación.
    - Furor y "libero volere"
    - Furor y Conocimiento
  - d) Puesta en duda del origen externo del Furor Poético.
- 2) Furor de origen interno: aparición de la noción de "capriccio"
  - a) Primeras apreciaciones negativas sobre el "capriccio" como causa de las creaciones poética y plástica en el alma.
  - b) El "capriccio" deseado: "Usare il dono d'Iddio".
  - c) El "capriccio" considerado como causa de la creación poética desde una óptica neoplatónica.
  - d) Distinto juego de las facultades del alma en relación con la aparición del "capriccio" como causa de la creación poética.



3) Furor/Natura: Importancia precursora del Furor "humano" manierista en la creación artística.

a) El "capriccio" como preludio del "entusiasmo" tardo-barroco.

- Algunas notas sobre los fundamentos de la creación poética.

- El Furor y la Belleza: antesala de lo sublime

b) El "capriccio" como origen de la obra de arte.

### III.- La TRATADÍSTICA

1) Aceptación del Furor Divino como causa de la creación artística (pictórica, escultórica, arquitectónica).

2) El "capriccio" o Furor Interno.

a) Diferencia entre la consideración del Furor Divino y del "capriccio"

b) El "capriccio" y los grutescos

c) Creación de obras singulares

d) El "capriccio" y la libertad

3) Control del "capriccio"

a) Control de los excesos del "capriccio" por medio del arte, según Paleotti.

b) Control de los excesos del "capriccio" por medio de la discreción, según Lomazzo.

- Desorden y engaños.

- Control del "capriccio" por medio de la discreción a nivel de la realización técnica

- Discreción y diseño (composición): control del "capriccio" por medio de la discreción a nivel de la composición.

- Relación entre el "capriccio" y la discreción a nivel de la selección del "motivo" o tema de la obra de arte.
  - Relación entre el "capriccio" y la discreción a nivel de la concepción de la composición.
- c) Discreción memoria e invención: relación entre el alma inteligible y las facultades del Alma Sensible (memoria y fantasía) durante el proceso de creación de la idea.

#### 4) Conclusión:

- a) Naturaleza, Arte y Furor: Resumen de lo que antecede.
- Furor, "capriccio" y dones
  - Furor y diligencia
  - Superioridad de la Naturaleza
- b) Causa del Furor exterior e interno en la tratadística.
- Aparición involuntaria
  - El poder de la imaginación y la libertad creativa

## I. INTRODUCCION

En líneas generales, el siglo XVI se presenta como una época clave en lo que concierne a la evolución del concepto de furor divino en la tratadística. Se producen cambios drásticos en la manera de juzgar la relación entre el entusiasmo y la creación y de valorar la presencia y la necesidad de aquél a la hora de iniciar una obra de arte. Es un siglo repleto de acontecimientos y desánimo, triste y orgulloso, que sirve de puente entre el frágil, breve e ilusorio Renacimiento sustentado por los escritos de Alberti, Ficino, Leonardo y Durer, y el Barroco francoveneciano que, en sus momentos finales se abre a la época moderna. Los tratadistas y los autores de poéticas, de orientación neoplatónica conocen las lecciones de Ficino, y, partiendo de sus premisas y de sus conclusiones, desarrollan una compleja teoría de la creación mental artística. Estudian el papel y la relevancia de cada facultad del alma en el proceso creativo, la importancia de los conocimientos y del trabajo, lejos ya del influjo medieval, y como el furor se engarza en esta sicología de la creación. Aprecian la relación entre el hombre y la divinidad, y que importancia tiene la existencia de una instancia trascendente que evita que la obra caiga de lleno en el terreno de la subjetividad. El Manierismo se revela como una sombría época fascinante que cambió nuestra visión de la obra de arte ya que la fue sacando poco a poco, de los terrenos de la ofrenda a Dios como sugería Ficino, para mostrarla como un espejo de la personalidad artística, en el cual apenas pudieron desde entonces mirarse las esferas celestes.

Leonardo opinaba críticamente, demasiado tarde y fuera ya de época, que "aquel pintor que tenga toscas manos, así las representará en su obra, esto mismo ocurrirá con cualquier otro miembro si

un detenido estudio no lo impide. Con que tú, pintor, considera con gran cuidado qué parte de tu persona sea más fea y mira de co rregirla en tus estudios, pues si eres grosero, tal serán tus figuras y sin gracia, y de esta manera, todo aquello que en ti haya de bueno o de vituperable aparecerá en cierto grado en tus figuras" (1). En el siglo XVI se irá demostrando que esta consideración negativa no era verdadera -o que ya no era adecuada-, y que el artista debía, lejos de cualquier pretensión universal, plasmarse fielmente en el lienzo porque en él y sólo en él se encarnaban las virtudes del cielo. Para aspirar a gozar de la belleza divina era necesario que el artista dotado se "ensimismase" y se devuelva con precisión su imagen en la tela. Es el sostén del "Templo de la Pin tura", como afirma Lomazzo:

"Il quale (il Tempio), se ben casi chiaro e luminoso, non può però esser veduto se non da chi è dotato di quel dono divino che accompagna solo quelli che sono nati con quest' arte, cioè che non l'hanno col studio solo acquistata, ma che ne furono dalla istessa natura segnalatamente privile giati." (2)

Gian-Paolo Lomazzo en tratadística y Lorenzo Giacomini en poética, los dos de tendencia neoplatónica, son quienes a finales de siglo van a orientar nuestro análisis, y van a mostrarnos como se difun den los postulados de Ficino sobre el furor, como se ponen en entredicho, y como, por fin el furor divino es aceptado durante un tiempo en la teoría de las artes plásticas como causa de la creación.

"Le poëte, (...) partè de fureur et d'art (...) et sur tout favorisé d'une prévoyance et naturel jugement." (Ronsard)

(3)



## II. LA POÉTICA

1) Furor de origen externo: breve estudio de la crisis del Furor Poético como causa de la creación, y de como afectó la sicología de la creación plástica. "Poetare divinamente/Poetare umanamente".

a) La posesión divina como metáfora del origen de la creación artística.

La aceptación del furor divino (es decir furor producido por la posesión celeste) como motor de la creación procedía del campo de la poética. A su vez fué en él donde se manifestaron los primeros síntomas de crisis, en un momento en que el poeta empezó a descubrirse autor, consciente de las facultades que poseía, de cómo se relacionaban y del papel de la memoria, la experiencia, la práctica y el saber así como del peso de la tradición renacentista (4). Tan pronto como en 1531, en plena exaltación del neoplatonismo, Fuscano habla del furor como de una metáfora de la posesión divina:

"E tanto più meravigliosamente di preziose gemme ella s'adorna, quanto più per farsi bella de le facultà poetiche si serve; le quali dal fonte de la divinità da'rpimi secoli ebbe origine, sì come manifestamente negli eccellenti poeti a lora si verde, quando, dal furor divino presi, cose tanto stupende cantano che, dal furor poi cessati, sì stupefatti restano, come si non da loro stessi ma Dio per boca loro avesse cantato." (5), (6).

Cuando los poetas componen, enuncian versos perfectos y bellamente enlazados, de manera imprevista; se diría que no hablan ellos sino que un dios se expresa a través de ellos. En el fondo, Fusca no afirma que se cree en la posesión divina y en un origen "divino" del poema, cuando ha sido enunciado de manera impecable y que su contenido y su forma son sorprendentes. Se acude a una explicación trascendente cuando el poema deja de parecer intrascendente, cuando supera la conocida capacidad creativa limitada del artista, cuando, en resumen, el poema está por encima, en cuanto a forma y contenido, de lo que podría esperarse de él, y de un hombre (7).

- b) El artista toma la iniciativa en su relación con la divinidad:  
Dios aparece tan sólo como guía.

El hecho cierto es que el artista plástico empieza a gozar de una mayor libertad y de mayor libertad en su relación con Dios. El pintor renacentista descrito por Alberti evitaba cuidadosamente los movimientos desaforados del alma que parecían iniciarse a semejanza de los de los poetas. Estos esperaban que Dios o que el alma les empujase a componer alabanzas de gracias, mensajes celestes dictados por el cielo, o quizá, alguna obra bella que reprodujese la belleza natural contemplada por el espíritu al recordar la que gozó en el cielo, lejos de la materia. Incluso Durero (8) opinaba que el artista creaba porque le había sido otorgado (independientemente de su voluntad) un don; componía porque Dios le había concedido la gracia necesaria para obrar. La decisión recaía en El:

"Der halb so eim menschen vil hundert jar zu leben verlihen wirdet, der sich solcher kunst schickerlich brauchte, vnd

darzu genaturt, der wirdet durch die krafft, die Gottdem menschen geben hat, alle tag vil newer gestalt der menschen vnd andrer creaturen auß zu giessen vnd zu machen haben, das man for nit gesehem noch eim ander gedacht het." (9)

Conclufa, a tono con la actitud respetuosa y obediente, quizá realista, para con el cielo:

"Darumb nym dir nimer mer fur, das du etwas besser mugest oder welest machen dann es Gott seiner erschaffnen natur zu wurcken krafft gebenn hat. Dann dein vermugen ist krafftlaß gegen Gottes geschoff." (10)

Por el contrario, Fuscano escribe:

"Nel principio d'ogni poema quel che non usamo gl'altri scrittori li poeti invocano il favor divino per dinotare che'l poema sia divino en non umano documento." (11)

El poeta invoca a Dios, pide por su intercesión (12). Le llama confiado, como afirma incluso Lomazzo:

"E se bene ella è arte così difficile e recondita, che non è spirito alcuno al mondo che, pensando a trattar di lei, non resti confuso et atterrito, nondimeno io non ho dubitato di pormi a questa impresa, confidatomi in Dio, che mosso dalle preghiere da me portegli con umile et acceso affetto, adempirà della sua grazia il mio diffetto, sì che in qualche parte potrò adombrare e colorare questo disegno." (13)

En plena Contra Reforma, el pintor se prepara espiritualmente para

iniciar su obra, el alma limpia de deseos, así como para recibir la ayuda rogada. Si bien podríamos considerar que esta súplica de muestra que el artista se siente incapaz de abordar plenamente una composición -o de terminarla (14)- denota que quiere evitar la repetición mecánica de un recurso estilístico o de una obra anterior, y busca crear una pintura no "humana", sino "divina". Como afirma Fuscano, en poética,

"la poesia è tanto più divina di tutte le liberale discipline quando il divim furore donde ella nasce è più eccellente d'ogni eccellenza umana." (15)

El artista ya no se contenta con la simple (aunque imprescindible) posesión de los dones artísticos, sino que aspira a gozar del favor del cielo. Para Alberti como para Durero, los dones eran los instrumentos anímicos necesarios para la creación artística, y no se requería ninguna intercesión divina. El pintor trabajaba, ideaba y dibujaba con los medios que Dios le había concedido. A mediados del siglo XVI, no es todavía plenamente consciente del trascendente impulso creativo del alma, el genio. Por ello, lo solicita como algo temporal ya que, según dice Cesare Ripa

"Que la blonde Cerés, Bacchuse le Sommeil  
Font goufter aux mortels un plaifir non pareil  
s'il aduient qu'à leurs dons soit puiffamment unie / La  
faueur du Gènie." (16)

- Disgresión sobre la relación entre el furor, el genio y el alma.

La palabra "genio" no tiene todavía el sentido plenamente aceptado en el Barroco de fuerza anímica, personal, irresistible y alentadora. Significa "Daimon", aquel semi-dios local que, como las Musas



a escala universal, "inspira" al poeta, es decir, toma posesión de él y lo levanta súbitamente.

"E quefti due Demoni fono quelli che i gentili nominamo genij, dati à ciafcuno nel fuo nafcimento, e noi chriftiani gli diciamo Angeli, dandone a ciafcuno due, l'uno buono, che al bene ne indirizzi, e l'altro reo, che al male ne terca: i quali due ò demoni, ò genij, ò Angeli fi poffono per auventura pigliare per le due anime, che in noi contrarie fi ritruouano: cioè l'intellitiua, laquale è celefte e immortale; e la fentifiua, laquale è mortale, e terrena."

(17)

El "genio", concedido personalmente por el cielo, está, desde nuestro nacimiento, adjunto a nosotros y dispuesto a actuar sobre nuestra alma, en vistas a la creación. Para ello, tenemos que entrar en tratos con él, conocerlo y disponer según nuestras tendencias y su voluntad:

"Il (il artista) vedrà parimente nelle opere degli altri governatori dell'arte, come si anderà insieme, varie essere le eccellenze secondo i vari genii che ciascuno ha sortito, i quali tanto più operano in noi e ci conducono a maggior grado di perfezione, quanto più li sapiamo conoscere, e secondandogli, aggiungervi l'arte e l'instituzion conforme."

(18)

!Qué diferencia entre esta manera de hablar del "genio", a un nivel casi de igualdad, y la de Ficino, un siglo antes! Para él, el genio era un ser lejano y misterioso que repartía bienes y maldiciones, y sobre quien no se podía influir. Además, el artista no podía escoger un genio adecuado a su personalidad, su talento y su alma.

"Tienen" que existir espíritus en relación estrecha con los hombres y cuya competencia en el arte de la magia, afirma Platón, han inventado maravillas, del mismo modo como algunos animales que nos son próximos ejecutan trabajos sorprendentes que destacan de los de su especie. Y estos genios o héroes, dice, están tan cerca de nosotros, tanto por su comportamiento como por su naturaleza y posición, que sienten ciertas posiciones humanas y que son a veces favorables a ciertas personas y a ciertos lugares, y a veces hostiles a otros (...) Existen muchos genios que alientan las almas a ejecutar acciones nobles, muchos igualmente que los orientan hacia actos viles." (19).

Los genios se muestran como emisarios divinos, y se comportan como tales. Toman posesión de los hombres, los enfurecen y los gobiernan a su antojo.

"Numerosos sacerdotes se entregaban bajo la inspiración de los genios a transportes furiosos y pronunciaban palabras sorprendentes." (20)

Si pensamos que Lomazzo escribe que el artista escoge a su genio mediante la labor de la discreción (y ¡ay de ella que no acierte! (21)), y que aquel entonces le conducirá a un "maggior grado di perfezzione", apreciamos los cambios introducidos en la relación entre el cielo y el artista. El genio está todavía fuera del hombre, poseyéndolo desde el exterior. Mas es llamado por el pintor, su presencia es requerida mediante rezos y súplicas a fin de que entre en su alma para siempre. No es de extrañar que esta fuerza que invade el alma y la empuja a crear, provocando el furor, pase a ser pronto considerada como un don o un "favor" de los dioses, y sea considerada como una virtud integrante del alma que sólo los elegidos poseen, y cuyos servicios ya no deben ser requeridos porque el alma, a solici

tud del artista a punto de crear, dispone de esta energía virtuosa, de este aliento espiritual para percibir la belleza exterior, inventar escenas o sorprendentes o pintorescas y entusiasmarse gracias al enfervorizado ritmo de trabajo de la fantasía (de la imaginación, en concreto).

No obstante el origen del genio, está "corde d'un instrument, laquelle ne donne aucun fon à moins qu'on ne la touche" (22), procede, como acertadamente explicaba Roger de Piles, de aquel espíritu que primero actuaba sin que el hombre pudiera intervenir, y que luego se transformó en "un esprit commis à la garde de l'homme" (23). La noción de furor cambió desde este momento en que el artista dejó de esperar la gracia divina, concedida temporalmente, y pudo tomar cierta iniciativa en su relación con el cielo. Transcribimos una vez más la cita entera de de Piles, que resume brillantemente esta breve digresión sobre la evolución de la relación entre el daimon y el artista;

"Par le mot de génie on a entendu diverfes chofes. Les Anciens ont orû que c'étoit un esprit commis à la garde de l'homme, qui lui infpiroit les bonnes & les mauvaises actions. Les Payens en ont fait une Divinité, & la plûpart des hommes le prennent pour le feu de l'imagination qui produit une abondance de penfées, & pour cette infpiration fecrete & cet enthoufiafme qui enfante les productions extraordinaires. Mais pour le concevoir par raport feulement aux Sciences & aux beaux Arts; & pour en donner une idée diftincte, je croi que l'on peut dire avec beaucoup de raison."

Que nous aportons le génie en naiffant, & qu'il est confondu & mêlé avec l'esprit, comme une effence est confondue, & mêlée dans un verre d'eau, ou plutôt que c'eft l'esprit même en tant qu'il eft porté vers une fcience préfèrablement à une autre." (24)

- El Furor y los dones: Al tomar la iniciativa en su relación con la divinidad, podemos pensar que el artista no se "sorprende" (empleamos el sentido originario perdido en nuestros días, de la palabra "sorprenderse") por la irrupción de una fuerza y la posterior irrupción del furor. El pintor y el poeta son conscientes de lo que hacen y están conscientes durante el estado de entusiasmo. Y sobre todo, como afirma el Aretino, el poeta trabaja con los "pensamientos" que extrae de la memoria, mientras dura el "furor d'Apollo". El escritor tiene cuidado en recalcar que el artista debe operar con aquella facultad, y no dejarse llevar por el entusiasmo. Si recordamos que, en Ficino, la memoria del alma jugaba un papel imprescindible en el nacimiento del furor, puesto que aquella se excitaba al recordar, nos damos cuenta del camino transcurrido. El Aretino insinúa que el furor brota debido a la ejercitación voluntaria del artista, tras lo cual entran en juego todas las facultades. En esta nueva situación se nos presenta a un poeta lúcido y consciente de los mecanismos anímicos que debe manipular a fin de lograr una obra original.

La misma preocupación por conseguir un trabajo inédito revela un nuevo espíritu. Si el poema emanara directamente de la divinidad, la "originalidad" no entraría en la línea de cuenta ya que, recordemos, el furor divino acerca el alma a las esferas y da lugar a composiciones que abren nuevas puertas celestiales. La "originalidad" no estaba en lo que decía el hombre ni en como lo decía sino en nuevos y más precisos enfoques sobre un mismo objetivo, la hiriente Belleza del Rostro de Dios. Por el contrario El Aretino sugiere en su carta que un poema es original cuando ofrece nuevos objetivos nunca percibidos por otros artistas. Cada obra muestra una vista global y cerrada de una porción finita de cielo, distinta cada vez. Cada artista parece poseer su cielo y sus Musas (25):



"Sappiate che la natura senza la esercitacione è un seme chiuso nel cartoccio: e l'arte senza lei è niente. Siate adunque assiduo nel comporre se volete esser ottimo poeta, e soprattutto rubate i bei tratti e gli acuti spirti al vostro ingegno, ché certo è pazzo chi crede farsi nome con le fatiche d'altri. Sforzativi di trare i concetti da i pensieri che vi nascono ne la memoria, mentre vi levate in alto col furor d'Apollo. E cosi facendo il giudicio vostro si sodisfarà ne l'opra istesse, onde sarete battezzato figliuol de le muse e non creato de i rubatori." (26)

Según Tomasso Campanella, Dios ordena y manda cada vez menos, y se muestra tan sólo como un gufa. Ya no habla directamente a través de un artista sino que éste lo invoca y trata de obtener la gracia que no tiene:

"Io non parlo delli poeti sagri, i quali per tutto sono conosciuti ispirati da Dio... Ma io ragiono di questi poeti nostri, che vogliono poetare umanamente e non hanno tanta grazia, e vogliono far valer i lor poemi: il che non ponno se da Dio esser guidati non si mostrano..." (27)

Campanella introduce un corte entre los "poeti sagri" que operan bajo la directa posesión divina, y los poetas "laicos" que deben de compensar la falta de intencionalidad religiosa que les pondría a los servicios de Dios, con una petición de ayuda al cielo. Aunque la Poética sea un tratado de juventud, pertenece no obstante al tardomanierismo en un momento en que la crisis del furor como motor de la creación ya estaba consumada, tras los textos de Fuscano, Segni, Giacomini, Patrizi, etc. Sin embargo confirma, y esta vez de manera clara y tajante que el arte moderno, el arte de los que quieren componer "umanamente" nace de los poseídos por

el "capriccio", y en este caso, de los que "non hanno tanta grazia". No surge tanto de la prolongación y desarrollo de los primeros tanteos del pleno Renacimiento, imbuido de neoplatonismo, sino de los artistas que se sienten apartados de Dios y no han sido tocados por la gracia. De los que ruegan, de los que imploran un favor porque no creen ser dignos de participar desde el principio de la luz divina, y porque se sienten inferiores a los "siete gobernadores" y tratan de recibir a través de las obras de estos algo del influjo celeste que tales maestros habían recibido.

"Per via d'imitazione si procede quando uno, non avendo notizia perfetta dei termini e precetti dell'arte, ("vivono simolatamente, aspettano la ventura senza rispetto, senza coscienza, senza timore di Iddio, peccano gravemente, del che molti si dolgano, perché vengono fraudati delle loro virtù, delle buone openioni, delle buone parti di quelle speranze che promettono; per li quali non è verità abuna per lo suo verso, che si debba operare" (28) sì che con quelli possa per sé stesso liberamente operare, con l'osservar solamente le cose d'altri e rappresentarsele innanzi segue la maniera di alcuni pittori eccellenti, quali furono Daniello da Volterra e Sebastiano del Piombo dietro a Michel Angelo (...) et altri dietro alle maniere de gli altri governatori dell'arte, che troppo lungo sarebbe a nominare." (29)

La progresiva confianza del poeta en su relación con Dios y una mayor iniciativa, le permitieron escoger su "genio" y entender la posesión divina como una metáfora del origen noble y elevado de su arte; finalmente pudo aceptar, o quiso que el cielo actuase como un modelo lejano, al que el artista accede por sus propios medios -la oración- y a través de la contemplación y de la comprensión de la obra de los gobernadores.

Una opinión de Agnolo Segni trastoca toda la visión ficiniana del furor poético: el furor divino, nacido de la posesión externa, puede ser "utilizado" por el poeta. Agnolo Segni no puede ser acusado de aristotelismo. Defensor acérrimo de la necesidad del furor en arte, postula que, "senza la guida del furore va el poeta errando e non sa che si dire" (30). El entusiasmo es el verdadero motor de la creación, que no sólo guía al poeta, sino que incluso, contra la opinión de Campanella, constituye el propio sentido del poema otorgándole consistencia. Si no se manifiesta, el autor deja de poder considerarse como tal ya que no consigue crear y, por otro lado, su obra deja de tener relevancia, quedándose en una simple y superficial composición melódica, es decir, deja de "ser" un poema

"senza questo divino spirito la poesia e'l poeta non è poesia ne poeta." (31)

El furor, para Segni, es la verdadera sustancia que alimenta y que constituye incluso la obra:

"Essenziale a la poesia è il furore e senza lui non è il poema." (32).

Si por un lado sigue los postulados de Ficino, cuando afirma que un poeta se hace tan sólo gracias al entusiasmo y que sin éste el poema pierde trascendencia y universalidad, por otro los radicaliza. Ficino, quizá porque no creía en la existencia autónoma del poeta abocado a la búsqueda de la verdad, nunca había escrito que sin furor no pudiesen componerse versos. Estos se realizaban con gran esfuerzo y no poseían la "agudeza" y capacidad de penetrar en los designios divinos de los que se ejecutaban durante un estado

de raptó. Las opiniones de Segni quiebran la visi3n "tradicional" del furor divino y marcan un punto de no retorno en la concepci3n de furor "externo" como motor de la creaci3n.

"Se il principio de la poesia   divino, onde divengono tanta riprensione n  poeti e che noi di sopra alcuna volta abbiamo di loro poco onorevolmente parlato? Rispondo che il principio   tale quale noi diciamo, ma gli uomini predendo il principio divino, l'usano poi non divinamente, ma umanamente e bene spesso malvagiamente, adoperandolo in cose degne di reprensione, come di molte altre faccolt  interviene le quali l'uomo riceve di Dio; onde l'opera poi participa e del divino e del umano, del buono e del cattivo... E questo si dice di qu  poeti che usano male il dono d'Iddio, perci3 che altri lo possono degnamente usare, como quegli che Platone ritiene ne la sua citt ." (33)

La discusi3n sobre el posible origen divino de una obra de arte, es decir sobre la divinidad del furor, toma un sesgo casi teol3gico.  C3mo pueden los poetas afirmar estar inspirados por el cielo frente a tanta producci3n mediocre? Segni aporta una soluci3n que se desmarca de los postulados de Ficino. El maestro de Carregi nunca había escrito que Dios fuera tan s3lo "il principio" de una obra, a la realizaci3n de la cual el hombre aportaba luego sus dones que, mal empleados, empa aban el esplendor del poder creativo de la divinidad. Toda la obra procedía de Su voluntad. Es mas, se producía para mostrarnos Su poder, Su superioridad, para enseñarnos alguna verdad. Tenía un fin que no era el del goce est3tico. Toda esta carga teleol3gica desaparece. Como consecuencia de ello Dios es alejado del artista y presentado como un guía, acrecentando la participaci3n humana en la ideaci3n de la obra. Se inicia el sentido contemporáneo de inspiraci3n.

Segni comete un "error" significativo: confunde el furor con un don. Aquel acontece por la "buena disposición" o "buena voluntad" del artista. Segni afirma que el poeta "utiliza" "umanamente" el "principio divino" al que denomina "dono d'Iddio". El verdadero concepto del "furor", sin que el tratadista sea consciente de ello, se diluye y se transforma. !Desde cuando un poeta podía "emplear" el furor! En todo caso, el alma, en su inmaterialidad, "empleaba" los cuatro tipos de furor que Dios le concedía, para ascender a las esferas y retornar a gozar del Esplendor de Dios (34). Este "uso" del entusiasmo no tenía fines creativo artísticos, ni era realizado conscientemente por el hombre. El poeta, de pronto, puede jugar con el furor divino; sus facultades entorpecen o facilitan la labor creativa del entusiasmo. Si bien este fenómeno no es del todo halagador para el artista, ya que implica que emplea de manera no "divina" sino "humana" las facultades que Dios le ha concedido, revela, no obstante, que el hombre ya no es un instrumento dócil en las manos de Dios, sino que "instrumentaliza" la fuerza divina. Dispone de ella, hace las veces de un delegado con "facultades".

La creciente participación consciente del poeta en la producción del furor poético muestra que los "tiempos han cambiado". El entusiasmo sigue teniendo un origen divino, aunque puesto en duda por Fuscano unos años antes, como ya vimos. Pero la importancia de las facultades del alma en la ideación diluye el carácter violento e incontrolado de la posesión. Muestra la importancia creativa de las facultades, no en el despertar del furor, sino en su utilización, más o menos consciente por parte del artista, al servicio de "su" obra. Presenta al artista como un interlocutor de Dios y no como un instrumento manejable, que no entiende lo que ha compuesto. La falta de confianza del artista en sus propias faculta

des le impide emplear el furor como si fuera un don, aunque, poco tiempo después Dios delegó sus poderes en el Alma del Artista.

c) Rechazo del Furor Poético de origen divino como causa de la creación.

- Furor y "libero volere"

Lorenzo Giacomini es un olvidado pero brillante teórico de finales del siglo XVI que Bernard Winberg redescubrió (35). Sin embargo, este campechano estudioso, que pudiera haber conocido al joven Lomazzo cuando éste vivió en Florencia entre 1559 y 1565, es un autor clave en el estudio de la evolución del origen del furor poético y su relación con las facultades del alma del artista.

Francesco Patrizi (36), poco años antes, había escrito que los poetas que habían sido poseídos no podían enorgullecerse de "su" obra, puesto que apenas habían intervenido en la creación. Giacomini se apoyaría en esta opinión, de raíz aristotélica, para condenar la creencia en el origen divino del furor poético. A caballo entre Platón y Aristóteles, y poco de la aparición de los célebres "Furores Heróicos" de Giordano Bruno, Giacomini postula para siempre el origen interno, humano y personal del entusiasmo, presentándolo como el fruto del libre juego de las facultades ánimicas (37).

"Che a che dar precetti, a che imperare se il maestro è fuora di noi?" (38).

En efecto, desde un estricto punto de vista neoplatónico, el estudio era innecesario a causa de la imprevisibilidad y de fuerza de

la posesión divina que no requería el esfuerzo del poeta para dar luz a una composición artística. No obstante, y desde postulados más "realistas" de Quintiliano, toda obra requería un mínimo de conocimientos previos y cierto trabajo que facilitase la creación, así como la posesión de unos dones (39). Por ello, Giacomini contesta a la pregunta que se ha hecho anteriormente:

"il furore distrugge ancora il merito de la lode a Dio, la quale e dovuta a le azioni nostre dependenti del nostro libero volere, non a ' doni che da altri riceviamo, essendo di questi dovuta al donatore, non al donatorio". (40)

En esta corta sentencia, aparecen tantos cambios con respecto a la visión clásica del origen del entusiasmo y a su interés como causa eficiente de la creación que puede considerarse, antes que Bruno remate el derribo, como una de las mayores estocadas al concepto ficiniano del furor. Este, afirma Giacomini, destruye el valor de las loas al cielo, ya que, para que tengan interés, tienen que ser compuestas libremente. Hasta entonces el entusiasmo era "una iluminación natural del alma racional, gracias a la cual Dios devuelve el alma, que había caído de las regiones superiores a las inferiores, de las regiones inferiores a las superiores" (41). Es lo "que nos une más estrechamente a Dios" (42). Por él podemos exclamar sinceramente que la "magnificencia de este Dios es admirable" (43). Es un favor que Dios nos concede, gracias al cual "nos llena" (44) y podemos "de esta manera gozar de El enteramente" (45). Giacomini opera con otras bases. Apenas son comparables sus opiniones con las de Ficino; en el siglo XV, el furor era el medio que Dios concedía al alma para que pudiera retornar hacia El, y, ya en los cielos, gozar de su visión y cantarle loas si puede, ya que, al unirse a El no tiene distancia para alabarle.

Sin la ayuda divina bajo forma de las cuatro modalidades del furor el alma no podía dirigirse hacia las esferas (es decir no podía avanzar hacia ellas ni hablarles, en el doble sentido de la palabra dirigirse). Giacomini sobreentiende que el alma tiene poder para comunicarse con el cielo.

Por otra parte, la posesión era un honor que Dios concedía al espíritu, por el cual el hombre debía de estar agradecido (46). Según el escritor manierista, Dios ofende el alma cuando la invade, y se ofende (lo que es absurdo) (47), negándole su virtud. Es necesario que el espíritu actúe por su libre albedrío y que cuando cante loas, éstas emanen de su voluntad (de "le aziono nostri"). Giacomini ataca la finalidad del furor: la salvación del alma humana de la corrupción natural, evitando que "(renuncie) a su pureza nativa abrazando estrechamente el cuerpo demasiado tiempo" (48). El furor impide que la virtud del alma resplandezca y que se salve porque la gracia aparece cuando el espíritu adora voluntariamente a Dios. Lo que era un bien impide la existencia del bien. El entusiasmo sigue siendo necesario en la creación artística porque despierta el alma de su aletargamiento y le permite concebir invenciones sublimes. Mas debe provenir del alma misma, virtuosa, y no de una intervención externa. Giacomini pone las bases teóricas que justifican la bondad del "capriccio", es decir, el "movimiento interno" (49) del alma.

También Lorenzo Giacomini confunde (inconscientemente) furor y don.



- Furor y Conocimiento:

En un ataque de furor divino, el artista perdía el control de sus facultades que pasaban a ser dirigidas por Dios; suspendido temporalmente su "libero volere", ponía el alma al servicio del cielo que comunicaba un mensaje o enunciaba un misterio a los hombres, y, a la vez, ayudaba al alma del artista a retornar hacia su mora da primigénia. Mas, como ya habíamos observado en los textos de Ficino, Dios parecía tener especial predilección por los "pobres de espíritu". Escogía a los "menos dotados" para crear poemas o alabanzas al cielo, a fin de mostrar al hombre Su infinito poder (50). No era por tanto sorprendente que algunos escritores del si glo XVI afirmasen que el furor sólo prendía en los ignorantes. El origen divino, externo, del entusiasmo no es puesto en duda. Tan sólo, en nombre de la dignidad del hombre, se rechaza su presencia en el artista. Los poseedores de sabiduría no necesitan de la ayuda divina

"altri, mancando di giudicio, hano bisogno di esterna prudenza che gli guidi" (51).

El furor poético es la manifestación visible de la ayuda divina hacia quienes carecen de juicio y no son capaces de componer pru dentemente. Giacomini sugiere que los artistas poseedores de "giudizio" no necesitan de la intervención celeste; y no se encuentran, como escribe Bruno, "come voti di propio spiritu et senso" (52). Carentes de "un spirito lucido er intellettuale", tienen que aceptar un (externo) "stimolo" para sentir "l'amor della divinitate, della diustitia, della veritade, della gloria..." (53). Son "come vasi et instrumenti" (54), receptáculos varios, cuyo motor o aguijón capaz de producir impulsos creativos se encuentra fuera. Poseen la divinidad, afirma Bruno, y en este sentido son dignos de

admiración y consideración. Mas son inferiores a los que poseen "juicio" ya que estos últimos "son divini" (55). Se percibe "l'excellenza della propria humanitate" (56). La posesión divina impide que el hombre exprese y manifieste la riqueza de su "humanidad".

Tanto en Giacomini como en Bruno existe una reivindicación de la conciencia de autoría que, lejos de denotar un cualquier orgullo desmedido, apartando u ocultando la presencia de Dios, la reafirma, por el contrario. Reafirma la Bondad divina puesto que el poma, al nacer de la consideración juiciosa del artista, es una muestra palpable de su entera devoción. Por otra parte el papel de Dios gana en luminosidad. No tiene que rescatar al hombre, como si entrara en tratos con la materia inerte para informarla. Dios aparece como un "sole intelligente" cuya existencia provoca "un calor (...) ne l'anima et impeto divino che gl'impronta l'ali, onde piu et piu avvicinandosi al sole intelligente, rigettando la ruggine de le humane aire, dovien un oro provato et puro, há sentimento della divina et interna harmonia, concorda gli suoi pensieri et gesti con la simmetria della legge insita in tutte le cose". (57)

Los hombres que poseen el juicio, ansían volverse "un dio dal contatto intellettuale di quel nume oggetto" (58). No necesitan de la violencia de la posesión para rescatar el alma adormecida. Permanentemente el "Alma Intelligibile" está en contacto con el cielo, asegurando la perfección y la razón de ser un hijo de Dios. En este canto de la autoría, Aquel no es desdeñado. Nunca su presencia ha cobrado tanta importancia; puede sentirse orgulloso de su creación primera. Esta posee parte de Su luz, goza del contacto con Su Alma, y puede libremente cantarle y agradecerle Su presencia. De la pluma del poeta surgen versos agradecidos, escritos con sinceridad y conocimiento de causa.

Curiosamente, el trabajo de las facultades del alma no son tenidas en consideración por Giacomini y por Bruno cuando defienden al artista "sabio" y "consciente" de su labor.

Quien enfoca desde un punto de vista sensible la importancia del conocimiento es Juan Huarte de San Juan en el "Examen de Ingenios". Obra con destellos de sorprendente modernidad al valorar el papel de la imaginación en la creación artística, y ligada, por otra parte, al mundo medieval, en su análisis de la obra (59), -es de cir, moderna en cuanto al análisis de los medios mentales puestos en juego, mas pretérita al apreciar la obra acabada; lo contrario de lo que ocurría con los artistas plásticos, quienes poseían una pincelada que anunciaba formalmente descubrimientos muy posteriores puesta al servicio de conceptos y creencias que apenas se demarcaban de la visión del trescientos-, las consideraciones que Juan Huarte vierte en ella no pueden ser pasadas por alto. Considera que la obra creativa surge del juego acompañado de la actividad moderada de la imaginación y del entendimiento (60). Estas necesitan de una particular cualidad del cerebro, distinta en cada caso: la cualidad acuosa. Mientras que la memoria requiere humedad, el entendimiento necesita sequedad. Huarte no precisa la cualidad solicitada por la imaginación, mas lo cierto es que el artista actúa sobre ésta que cuando entra en juego, el nivel de humedad aumenta, lo que despierta la memoria, la cual suministra "fantasmas" a la imaginación, iniciándose un ciclo fatal. El entendimiento no puede ejercer su papel debido al exceso de agua en el cerebro. Del trabajo incontrolado de la facultad imaginativa, falta del control de la sabiduría que añade "moderación y templanza", del ejercicio libre de la imaginación que provoca la baja del poder conceptual del entendimiento, y la emisión de "invenciones" no razonadas, surge el "capriccio". Huarte considera que el

furor es una intemperanza del alma, falta del control del entendimiento.

Aunque Huarte condena el furor porque impide el libre juego de las facultades es consciente de que la creación poética y plástica es fruto de la labor moderada de la imaginación:

"De buena imaginativa nacen todas las artes y ciencias que consisten en figura, correspondencia, armonía y proporción. Estas son: poesía, elocuencia, música, saber predicar, la práctica de la medicina, matemáticas, astrología; gobernar una república, el arte militar; pintar, trazar, escribir, leer, ser un hombre gracioso, apodador, polido, agudo in agilibus, ... y todos los ingenios y maquinamentos que fingen los artéficos". (61)

En un estado de cordura "chicha", reina el entendimiento y el poeta es incapaz de imaginar las palabras que alaben lo que le rodea y los cielos. La poesía surge del trabajo contenido de la imaginación, por la sabiduría. Esta, no obstante, suministra esquemas establecidos que faciliten el desarrollo de las primeras intuiciones. La estructura de la obra aparece a medida que el poema se fragua. Bruno, en una célebre página, lo expresó de manera diáfana (62). De este modo, Huarte acaba alabando la ignorancia del poeta. La adquisición de conocimientos hace trabajar el entendimiento lo que extingue la fuerza de la imaginación. Por tanto la voluntaria excitación moderada de la imaginación de un alma dotada es suficiente para la creación poética. La práctica facilita la expresión del talento y permite que el trabajo imaginativo del alma sensible se exteriorice. La condena de la sabiduría del artista, lejos de disminuir su responsabilidad en la creación artís

tica y su autoría devolviendo la primacia a la diligencia acreciente, por el contrario, su libertad. El libre juego personal de la imaginación y del entendimiento, concediendo la prioridad a la primera de las dos facultades, apoyado por la expectante presencia de la memoria, es una prueba de la renovada confianza en el poder del alma humana durante la creación. La condena del furor se realiza en nombre de la dignidad artística y ya entronca con las inquietudes manieristas frente a los excesos de una imaginación desbordante que enciende el alma escapando al control del entendimiento.

Este elogio de la parte sensible del alma, que modera el rigor de la inteligible, impensable en Ficino, estaba ya presente en el texto, olvidado y fascinante, de Juan Huarte de San Juan.

d) Puesta en duda del origen externo del Furor Poético.

Hasta este momento hemos estudiado textos que rechazaban la importancia y la necesidad del furor divino en la creación poética, pero no hemos mencionado a ningún autor que pusiese en duda la propia intervención divina en el despertar del entusiasmo. Esta gracia que Dios concedía al artista era la base de la "verdadera" creación poética, fruto del encuentro entre el hombre y Dios por voluntad expresa de Este. El artista ponía a disposición del cielo sus dones, mas incluso éstos podían ser supérfluos frente a la todopoderosa voluntad divina. El poema era creación indirecta -directa a veces- del cielo, una obra de carácter universal, a la vez profecía, ley científica y misterio. Mostraba un dominio absoluto en campos tan diversos como los de la oratoria, la música, la gramática o el vaticinio, que cubrían la totalidad de los ámbitos abarcados por el esfuerzo del hombre en su relación para con

la naturaleza, el alma y Dios. Eran productos que perfectos contemplados desde cualquier ángulo: artístico, religioso y científico, que expresaban verdades insondables que pertenecían a estas tres parcelas. Se mostraban como "verdaderas" hijas de Dios, incontaminadas por las limitaciones humanas.

El origen divino del furor poético empezó a ponerse en duda al descubrirse posibles imperfecciones en la creación bajo los efectos del entusiasmo, debido al escaso o nulo control del artista sobre aquélla. Se inició entonces la defensa del furor poético de origen estrictamente humano, nacido de la agitación interna y subjetiva del Alma del artista, sin que sea necesaria ni requerida la intervención divina. En este momento, la obra deja de valorarse como un canto de agradecimiento dedicado por el poeta cumpliendo un uso determinado, y empieza a ser apreciada como una creación subjetiva que responde a necesidades mundanas antes que sagradas. Si la obra de arte renacentista es, según Ficino, mensaje que Dios envía a los hombres, desde mediados del siglo XVI, se muestra como un canto que desde la tierra el hombre dirige a otro hombre y a veces, a Dios. Ya no quiere buscar, como escribe Du Bellay, la divinidad en la tierra, sino alabar la cualidad pasajera de los lugares caducos, y cantarlos gracias al poder personal concedido desde un buen principio por su Musa;

"Je ne veulx point fouiller au sein de la nature,  
 je ne veulx point chercher l'esprit de l'univers,  
 Je ne veulx point sonder les abysmes couvers  
 Ny desseigner du ciel la belle architecture.

Je ne peins mes tableaux de si riche peinture,  
 Et si hauts arguments ne recherche à mes vers:

Mais suivant de ce lieu les accidents divers,  
Soit de bien, soit de mal, j'escris à l'aventure" (63), pues,

"Pour ce me plaist la doulce poësie,  
Et le doulx trait par qui je fus blessé:  
Des le berceau la Muse m'a laissé  
Cest aiguillon dedans la fantaisie" (64)

Uno de los postulados cardinales, que toda obra de arte debía seguir, era el del decoro (65). No vamos a entrar en su estudio, ni su incidencia en la poética manierista. Tan solo queremos señalar que Giacomini considera que la creación realizada bajo los efectos de una posesión externa vulnera el principio del decoro. O, más precisamente, que el furor divino no impide que reine la inverosimilitud en lo descrito por el poema, cuando no es el causante de esta falta. Es importante observar que la obra de arte, nacida en un estado de entusiasmo, y por tanto parangonable a una de Dios (66), es juzgada según parámetros terrenales, y que sólo si se amolda a ellos es apreciada como obra de arte. El furor divino no es ya una "garantía de calidad" o, mejor, un "salvoconducto" que justifique y permita cualquier licencia. Lo misterioso, incomprendible o extravagante no es apreciado como un velo que disimula y revela al mismo tiempo verdades inaccesibles que escapan a cualquier regla porque derivan de un mundo regido por otras leyes, sino que muestran la falta de saber y de pericia del poeta (que se creía inspirado por el cielo):

"Omero istesso, a cui furon le muse tanto amiche che fu appellato divino, e dà popoli di Smirna quasi uno dio conseguì dedizioni di tempi, non per tutto contenta il lettore: non Giove da le colombe nutrito, non l'altro de venti gon-

fiato, non il digiuno di Ulisse di dieci giorni dopo il suo naufragio, non il medesimo addormentato in profondo sonno e sopra tappeto dà Feaci esposto su'liti d'Itaca, non gli incredibili casi ne l'occisione de'lascivi amanti di Penelope, non le tante querele et i lunghi cordogli de'quali riempì l'Ulissea" (67)... "Sofocle sembra usare favella troppo esquisita, non propria a'negoziante... di Euripide è detto che non ben tratta la favola e senza necessità imita costume or vizioso, or in constante et ineguale, ora sconvenevole a la persona..." (68)

Ficino ya había observado que Homero era un hombre "verum insani potius aliqui" (sin razón, desprovisto de cultura) (69), pero su incapacidad no impedía que naciera la obra de arte, antes bien, era una ayuda, ya que permitía apreciar la fuerza pura de la creación divina que brotaba sin interferencias eruditas humanas. Lo que parecía maravilloso Giacomini lo considera incongruente cuando no absurdo y dañino para la perfección de la obra. El poema falta a las más elementales reglas de urbanidad; y el furor divino empieza a ser considerado dañino para la propia existencia, o esencia, de la obra de arte. Produce monstruos porque, en el fondo, ya no se cree que el cielo sea el causante del entusiasmo del alma. El posible origen celeste del "capriccio" no impide que existan los errores de composición. La razón (humana) empezó a suplir tales deficiencias, en cuanto el furor de origen externo quedó postergado, o cuando se puso en duda su existencia.

La idea de que el artista tiene que cumplir un destino que se le impone desde el nacimiento parece cobrar auge a finales del siglo XVI, en el "Idea del Templo de la Pittura" de Lomazzo, un tratado que rebasa por su análisis del mecanismo de la creación, el ámbito estrictamente plástico. (70)



"Di qui è, per dirne il vero, che essendo ciò male agevole a conoscere, la maggior parte, non intendendo la disposizione, il genio e la inclinazione sua, sono tanto lontani dall'acquistarsi alcuna lode, benchè del tutto siamo dediti alla pittura et in essa facciano quelle fatiche che si possano far maggiori; là dove chi conosce il suo genio e quello segue facilmente aggiunge al colmo dell'eccellenza in quella parte dove egli è inclinato". (71)

A pesar de la inseguridad del artista frente a los designios celestes (72), Lomazzo señala que el pintor se encuentra en un terreno con caminos ya indicados, y, caso de no hallarse en el que le corresponde, debe esforzarse, gracias a la práctica y a la discreción (73) en encontrar la vía que Dios le ha destinado y que le espera:

"All'incontro, si ritrovano molti che in gioventu, per assai che si fatichino, non possono mai acquistare la grazia dell'arte e in un tratto poi ne fanno acquisto. Questo avviene per due cose: l'una è perché alle volte, essendo eglino un tempo caminati fuori della strada a cui naturalmente erano inclinati e non potendo far cosa che gli sodisfacesse, a certo tempo riuscendoli per accidente una cosa a gusto per esser conforme al suo particolare genio, subito si sono risentiti, come corpo che riceve il suo spirito, rischiarendo l'intelletto e le celle già turbate della mente dai traviamenti passati, hanno scorta e conosciuta la timidità e la disperazione loro naturale, sì che, fatti accorti delle sue forze, hanno poi fatto rilucere, con maraviglia del mondo, quelle doti e virtù che già tanto tempo erano state nascoste e come sepolte in loro, facendo opere che gli hanno recato non pur sa-

disfazione e contento, ma lode grandissima appresso i giudiciosi." (74)

Lomazzo afirma que si el artista no se halla en el buen camino, el azar (junto con su perspicacia para saber discernir este encuentro favorable) puede favorecerle, mas el genio de por sí no tiene la fuerza suficiente para imponerse. Depende de su buena estrella, y de hecho, acontecen muchos errores y fracasos artísticos debido al desconcierto que sufre el pintor cuando no encuentra su "estilo", es decir formas artísticas en consonancia con su talante, influenciadas por unos astros determinados. No obstante, el artista "maduro", puede conocer "in sè il dono della divina mente" (75): percibe por tanto, la fuerza y la dirección de su genio, y es consciente de sus posibilidades. Estas nociones de "forza", de "bontà", de "belleza dello spiritu", de "genio" en fin (76) no pueden confundirse con el "dono". Son más bien "cualidades" del don, que necesitan, para ser percibidas, un ejercicio de interiorización y de escucha atenta a los movimientos imperceptibles del alma, "potendosi dalle parti de l'animo concesse ci da Iddio fare scaturire la bellezza e profondità delle idee colà pervenute, per driti canali, dalla suprema idea, la quale tanto più chiaramente ci si rapresenta quanto noi più purgati e mondi penetriamo alle stanze sue, sgombre dalle tenebre oscure dell'ignoranza". (77).

De esta manera se afirma que "vegiamo ad intendere quanto importi la podestà che abbiamo di conoscere noi medesimi" (78). Son "a guisa d'anime invisibili, che risguardando i corpi visibili, gli dan luce e cognizione". (79)

No se pone en duda la existencia del furor (esto no ocurrió nunca; todavía hoy a finales del siglo XX, se cree en su realidad), pero sí su origen externo. Referirse a la autoría divina se considera una superstición fruto del desconocimiento de la estructura y de las capacidades del alma. El artista busca una explicación trascendente a los súbitos e inexplicables embistes internos que le azotan de cuando en cuando

"tal contra'l suo volere sente movimento d'ira, di libidine, d'ardire, de nel bisogno no'l sente. Diremo di ciò esser cagione la divinità, e non più tosto l'interna disposizione, la quale molte volte ci è ascesa?" (80)

Si hoy en día se echa mano del subconsciente en el manierismo se recurría a explicaciones que afirmaban el origen divino y lejano de lo que no era más que la manifestación inquieta de la presencia del genio, condenado a crear pese a todas las dificultades. No habían todavía sabido ver "in se, el fervor de gl'affetti invece del sole". (81)

2) Furor de origen interno: aparición de la noción de "capriccio".

a) Primeras apreciaciones negativas sobre el "capriccio" como causa de las creaciones poética y plástica en el alma.

La palabra "capriccio" con el sentido específico de movimiento irreflexivo, pasajero y casual del alma, era conocida a principios del siglo XVI (82). Mas lo importante es observar como esta noción, lastrada de valoraciones negativas que revelaban que el hombre poseía un alma entregada a veces a observaciones, ideacio

nes y concepciones puramente fantasiosas e ilusorias, llega a reemplazar la de furor divino. Es verdad que no hemos encontrado ningún autor que mencione explícitamente el trueque. No obstante, Lo mazzo unía en una misma sentencia las dos palabras que se referían a un mismo concepto: el movimiento-desordenado o no- del alma: movimiento imprevisto, sorprendente y pasajero, o, como dice Tansillo, un

"desio ne l'animo venuto  
(o vogliam dir capriccio)." (83)

"Mi stenderò (...) a discorrere intorno alla composizione loro, la quale è di molta importanza. Imperò che si come elle si pongono in uso per libertà, così per dilettae vogliono essere fondate in su l'autorità dell'arte, poichè non sono altro che dimostrazione d'arte et ornamento a certi Susi luochi convenienti et appartati. E che sia vero che vogliamo avere, sopra tutte le altre cose, composizione conveniente et arte, si vede, per essemplio, di tanti pittori eccellenti nelle figure che non hanno potuto in questa parte conseguir lode et onore alcuno; e massime perchè nell'invenzioni delle grottesche, più che in ogn'altra, vi corre un certo FURORE et una natural BIZARRIA, della quale, essendone privi quei tali, con tutta l'arte loro non fecero nulla; si come anco poco più hanno conseguito coloro, che quantunque siano stati BIZARRI et CAPRICCIOSI, non le hanno però saputo rappresentar con arte." (84)

Carlo Ossola ha mostrado brillante y exhaustivamente en el "Otoño del Renacimiento" que la noción de "capriccio" como motor de la creación plástica en general está ligada a la aparición de los

grutescos; o al menos a su aceptación dentro del vocabulario formal decorativo-arquitectónico (85). Como hemos podido comprobar en la última cita de Lomazzo existen artistas dotados para la creación de tales fantásticos elementos y necesitan de un cierto tipo de impulso anímico (aliado a una técnica adecuada o "arte") que tiene que escapar al control razonado: son los artistas "poetas", imaginativos al extremo, que representan, como afirma Gilio, "quello che il capriccio gli detta" es decir "cose che non sono ne possono essere" (86), (87). La obra de arte renacentista nacía de la observación metódica, solitaria y meditativa de la realidad como describe Leonardo:

"Porque la prosperidad del cuerpo no agote la del ingenio, el pintor o dibujante ha de ser solitario, máxime cuando esté empeñado en especulaciones y consideraciones que apareciendo de continuo ante sus ojos y su memoria alimentando, han de ser puestas a buen recaudo. Mientras esté solo, te pertenecerás por completo." (88)

Los ojos son espejos, o cristales que dejan pasar incólumes las imágenes captadas de la naturaleza. Mientras, el ojo manierista actúa como un cristal deformante que estiliza los cuerpos hasta hacerlos coincidir con un modelo ideal e imaginario de belleza no basado en proporciones matemáticas (89). El compás está en el ojo y no en la mente, afirmaba Miguel Ángel a Francisco de Holanda. La vista, liberada de la tutela de la mente y conducida por la imaginación o la invención, transforma las figuras en llamas serpenteantes. La fantasía se liberó del juicio (90) lo que facilitó el hecho de que el espíritu fuese embestido por deseos extraños, ajenos a la percepción fiel y cotidiana de la realidad y provocó, al principio, el rechazo del "capriccio":

"... per lo che, come degli huomini, o ingegnofi, o buoni folemo dire, che hanno begli concetti, o buoni, o alti, o grandi; cioè bei penfieri, ingegno fe fantasie, divine invenzioni, ò vero tronati, e piu volgarmente capricci, ghiribizzi e altri cotali nomi baffi, e plebei". (91)

Bien es verdad que Benedetto Varchi cuando utiliza la palabra "capriccio" no se refiere tanto al "furor interno", como a una invención, a una imagen fantasiosa y alejada de la naturaleza como las que ideaban El Arcinboldo y los pintores flamencos. Sin embargo tales imágenes surgían del trabajo creativo del alma liberada de la tutela de la razón, de los impulsos irracionales del espíritu presentándose como la visualización de tales anhelos. No escribe por tanto sobre una imagen dada, sino sobre una manera de componer libre. "Capriccio" significa independencia del artista frente a la tutela divina. "Furor divino" alude a la unión mística entre Dios y el hombre.

Aquel grado de libertad (o de soledad) parece todavía peligroso.

b) El "capriccio" deseado: "Usare il dono d'Iddio".

Queríamos insistir si cabe todavía, en la importancia de las consideraciones de Agnolo Segni analizadas anteriormente (92). Habíamos podido apreciar que el poeta acababa por ser dueño del furor, al confundirse este último con un don.

¿Cuál es la radical diferencia entre el furor y un don?. El furor, como bien afirmaba a Segni era una causa de creación poética extrínseca al artista (93), mientras que el don es algo personal

y está en posesión suya. Se encuentra permanentemente a disposición del poeta y éste, mediante el estudio y la cuidada aplicación lo ha ce fructificar y lo mejora. Es la tierra "de cultivo" de la creación que permite que le sea reconocida al poeta la autoría de sus versos. Como escribe Paolo Pino, sólo lo que ha sido adquirido por el artista merece ser alabado (94). El artista opera cómo y cuándo quiere con sus dones; puede dejarlos yermos o cuidarlos, puesto que no se sabe todavía del secreto impulso del genio que obliga a disponer las virtudes al servicio del alma creadora.

Por el contrario, el furor "interno" nace de las entrañas del alma.

"Non è oblio, ma una memoria; non è negligence di se stesso, ma amori et brame del bello et buono cun cui si procuri far si perfetto con transformarsi et assomigliarsi à quello."  
(95).

El "capriccio", al revés del furor "externo" se transforma en memoria y activa todos los resortes emocionales e intelectuales del artista. Al confundirse con un don, se metamorfosea en el "genio" la fuerza creadora del alma en constante disposición de componer. Por tanto, el "furor interiorizado", deja de ser temido o rechazado y empieza a ser deseado y empleado.

El furor divino había sido siempre, especialmente en las artes plásticas -recordemos las opiniones de Alberti-, considerado con miedo porque desbarataba el minucioso equilibrio anímico, y suplan taba el poder decisorio del artista; sigue siendo peligroso, deberá ser vigilado y los movimientos del alma encauzados y dirigidos por la razón. Como don que se ha vuelto, se le aprecia como "natu ra" (96), o se le sitúa a su altura.

"Fi come Democrito haue e tre cagioni della poefia pofto in parangom di piu valore, cioè lo'ngegno, ch'è natura, e arte, e infaria di mente ch'è furore: così, e Platone, e Arifotile tutte e tre le riconobbono. Di Platone è chiaro che di tutte e tre parlò e l'arte di niun valore ftimò, ma fi natura e furore. Ed Ariftotile, e quefte due approuò e l'arte ancora (...)

Tre adunque furono le cagioni della poefia, conofcinte da Democrito, da Platone, e da Ariftotile. Furore, Natura, ed Arte." (97)

Desde entonces el artista estará a la espera gozosa y favorable del "furor natural" (98), el furor entendido como naturaleza, don, posesión íntima y definitiva suya, una fuerza ideadora y creativa, como tan bellamente lo expresó Vasari:

"Tanto furono i suoi capricci, che filosofando delle cose naturali, attese a intendere la proprietà delle erbe, continuando ed osservando il moto del cielo, il corso della luna e gli andamenti del sole." (99)

c) El "capriccio" considerado como causa de la creación poética desde una óptica neoplatónica.

Una de las mayores dificultades a la hora de abordar un estudio sobre la inspiración en la época clásica consiste en la indefinición terminológica. No solamente, como hemos podido comprobar, a un mismo hecho, el movimiento del alma en vistas a la creación poética y plástica, se le denomina furor (con sus variantes de "furor divino", "furor d'Apollo", "furor natural", "furor poético"



etc.), capricho y entusiasmo, según las épocas, sino que puede recibir indistintamente diferentes nombres en una misma época. En Francia, en pleno siglo XVII cuando se consolida la denominación "entusiasmo" y la mayoría de los tratados de arte (de historia y de teoría) contienen un apartado dedicado a este concepto, sigue empleándose el de "furore", y en Italia "capriccio" pese a que Francia ocupe la "primera plaza" en cuanto al estudio de la teoría de arte y sea quien imponga los conceptos. Además se señala la noción de "inspiración" con numerosas y variadas metáforas. Finalmente tenemos que tener en cuenta que se emplea a veces el término furor cuando se está escribiendo sobre el "capriccio".

Esta breve digresión era necesaria para señalar que en los distintos tratados de poética deben rastrearse cualquier imagen o metáfora que aluda al tan indefinido concepto de "furor divino". Desde textos de autores tan alejados como Daniello, Juan Huarte y Cristóforo Sorte se percibe una misma intención y se apunta a un hecho ineludible: el artista empieza a ser dueño de los mecanismos creativos, y es el alma y no Dios quien se muestra como el verdadero impulsor de la producción. Como bien observa Bernard Weinberg, en el siglo XVI se dirime la supremacía entre la "natura" (fuente del "ingegno" humano) y el "arte" (la técnica, los conocimientos adquiridos) como motores de la creación artística. Lo que sin embargo no percibe este crítico es que tal enfrentamiento (que culmina con la victoria de la "natura", relegando la técnica a su origen medieval) acontece en un momento en que el furor divino entra en crisis como motor de la creación y es reemplazado por el furor "humano". Tanto el furor como el "capriccio" están ligados a la "natura", y la engloban (100), mas el primero está sometido a la "naturaleza genérica" mientras el otro lo está a la naturaleza humana.

"...dicono che se noi ci vorremo con la considerazione al  
 principii delle cose levare, apertamente vedremo ciascun'ar  
 te e ciascuna scienza avere suo nascimiento dalla natura, ge  
 neralissima madre di tutte le create cose, avuto. E più al  
 tre ancora, che essendo essa natura dall'arte imitata e se  
 guita, non altrimenti che si sia dal ffiluolo il padre e dal  
 discepolo il suo maestro, non vedere in che più ci possa l'ar  
 te che la natura, a quelle cose conseguire che sono vie più  
 di quella proprie che di questa, giovare. Affermamo adunque  
 che quella forza d'ingegno che ne rende acuti ad investigare  
 le cose et a quello poi bene et copiosamente esprimere, dalla  
 natura ci si concede, non essendo esse da niun arte comprese."

(101)

No queremos afirmar que la "forza d'ingegno" sea el "capriccio".  
 Corresponde más bien a la definición de "genio", es decir del ím  
petu, tensión anímica siempre a punto de producir. Mas es signifi  
 cativo que un autor tan poco dado a veleidades neoplatónicas con  
 sidere que la actividad humana (en el campo de la epistemología,  
 antes que en la artística, es verdad) sea el fruto de la potencia  
 contenida del alma y no del estudio.

Lorenzo Giacomini sí menciona expresamente al furor interno como  
 motor de la creación artística, sustituyendo al caduco concepto  
 de furor divino. Es un movimiento que el alma emprende al contem  
 plar la idea interna que le fue donada y que no puede ser provoca  
 do racionalmente por el hombre, ni por Dios. Quien piense estar  
 inspirado por la divinidad, se opone a un razonable modo de pen  
 sar y es indigno de ser considerado un verdadero aman  
ta aquel

"furor d'atra bile che fuor di conseglo, raggione et atti di prudenza che lo faccia vagare guidato del caso et rapito dalla disordinata tempesta come quei ch'havendo prevaricato da certa legge de la divina Adrastia vegnono condannati solto la carnificina de le furie accio sieno essagitati da una dissonanza tanto corporale per seditiõni, ruine et morbi, quanto spirituales per la iattura dell'armonia delle potenze cognoscitive et appetitive." (102)

Lo que asienta la importancia del "capriccio" en el proceso creativo es el hecho de que surge en un alma dotada lo que significa que aquel hombre ha sido escogido por los dioses para componer en la tierra formas semejantes a las que Ellos engendraron:

"Se le cose sin qui addotte sono vere come pare, potremo or sicuramente affermare, decidendo il dubbio proposto, che se per furore intendiamo quel affisamento del:anima de l'idea, o vero se denotiamo quel incitamente e MOVIMENTO INTERNO nato non da proprio discorso e giudizio ma da naturale proprietà del'instrumento al quale è unita, arà luogo il furore nel poeta e sarà non senza ragione detto divino, poichè procede de la natura che è figlionola di Dio, e da Natura eccellente, dico da l'anima umana a soggetto di tal temperamento congiunta. Na se per divin furore intendessimo particolare ispirazione de la divinità, la quale immediatamente quasi di sua mano spingesse et infuriasse l'animo a la poesia, questo crediamo esser finzione vanissima contraria a la ragione, indegna d'animo filosofico del vero amatore." )103)

El furor "en el poeta" como bien dice Giacomini será considerado divino, porque prende en almas calificadas por la Naturaleza, es

decir por Dios. Son almas poseedoras de dones, distinguidas por Dios con la posibilidad de entusiasmarse. Si analizamos con entretenimiento esta relación entre el artista, el alma suya y Dios podremos llegar a la conclusión de que gracias al "capriccio" se puede seguir creyendo que Dios guarda las mismas intenciones para con los hombres que tenía cuando operaba a través del furor divino. Como el furor interno prende en almas dotadas por El, indirectamente queda claro cuales son los artistas que han sido distinguidos con la facultad de recrear el mundo. Tanto el furor divino como el "capriccio" señalan que el hombre está en contacto directo o indirecto con el Cielo que, a pesar de una cierta liberación del hombre de la tutela divina, gracias a los poderes creativos que le han sido concedidos y que le permiten jugar con la imitación servil de las formas naturales (104), existe todavía cierta relación trascendente entre el artista y Dios, manifestada por el entusiasmo, aún cuando éste sea consecuencia del propio movimiento interno del alma y no de la penetración directa de Dios en el alma. ¿Qué pretende sino Patrizi cuando escribe, a mediados del siglo XVI:

"Lo entufiafmo foffe un commouimento d'animo naturale, esforzato, per le fantafie apprefentate dal lume, che nell'anima infonde alcuna Deità, o genio, o Demone"?. (105).

Como este "commouimento d'animo naturale" señalaba que aquel artista gozaba de los favores celestiales y era distinguido con los rayos de la Luz divina, el "capriccio", antes temido, empezó a ser considerado como el verdadero motor de la creación artística. Gracias al "capriccio" se repetía, a escala individual, aquel mensaje de Bruno:

"il spirito divino... tal volta vuole ch'il mondo sappia certo che se quei non parlano per proprio studio et esperienza como è manifesto, seguite che parlino et oprino per intelligenza superiore" (106)

d) Distinto juego de las facultades del alma en relación con la aparición del "capriccio" como causa de la creación poética.

El "furor umano" parece haber sido puesto en relación con la permanente capacidad anímica de crear nuevas escenas o composiciones, cuando no personajes que no guardaban relación alguna con la vida cotidiana o el pluriforme universo de los mitos y de las historias sacras (107). Gracias al furor divino, a causa de la templanza que conseguía establecer en el alma del poeta,

"qui per musicos tonos que torpent suscitet, per harmonicam suavitatem que turbantur mulceat, per diversorum denique consonantiam dissonantem pellat discordiam et varias partes animi temperet" (108)

aquél entreveía la estructura luminosa de lo dado; el entusiasmo le agudizaba la visión (externa e interna) "pulchritudinis et ex visione letitiam" (109), le facilita "verus (...) amor quio nihil est aliud quam nixus quidam ad divinam pulchritudinem evolandi, ab aspectu corporales pulchritudinis excitatus." (110)

El furor divino no es en verdad creador, sino que permite la "revelación" de lo que, por su perfección, no está al alcance de la vista diaria. Nada se produce o se materializa durante este estado. El alma sólo consigue remontar a sus antiguos dominios a fin de enseñarlos al poeta. Por otra parte, los versos enunciados du-

rante un momento de furor son, o cantos de alabanzas y de agradecimiento dirigidos a Dios por la Belleza luminosa que le es dado al hombre contemplar, o están compuestos de frases misteriosas y son parte de la Verdad Celeste comunicada a los hombres. Si son descriptivos muestran lo que permanece a los hombres en estado "normal", si son laudatorios, agradecen el furor concedido, y si son portadores de algún mensaje trascendente, éste siempre es parte de una Verdad inmutable. Por el contrario, durante un estado de furor interno o "capriccio", lo que surge son descripciones de mundos irreales, formados, como diría Leonardo, con retazos descontextualizados del entorno cotidiano. Como escribe Lomazzo

"quelli (...) che hanno l'invenzione, per il piú non possono dall'altra parte avere la pazienza dell'operare como gl'altri. Il che per altro non adviene per le continue invenzioni e capricci che gl'assalgono..." (111)

El "capriccio" invade los que pretenden pasar por "inventores maravillosos";

"Da gli huomini intendenti, io dico fe bene le loro pitture fiano per eccellenza dipinte, in che gli auuiene, perchè inuaghitofi d'un fuo inufitato capriccio, per farfi tener di primo tratto inuentori marauigliofi, et prattichenoli maeftri, pigliaranno un piombino, o uero una penna all'improuifo &, quiui di molte figure cominciaranno à ingabugliare in fieme, & ciò fanno con molta facilità, e prestezza, doue che per diuerfi modi, e consfoggiate altitudimi li pongono diuerfiffime ftrauagantie, ne reftano fin a tanto che iutto lo spatio fia pieno con infinite linee, perfine poi di difcopre, & comparifce di ftraniffime forme d'huomoni,

& dicofe ripieno, il qual componimento come poi fi troui  
effere dalla compofitione ch'eBi tetano & dal foggetto lom-  
tani non è da penfarui" (112)

Armenini sigue las indicaciones que Leonardo había escrito:

"lo primero que se ha de pretender en un dibujo es darle a  
la vista una indicación de la intención o invención que en  
un principio se forjó la imaginación procediéndose luego a  
retirar y añadir hasta quedar satisfecho" (113).

Añade:

"lo confuso suscita en la mente nuevas invenciones" (114)

Efectivamente, parece como si el "capriccio" produjera figuras y  
escenas confusas e irreales (115) que, no obstante, como observa  
ba agudamente Armenini -luego de Leonardo- despiertan la inven-  
ción. Lo que aporta Armenini con respecto a Leonardo es el papel  
que confiere al "capricho", colocándolo en el lugar del ensueño.  
En un estado de duermevela (la "rêverie"), favorable a la visita  
de la inspiración divina, cuando cesan las tensiones interiores y  
desaparecen las disonancias, como afirmaba Ficino, el artista es  
capaz de percibir fantásticas e inventivas escenas en las manchas  
de un muro, o en las formaciones cambiantes de las nubes. Según  
escribía Leonardo el capricho es lo que facilita esta tarea; el  
alma, "súbitamente enfurecida", quizá por la visión de alguna es-  
cena diaria, por el juego insospechado de formas y colores que re-  
verberean sorprendentes en el alma, o debido a su particular esta-  
do anímico (116), empuja al artista a emborronar el papel; de ta-  
les configuraciones casi abstractas que se aproximan a una idea

confusa poseída por el artista, surge el definitivo lineamiento de la composición.

El "capriccio" parte de la creciente importancia de la facultad imaginativa, y no tanto, o no sólo, de la inventiva contra lo que pudiera parecer tras una rápida lectura de Lomazzo y Armenini.

La creación poética supone la posesión de ciertas virtudes del al ma, las cuales, si el artista sabe llevar una vida de estudio y de comprensión de los autores clásicos, ordenada y apartada de la gente, le permiten o le facilitan la labor compositiva

"se riconosceremo in noi quelle naturali virtu de l'anima -ingegno, giudicio, docilità e memoria- sperar potremo la perfezione ne la poesia et in ogni altra sorte di dottrina a la quale rivolgeremo le forze de la mente. E se bramiamo alcun segno se in noi si ritrovi particolare attitudine o no (ma questa esperienza ne l'età puerile doverrebbe farsi, quando non abbiamo entro a noi formata opinione la quale ci guidi), se ci compiaciamo d'imitare, se con diletto leggiamo i poemi, se con agevolezza gli mandiamo a la memoria, se abbiamo in ammirazione et Omero e Virgilio e Dante e gli al tri gran poeti, conoscendo in noi questi indizi, tanto miglior confidenza di noi prenderemo." (117)

Giacomini acaba concluyendo:

"Se il Cielo vi si è girato propizio, se la Natura e la Fortuna di Dio ministre hanno a gara sopra voi sparsi i loro doni, se tante fatiche per amore de la vittù coraggiosamente avete sofferto, se per godere i pieceri de l'intelletto da



servili diletta de sensi (à quali molti come ebbri e forse-  
nnati furiosamente corrono) vi sete allontanati et apparta-  
ti da la gente in questo luogo ridotti, fate apparire di  
tutte queste cose con degno frutto." (118)

El furor interno aparece como un alzamiento propio de un alma fa-  
vorecida por los dioses con diertos dones, y colocada bajo la be-  
neficiosa vigilancia celeste. El "ingegno" (119), es la facultad  
que provoca el entusiasmo, debido a su trabajo de recepción de  
imágenes, transformación de éstas en fantasmas, previa a su com-  
binación en vistas a conseguir invenciones adecuadas a su poste-  
rior expresión gráfica. Profundizando y particularizando más, se  
distingue que la facultad imaginativa (y no tanto la inventiva,  
como ya hemos podido comprobar), perteneciente a la fantasía, es  
la que da lugar al "capriccio" cuando entra en juego:

"per furore dicemmo potere alcuno intendero o la natural  
inclinazione o le fissa imaginazione che infiamma l'anima  
del poeta" (120)

Esta bella definición del furor interno, o "umano", se correspon-  
de con los comentarios de Juan Huarte, quien igualmente defiende  
la primacia de la labor imaginativa en la vibración del alma (121).

Tal creciente importancia adquirida por la imaginación en el pro-  
ceso creativo realizado durante un estado de exaltación interna  
del espíritu modifica el equilibrio de los papeles asignados a ca-  
da facultad. Ya vimos que durante el Renacimiento la imaginación  
tenía una función pasiva: receptora de imágenes antes que creadora,  
ya que incluso los comentarios de Leonardo eran ambivalentes  
(122). A lo largo del siglo XVI, ella creció la importancia al

mismo tiempo que empezaba a tomar cuerpo la idea de que el alma era responsable en la determinación de un estado furioso. Este ennoblecimiento de la facultad que, recordemos, Ficino situaba en los últimos escalafones en la estructura del alma, coincide con el acercamiento entre la poesía y la pintura, dignificando la aventura imaginativa de ésta, sacándola por un tiempo de su papel de imitadora de la realidad. Sin recurrir al "ut pictura poesis", tanto Gilio como Comanini, (123) aprecian a los pintores que trabajan con la imaginación, a los cuales denominan "poetas":

"Doverebbero sapere che il pittore a le volte è puro istorico, a le volte puro poeta, et a le volte è misto. Quando è puro poeta, penso che lecito gli sia dipingere tutto quello che il capriccio gli detta, con quei gesti, con quei sforzi sie ne però convenevoli a la figura che egli fa." (124)

Para que surja esta nueva y "revolucionaria" apreciación de la pintura en ruptura con los cánones imitativos, fruto de la transgrasión mental de las imágenes recibidas por el Alma Sensible, la facultad imaginativa tenía que empezar a ser apreciada. Debía dejar de tener un papel pasivo y receptivo. Tenía, en suma, que subir en el escalafón, acercándose al Alma Inteligible, alejándose de la materia, cabe la cual estaba hasta entonces situada. Esta dignificación de la imaginación, que tuvo como consecuencia la aceptación de la pintura "de género" y de la que no aceptaba más leyes que las que decidía el pintor o las que marcaban las exigencias plásticas y colorísticas del cuadro (125), pudo llevarse a cabo gracias a la creciente consideración gozada por el "capriccio", es decir, por el poder personal del alma:

"Se riconoscemo i noi quelle naturali virtù del'anima... sp  
rar potremo la perfezione ne la poesia..." (126)

La creciente aceptación del "capriccio" como motor de la creación (poética en este caso), puso de relieve, en un segundo momento, a la discreción. Mientras la inspiración procedía de Dios, esta garantizaba la Belleza y la Bondad de los versos enunciados, los cuales a menudo constituían una formalización verbal del mensaje celeste. No hacía falta control alguno sobre lo que se iba a emitir. Mas bien, el escogido debía de entregarse sin resistencia alguna. No obstante, la Razón, a modo del conductor del carro del Alma, ejercía constantemente una discreta labor de guía, frenando los excesos del caballo impaciente, el de la imaginación. Ciertamente que existía una armonía entre las distintas partes del espíritu que quizá no se diera en el caso del alma poseída por el furor interno. Por el aquel entonces, la discreción no debía acudir a rescatar el alma desbocada por los excesos de la fantasía, sino que tan sólo orientaba la parte sensible y sorpresiva de nuestro espíritu sobre el camino que debía seguir. La labor de la imaginación y de la discreción acontecían en un mismo momento y estaban estrechamente relacionadas entre ellas, como si no se pudieran comprender la una sin la otra. Tras un primer momento de desconcierto provocado por la aparición del furor, durante el cual "estas partes del alma pierden la ordenación" (127), el Alma enderezaba el rumbo y se dirigía hacia Dios mientras le cantaba su admiración, entrega y devoción. Por el contrario, al alzarse con fuerza el "capriccio" debido al trabajo de la imaginación, lógicamente el Alma Inteligible tiene que ejercer alguna vigilancia. Este control ocurre en un segundo momento. Como ya señalamos en la Introducción, el Alma Sensible es la que inicia la primera labor creadora: las facultades de la comprensión, de la imaginación y de la invención cumplen una tras otra la tarea de extraer material visual de la realidad desmaterializándolo y luego componiéndolo según pautas marcadas previamente. Sólo entonces entra en

juego la discreción para seleccionar el "fantasma" más adecuado al tema propuesto. Este esquema de funcionamiento aplicado a las artes visuales derivaba del análisis de la creación anímica en el campo poético. En él se percibe la separación entre la primera manifestación del "capriccio" y la posterior y necesaria tarea de la discreción. En la poética manierista se expone el progresivo protagonismo tomado por la Razón en la creación mental, cuando el furor divino empieza a ser entendido como "furore umano", desligado de las exigencias celestes y de las garantías trascendentes aportadas por Dios:

"Ben si dee avvertire che quantunque el furore a la poesia conferisca, nondimeno, perchè previene il giudizio, se di poi non è da lui corretto, la sua operazione è pericolosa, simile a la navigazione del legno, che a seconda precipitosamente se ne va per rapido fiume..." (128)

Sin embargo donde quedará fijada la importancia de la discreción en la creación artística es en la tratadística antes que en poética. En ésta, como hemos podido apreciar a la luz de los textos de Segni, Bruno e incluso Giacomini, quedan fuertes residuos del "furor divino" en la concepción del "furor interno", los cuales son los que determinan el mayor grado de seguridad, confianza en los poderes creativos del alma y optimismo frente a la Verdad y Bondad de lo creado, o de lo que está a punto de nacer, del poeta frente al artista plástico. Aquel no tuvo nunca que luchar con la materia (lo que obligaba al pintor a adquirir una técnica suficiente a costa de esfuerzo y tenacidad mantenida en el tiempo) y con el tiempo necesario para plasmar enteramente lo que la mente concibe en un momento (de entusiasmo).

Finalmente también gracias a Lorenzo Giacomini apreciamos que importancia se le concede a la memoria (129). La creación poética requería la posesión de "quelle naturali virtù de l'anima", el ingenio, el juicio o discreción, la paciencia así como la memoria. El testimonio del escritor milanés no descubre nada nuevo. Se produce poco tiempo antes del estudio completo de la psicología de la creación realizado por Lomazzo para las artes plásticas, y no confiere a la memoria un papel especialmente innovador. Se limita ésta a almacenar los poemas de los clásicos, leídos y aprendidos, y se comporta como un simple almacén sin cumplir ninguna tarea conformadora o creativa.

Ficino ya había destacado su importancia. No obstante, Giacomini sí innova cuando relaciona el pasado cultural, fuente de imágenes, las facultades del alma y la necesaria confianza del artista en sus posibilidades. Pocos autores han logrado precisar el proceso creativo, y menos todavía han destacado la importancia que tiene la seguridad del autor en el momento de la composición. En un período de lamentaciones (130), Giacomini aparece sorprendentemente moderno ya que apoya esta confianza en la posesión única, irrepetible y equilibrada de las "virtudes del alma".

3) Furor / Natura: Importancia precursora del Furor "umano" manierista en la creación artística.

a) El "capriccio" como prelude del "entusiasmo" tardo-barroco.:  
- Algunas notas sobre los fundamentos de la creación poética.

Furor y técnica. Tales parecen ser las "cause efficiente de la poesia" (132). Es destacable la creciente importancia que fue ad

quiere el entusiasmo en la composición poética, si tenemos en cuenta que acontece en un momento en que se empieza a considerar que el furor tiene un origen interno y consustancial a la estructura del alma humana. Por otra parte, esta valorización se basa no tanto en postulados aceptados a priori, sin gran relación con la vida cotidiana y la práctica diaria del arte, como ocurría en cierta medida en Ficino, sino en la apreciación "experimental" de cuales son los elementos que intervienen en la gestación de un poema, sin desdeñar ninguno debido a prejuicios filosóficos. Por que la creación poética era para los neoplatónicos el signo visible de la concesión de la gracia divina a ciertos hombres, éstos apenas podían aportar algo propio a la creación artística. La obra de arte era considerada hija de Dios, sin intervención terrestre, y solo la parte Inteligible del Alma humana, en contacto con Dios, era la que el Cielo alentaba y usaba como medio de expresión delegado.

La poética manierista no sigue tales férreas creencias. El humanista del S. XVI es consciente de la infranqueable distancia que media entre los tiempos modernos y la antigüedad (132), y de que han existido artistas que han logrado ejecutar por sí solos todas las perfecciones que le son dadas al hombre realizar. Según se percibe en Lomazzo, todos los grandes logros fueron alcanzados por unos "gobernadores" o artistas pioneros no sólo alentados por una fuerza sobrenatural, sino siguiendo igualmente las enseñanzas clásicas y observando las obras de los demás artistas contemporáneos (133). Ello quería decir que la contribución del hombre a la creación artística no era despreciable, y no frenaba o empequeñecía la posesión divina. Más bien le ayudaba a dar luz a una forma lo más perfecta posible adecuada certeramente a las tendencias del alma del artista. Así, Agnolo Segni escribía:

"Oraziò la natura congiugne con l'arte, e Platone le mette col furore, perche è dice nel Fedro che il furore, occupando un anima terrena e pura, cosi forma e fa il poeta. Dunque i tre principii (134) si reduranno a due, a l'arte et al furore." (135)

Con ello se distancia de lo que solían afirmar las poéticas maniristas:

"Aristotile dà il furor a la poesia, ma gli dà l'arte ancora ragionevolmente (136), impero chè quel furore non sletta senza arta, e l'arte e l'industria, aggiunta da l'uomo aiuta. Adunque il furore è quello che fa ogni cosa ne la poesia (137), e che ella è buona e che è poesia (138). L'arte umana concorre come aiutatrice ma insufficiente da sé. La natura et una certa natura si presupone como soggetto disposto a ricever il furore: e questo non solo secondo Platone (139), ma secondo Aristotile apparisce che sia cosi. Abbiamo adunque tre cause efficienti de la poesia, ma una la principali, il furore, e l'altre secondo che ora s'è detto, perchè la natura se bene è sugetto al furore, a la poesia concorre como efficiente insieme col furore ne la generazione di lui." (140)

Como veremos, en la época barroca el "entusiasmo" creció hasta llegar a ser apreciado como el único principio válido de la creación artística. El camino recorrido desde los tiempos de Alberti ha sido largo, y la visión del proceso creativo ha sufrido una transformación completa en la cual el siglo XVI juega un papel destacado, ya que durante éste el furor llegó a adquirir carta de ciudadanía, no por motivos teológicos, como en Ficino, sino gracias a

la práctica cotidiana. Es verdad que todavía, como se observa en Giacomini y más incluso en Segni, se afirma la importancia del furor por motivos no únicamente estéticos sino éticos. Su presencia en el corazón del hombre manifiesta y señala su virtud, y es necesaria a fin de que el mundo sepa que Dios vela y protege al artista. El pone al servicio de Dios los dones que Le ha concedido, y sin ellos el furor no puede prender. Por esto sólo algunos artistas tienen capacidad de ascender a la visión de la Belleza y de representarla posteriormente. El estudio, el ejercicio de los dones y el conocimiento de las obras de otros artistas son necesarios para que florezca el talento, el furor prenda y de frutos. La contribución del hombre a la creación bajo los efectos del entusiasmo es importante: ya no es tan sólo un instrumento al servicio del Cielo, pero tampoco se encuentra esclavizado por su genio como ocurrirá a principios del siglo XVIII. Durante el manierismo Dios y el hombre, el Alma Universal y el alma humana se encuentran y aportan cada uno bienes al servicio de la creación, Dios garantizando la perfección objetiva de la obra y el hombre aportando el sello de la autoría que determina que éstas puedan compararse con las de Dios, y que Este se sienta orgulloso de sus hijos.

"(...) o arte della pittura, tu pur ti potevi allora stimare felicissima, avendo un tuo artefice che di virtù e di costumi t'alzava sopra il cielo!" (141)

Una conclusión insólita de esta elevación del furor a principio del arte gracias a la presencia de los dones del artista, es la dignificación de la técnica considerada igualmente como causa eficiente de la creación poética que deja de ser una repetición mecánica de unas reglas y unos gestos aprendidos por imitación "simiesca" (utilizando una expresión en voga durante el manierismo)



mo), (142), para transformarse en un medio adecuado a la formalización de las altas exigencias del furor interno. La técnica era necesaria, y sin ella no se podía apreciar la fuerza creativa del furor. Pero debía nutrirse del conocimiento de las soluciones formales, colorísticas y técnicas de los mejores autores del pasado. Para que este conocimiento fuera enriquecedor espiritual y prácticamente y permitiera que el "arte" del pintor expresase las menores variaciones formales nacidas del trabajo de la fantasía enfurecida, tenía que estar guiado por la discreción. El "arte" por tanto se convirtió en un medio casi a la altura del entusiasmo (143).

Es imposible calibrar la importancia que tuvieron para el arte la aceptación del "capriccio" y la consiguiente confianza que generó en el artista. El alma y la técnica se elevaron y se volvieron personales (144), desligándose de la repertición mimética de la tradición. El furor, aceptado como principio del arte, apoyado en la técnica, es lo que dió empuje al arte moderno, recreando la tradición y mostrando su actualidad.

- El Furor y la Belleza: antesala de lo sublime.

El furor interno surge de la visión de la belleza natural y alumbraba bellas obras de arte. Desde mediados del siglo XVI, el furor está íntimamente ligado a la belleza de lo percibido y lo engendrado a raíz de tal contemplación.

"Què dechiara quai sieno le sue muse dicendo esser la bellezza et prorogative del suo oggetto... da quelle bellezze si concepe il furore." (145)

El hecho de que el furor surja del goce visual de la belleza corporal o formal no sorprende, ya que está en la base del concepto mismo del furor amatorio. Este brota de la percepción sensible del esplendor de las cosas, desligándose poco a poco de la materialidad del objeto y ascendiendo a la contemplación de la luz celestial incrustada en el objeto.

"Toda la belleza del rostro divino, que llamamos Belleza universal, es incorpórea, no solamente en el ángel y en el alma, pero igualmente en la mirada de los ojos. Aturdidos de admiración amamos no solamente este rostro en su conjunto, sino que también en cada una de sus partes. De aquí nace el amor particular por una belleza particular. Es de este modo que sentimos atracción incluso por un hombre cualquiera, miembro del orden del mundo, sobre todo cuando en él brilla la chispa de la Belleza divina. Un tal sentimiento nace de dos causas, por un lado, porque la imagen del rostro de un padre nos place, y por otro igualmente, porque la figura y la belleza de un hombre bien proporcionado responde plenamente a la idea del género humano que nuestra alma ha recibido del creador del universo y que guarda. En consecuencia, si la imagen del hombre situada frente a nuestros ojos, la cual es recibida por los sentidos y entra en el alma, no coincide con la figura del hombre que nuestro espíritu lleva en él, inmediatamente le disgusta porque es fea, y empieza a odiarla. Si, por el contrario coincide, le gusta inmediatamente, y porque es bella la ama. Esta es la causa de que ciertas personas que encontramos nos gustan o nos disgustan enseguida, sin que sepamos la causa de este sentimiento. La razón es que el alma, molestada por la acción del cuerpo, no mira ya las formas que lleva en ella.

Ocurre sin embargo que, luego de un cierto acuerdo natural y misterioso, la forma exterior de un objeto golpeando con su imagen la forma de este objeto mismo impresa en el alma, concuerde o no concuerde con ella y que nuestra alma, MOVIDA por este choque odie o se ENTUSIASME por este objeto" (146)

"El verdadero amor", concluye Ficino, "no es nada más que un esfuerzo engendrado por la vista de la belleza corporal para volar hacia la belleza divina" (147)

Igualmente el furor poético, el verdadero entusiasmo creador (148), nace de la escucha de la belleza de la música celestial; melodías calificadas de "verdaderas" y de "admirables", que nacen del movimiento perfecto de cada órbita celeste el cual es ampliado por la Sirena que acompaña cada planeta en su rotación, y es transmitido a los hombres por las Musas:

"Los antiguos teólogos quisieron que las antiguas nueve Musas fuesen los ocho cantos musicales de las esferas, y una mayor que se completa de todas, la armonía fuera las antiguas nueve Musas" (149)

"Juzga (...) que esta inspiración poética surge de las Musas (...) Aquel varón divino (Ficino se refiere a Platón) quiere que las Musas comprendan los celestes cantos (...) De donde las Musas, es decir de las voluntades celestiales, y por cánticos, los hombres divinos turbados, a su imitación meditan las cadencias poéticas y los ritmos. Por consiguiente, en su República, Platón como tratase del movimiento circular de las esferas celestiales, dice que una Sirena está sentada en cada una de las líneas, significando por el moviu

miento de las esferas, como dijo un cierto platónico que se reproduce el canto según sus voluntades divinas. Porque en lengua griega, el término Sirena representa correctamente a quien canta para la divinidad." (150)

El entusiasmo nace de la escucha de la melodía celeste que cautiva el alma, captiva de su desarrollo. Pero también surge de la apreciación intelectual de la belleza y de la armonía y proporción de la arquitectura o construcción de tales melodías (151).

No entra en nuestro propósito ni está al alcance de nuestras investigaciones, el análisis de la relación entre la belleza matemática de las relaciones entre anotaciones musicales y el furor poético despertado por aquella. Tan solo recalcamos que el furor poético brotaba de la contemplación y de la escucha de la belleza física y musical, símbolo o expresión visible y audible de la belleza armoniosa y melódica del rostro de Dios, Quien, por su luz movía las esferas.

Para Ficino el furor no producía obras bellas, sino obras "verdaderas". Es en el siglo XVI cuando se aprecia que lo que caracteriza y define una obra compuesta durante un estado furioso es justamente la belleza expresada por la riqueza melódica y por la cadencia.

"Son mie muse i pensier ch'a'tutte l'hore  
Mi fan presenti le belleze comte." (152)

Gracias a las Musas, el poeta aviva su espíritu y se dispone a componer:

"Muse che m'inspirate profonda dottrina, (...) Muse con le quali versando avvivo il spirito (...) caugiate la mia morte in vita, gli miei cipressi in lauri et gli miei inferni in cieli: cioè destinatemi immortale, fatemi poeta, rendete mi illustre mentre canto di morte, cipressi et inferni."  
(153)

Agnolo Segni escribe firmemente que el furor confiere belleza al poema:

"un poema senza il divino spirito composto non può essere veduto nè letto perché non la in sè parte alcuna di bellezza." (154)

Belleza y creación, o mejor, la belleza y la propia existencia del poema están ligadas a la manifestación del furor. Si éste no se levanta no se puede lograr una obra de arte, pero si se presenta, el poema se forma y es bello porque ha sido compuesto durante un estado de furor. Tal belleza, que debía lograrse razonada y técnicamente, aplicando fríamente ciertas leyes matemáticas y componiendo según esquemas extraídos de la naturaleza, se produce de manera absolutamente inversa. El poeta debe tener el "ánimo" ocupado por "uno spirito divino" (155), entregado a la dulce pérdida de conciencia a fin de alcanzar cotas más altas y sobrenaturales de lucidez, olvidándose de lo aprendido y creando a cada vez las reglas convenientes y necesarias para la perfección del poema. Si Leonardo afirma que "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" (156), Giordano Bruno, un siglo más tarde escribe justo lo contrario. El artista del siglo XV en su pa-

sión amorosa por observar la belleza corpórea y devolverla fielmente plasmada en un dibujo se entregaba a la seducción que los objetos ejercían sobre la mente. Mientras que durante el Manierismo es el poeta quien somete el entorno al color fiero de su pasión.

"la cosa amata l'amore converte ne l'amante, come il fuoco trà'tutti gl'elementi attivissimo è potente a'convertere tutti quell'altri semplici et composti in se stesso." (157)

Las reglas de composición no constituyen un cuerpo cerrado de valor universal al que el artista recurre cuando debe plasmar una escena (aunque tales reglas sean las mismas que rigen en la naturaleza), sino que se establecen a medida que la obra se constituye. Son válidas para los artistas poco dotados pero ya no son útiles para el creador de aquella obra que un nuevo poema producirá otras, dejándolas como legado. Las leyes que él utiliza, se justifican y tienen validez porque han sido establecidas por él. Ni Dios, ni la naturaleza, ni menos la tradición (las tres pautas que hasta entonces garantizaban la objetividad y la esencia de la obra de arte) constituyen base alguna para apoyar la creación. No se busca la Verdad sino la Belleza apasionada.

"Onde par che voglano conchiudere che essi loro à un proposito (se glivenesse de fantasia) sarrebono gli veri poeti, et arrivarebbono là, dove questi si forzano: et poi in fatto non son altro che vermi che non san far cosa di buono, ma son mati solamente per rodere, insporcare et stercorar gl'altrui studi et fatiche; et non possendosi render celebri per propria virtude et ingegno, cercano di meltersi avanti ò a'dritto ò a'torto per altrui vitio er errore." (158)

Giordano Bruno sugiere en fin que sólo los poetas que consiguen crear nuevas reglas a cada vez que componen, 'poeti dal cantar de versi, con questo che cantano o vegnano á'delettare, o vegnano á giovare, o á giovare et delettare insieme" (159), son recibidos e inspirados por las Musas. Sólo los que no se dejan atrapar por las reglas poéticas son capaces de tener el alma levantada por el entusiasmo. A la máxima subjetividad ideativa, sigue la máxima objetividad de lo creado, puesto que tales poetas son capaces de encontrar el modo adecuado a cada tipo de composición, sabiendo colorear los versos según los "sentimenti et inventioni humani." (160)

"Pamprino per versi fescennini (...), edera per baccanali, (...) oliva per sacrifici et leggi (...) pioppa, almo et spighe per l'agricoltura, (...) cipresso per funerali, et (...) altre innumerabili per altre tante occasioni." (161)

De este modo, prosigue y confirma Bruno,

"hor dumque sicuramente costui per diverse vene che mostra in diversi propositi et sensi, potrà infrascarsi de rami de diverse piante, e potrà DEGNAMENTE PARLAR CON LE MUSE; perche sia appò loro sua aura, con cui si conforte, anchora in cui si sustegna, et porto al qual si retire nel tempo de fatiche, exagitationi et tempeste." (164)

Gracias al furor interno y secreto, el poeta no cae en la máxima soledad e incomprensión, (como si ya no fuera capaz de percibir y de comprender nada de lo que le rodea y el entorno le diese la espalda, como ocurre en la época contemporánea), sino que puede alcanzar la inmortalidad.

"(Muse) (...) destinatemi' immortale, fatemi poeta, rendetemi illustre." (163)

El Manierismo aparece como una época mágica durante la cual el artista ya es un autor personal, poseedor no tan sólo de una "maniera" sino de un verdadero estilo que le permite desentrañar y revelar lo que el entorno esconde y le muestra. El poeta y el pintor no están encerrados en torres de marfil en medio de la naturaleza indiferente, como ocurrió posteriormente, ni fueron un juguete al servicio de la tradición y de los dioses. Durante unos pocos decenios, se consiguió conciliar estos polos opuestos, el renacimiento y la modernidad. Leonardo prefiguró este estado de cosas, pero no logró realizarlo (164). Bruno encarnó los anhelos de Leonardo, en una época en que ya no tenían vigencia

b) El "capriccio" como origen de la obra de arte.

La creciente responsabilidad y autoría del artista en la creación de una obra (la "suya") está ligada, a la interiorización del furor, y por tanto a la fusión en un mismo cuerpo del autor y del ejecutor de la composición.

Según Ficino, Dios ideaba y el hombre, uno cualquiera, daba forma visible o audible a los enunciados divinos. En el Siglo XVI, por el contrario, como afirma Vasari, la labor de la mano ejecutora aparece como el desarrollo visible de la invención del alma (165). Agil, dócil y flexible, la mano debe ser capaz de traducir en formas claras y comprensibles las formaciones ideadas imaginariamente por el Alma Sensible.



El furor divino era un incentivo que el alma recibía para dirigir se hacia la naturaleza, amándola, creando un símil del objeto percibido (166)

"(expongamos) como el Amor (el furor amatorio) es el dueño y el guía de todas las artes. Comprenderemos que es el dueño de todas las artes constatando simplemente que jamás nadie ha podido descubrir o aprender un arte cualquiera sin haber estado empujado por el placer de la búsqueda o el deseo de la invención. Del mismo modo es necesario que el que enseña ame a sus discípulos y que sus discípulos tengan una sed ardiente de su doctrina. En segundo, está bien dicho afirmar que se la llama guía, pues cualquiera que ama de verdad a las obras de arte y a los artistas, ejecuta cuidadosamente estas obras y las lleva hasta la perfección. Y hay que añadir que en todas las artes los artistas no buscan y no cultivan nada más que el Amor." (167)

El deseo era "el autor y el conservador de todas las cosas buenas y como el dueño y señor de todas las artes" (168); mantenía unidas las cosas entre sí (169) y el artista, empujado por el deseo furioso, tenía que percibir esta corriente de amistad entre las cosas, sentirla y transcribirla en una composición ordenada, o utilizarla para el bien de los hombres (en el caso del arte de la agricultura, de la astronomía, etc.) (170)

Ficino declaró en más de una ocasión que la mano y la voz de Dios eran inexorables y se abatían sobre el peor dotado, a fin de mostrar a los hombres Quien era el autor de todas las cosas. De poco servían las facultades del alma, los conocimientos adquiridos y la práctica manual. El hombre no era más que un instrumento dócil manejado por el Cielo.

Cuando el origen del furor divino se interiorizó y se transformó en un movimiento del alma causado por los súbitos desvelos de la imaginación, cuando, como escribe León Hebreo, "la imaginación fe recoge en fi mifma, a contemplar en un obiecto tan intimo y defea do que toda la occupa y enagena" (171), la autoría del artista crece y el papel de sus dones y de su "arte" en la creación artística alcanza una importancia destacable. Esta aparente pérdida de participación del "entusiasmo" en la composición de un poema o una pintura, su "retramiento", no disminuyó su valor, antes bien lo acrecentó. Sin él no podía darse una "verdadera" obra de arte. Se abrió una brecha, entre los "regolisti de poesia che à gran pena passano per poeta Homero, riponendo Vergilio, Ovidio, Martiale, Exiodo, Lucretio et altri molti in numero de versificatori, examinandoli per le regole de la poetica d'Aristotele" (172) y los "verametni poeti" a quienes no "serveno le regole d'Aristotele", pues poseen su "propia musa" y no necesitan "far l'amore con quella d'Homero" (173).

El "capriccio" distingue a los elegidos por los dioses, capaces de componer obras bellas y no tan sólo "verdaderas", es decir, poemas que se ajustan a las reglas derivadas de la tradición observando "la consuetudine di far l'invocatione", uniendo "una istoria ò favola con altra", acabando "gli canti epilogando di quel ch'è detto et proponendo per quel ch'è da dire", componiendo en fin "per mille altre maniere d'examine, per censure et regole in virtu di quel testo" (174). La conciencia de la creación de la obra de arte, su existencia y su apreciación surgen de la interiorización del furor. Este acontecimiento que se fragua en la primera mitad del siglo XVI, a partir de algunos postulados ficinianos llevados hasta sus últimas consecuencias, anuncia el principio de la visión moderna del arte: desliga el artista de Dios, determina

su autoría y destaca el valor del conocimiento y de la técnica. Esta, empleada con sabiduría y presteza, transcribe de manera personal las personales composiciones mentales del artista, como ocurría con "il Tintoretto"

"Giacomo Robufti, detto Tintoretto, fù cofi fiero nel fuo operare, che ben poteua chiamarfi un lampo, un tuono anzi pure una faetta, che haueffe colpite tutte le più eccelfe cime della machina Pittorefca: poiche con il suo fulminante pennello ha colpegiato cofi fieramente, che hà fatto arreftare, ed atterrire i piú generofi campioni dell'Arte." (175).

Todas estas lecciones sobre la importancia del "capriccio" y su papel en la ideación del poema, suplantando el furor divino, fueron aprendidas por la tratadística manierista y aplicadas al análisis de la sicología de la creación plástica. El furor divino "plástico" entró en crisis con retraso, pero se levantó solitaria y para siempre, la figura del artista dotado que sorprendía a sus conciudadanos cuando cogía el pincel,

"cofi ardito, bizzaro, capricciofo nella sua verde" (176)

"Ma, ahi laffa, che fra poco diedi un crollo,  
E doue mi credei venir maggiore,  
M'auenne el cafo del figlinol d'Apollo.  
Cadei, mifera me, per un Tentore,  
Che di far cofe grandi mi diè fegno,  
Mentre de gli anni fuoi era nel fiore.  
Questi de l'amor fuo mi diè per pegno  
Due manigli; ma poi di bizaria  
Mi pofe fotto fopra tutto il regno.  
Ò che capriccio, ò che gran frenefia,  
o che furor,..."

(F. Zuccaro. Il Lamento de la Pittura)

(Publicado en Scritti d'Arte di F. Zuccaro, p. 127)

### III. LA TRATADISTICA

- 1) Aceptación del Furor Divino como causa de la creación artística (pictórica, escultórica, arquitectónica).

Como anunciamos en la Introducción, la concepción del furor divino como causa de la creación, en la tratadística, deriva de la poética. Pero mientras que en ésta, era aceptada y se le dedicaban toda clase de escritos, en tratadística apenas era mencionado. Hemos podido apreciar en los escritos de Segni y de Patrizi que el furor era considerado una de las tres causas de la creación, junto con el Arte (la técnica) y la Naturaleza (los dones); incluso Segni llegó a afirmar que el furor englobaba a la Naturaleza, ya que prendía tan sólo en los artistas dotados; la naturaleza era una condición necesaria para que el alma se "entusiasmasse".

La interiorización del origen del furor, en poética, se hizo lenta y suavemente: poco a poco, en unos años, los poetas se fueron preguntando por los verdaderos motivos de la creación, por el papel de los dones y del conocimiento de los clásicos.

Aunque Ficino ya mencionaba la importancia de la tradición, y escribía que los poetas podían ser poseídos por el espíritu de otro poeta ya fallecido (177), fue en el Manierismo cuando la tradición no mítica adquirió un peso relevante, gracias a las figuras cercanas de Dante, Petrarca y Boccaccio. Fueron unos años durante los cuales el poeta fue adquiriendo conciencia de la fuerza de su talento, de la importancia de la recreación de los clásicos, y de la autoría. Establecida desde hacía tiempo la inmortalidad y la belleza del alma, parangonable y en contacto con el Alma Cósmica (178), pudo ser apreciada como agente interno de la creación. Los

movimientos súbitos y desaforados eran provocados por ella misma gracias al brusco y gozoso despertar de la imaginación al contemplar las bellezas del mundo (179). A causa de esto el artista fue abandonando la creencia en la directa intervención divina cuando la creación, ya que, como afirmaba Giacomini (180), el artista ya conocía en este momento la estructura y el mecanismo del espíritu. Nada le era ajeno y no necesitaba recurrir a una instancia trascendente para explicar un proceso que era "natural" y surgía por que la Naturaleza le había dotado de las facultades necesarias para percibir la belleza, y por tanto para desear reproducirla. Como ya escribía Ficino, toda percepción amorosa de la Belleza se acompañaba de un impulso imperioso a reproducirla bajo la forma de un hijo o de una obra de arte (181) (182).

La libertad creativa recién conquistada necesitaba tan sólo del "discreto" control de la Razón. El Alma Sensible podía llegar a idear "seres que no son en la naturaleza" y que, al lindar con lo absurdo, podían ser una prueba de que el hombre se había alejado excesivamente de Dios. La discreción por tanto actuaba como guía orientando el trabajo de la fantasía y sobre todo seleccionando lo que ésta había ideado. El furor divino, como escribía Segni, quedaba para los que no eran capaces de conducir el alma, los ignorantes o los "indiscretos", es decir, los "no dotados".

La tratadística seguirá desacompañadamente este desarrollo, tras los pasos de la poética, adaptándolo a las distintas exigencias creativas de las artes plásticas. La materia y el tiempo necesario para plasmar y concluir una obra fueron elementos con los que el alma tuvo que jugar. Por ello la dedicación de cada facultad en el proceso creativo varió. Creció en importancia el papel de la discreción. En poesía, su labor era secundaria, y pocos son

los autores que destacan su presencia. La mayoría de ellos se refieren al "capriccio" como un movimiento general del alma que al levantarse en un espíritu rico en obras supone la actividad controladora de la razón, o la capacidad moderadora y razonadora de las facultades sensibles, modeladas especialmente por Dios o la Naturaleza y preparadas adecuadamente para servir al alma de un poeta. Por el contrario, la obra de arte plástica se establecía en dos etapas, la del boceto y la de su plasmación en el lienzo; ello requería mucho tiempo y por esto la tarea de la razón aumentó en relación con la que desarrollaba la creación poética. Debía por un lado vigilar los excesos fantasiosos de la invención, ya que ésta podía empezar a trabajar sin recurrir a un modelo natural, como advertía Leonardo (183); y por otro tenía que mantener el "fuego" a fin de que el cuadro pudiera completarse. Ello explicaría la poca dedicación (y la medrosa atención) que recibió el furor (tanto externo como interno) por parte de los tratadistas renacentistas y manieristas. Apenas unas líneas en Alberti (184). El furor es rechazado como "fuerza creativa", como dice Ficino (185) ya que la mente del artista es "arreatada", "lo cual es próximo a estar dominado" (186), y de nada sirven los dones, los conocimientos y la técnica en este estado (187). Poco puede el artista sentirse responsable de la obra producida durante este momento de raptó de la mente (188).

Si la tratadística renacentista apenas mencionó al furor divino como causa de la creación, y, cuando lo hizo fue para rechazarlo en favor de la Naturaleza y del Arte (189), durante el manierismo empezó a ser tenido en cuenta, aunque todavía de manera apocada, y casi siempre en detrimento de la Naturaleza. Tan sólo durante el Barroco fue plenamente aceptada la presencia del furor tanto en la tratadística francesa como en parte de la italiana (Boschi-

ni, Bellori, Zuccaro, Mancini, Algarotti, etc.). Esto acontecía en una época en que la posesión divina era apreciada como una alegoría del poder creativo del hombre. Es dudoso que creyeran en verdad en la existencia del rapto del alma por sí misma y que no se refieran a él sino para afirmar la superioridad perceptiva y creativa del artista frente al resto de los hombres.

Mientras el furor (tanto divino como "humano"), constituyó una amenaza, fue escasamente mencionado y fue siempre relegado en un segundo término, frente a los otros dos principios artísticos (la Naturaleza y el Arte). Atemorizaba porque era en parte desconocido y porque irrumpía de pronto, obligando al artista a coger la pluma y garabatear sin tener tiempo de recapacitar. Son los artistas que menos han hablado de él, que han sentido más viva y acuciantemente su presencia. Convertido en artículo de consumo durante el Barroco (y no digamos durante el Romanticismo) (190) porque los artistas lo conocen y son capaces de provocárselo, perdida su capacidad de fascinar y de atemorizar, el furor se merece capítulos en la mayoría de los tratados (191). Pero ha perdido lo que lo caracterizaba y lo diferenciaba de los demás principios artísticos. Su misteriosa, ignota y brillante conexión con el cielo, sirviendo de puente entre el Cielo y el Artista.

El furor divino externo empieza a ser aceptado como origen de la creación plástica en un momento en que ya ha sido puesto en crisis en la poética. Las "Vidas" de Vasari aparecen un cuarto de siglo después de las primeras dudas de Fuscano (192). Los tratadistas pasaron prácticamente de negar el furor divino a considerar más o menos positivamente el furor interno o "capriccio".

La inspiración tal como Ficino la entendía, como una entrega del alma a Dios que reducía (o elevaba) el hombre a un instrumento dó



cil bajo su voluntad y a su voz, no aparece en la tratadística. Cabe la duda legítima de si Vasari, y posteriormente Lomazzo (en unos años en que la noción de "capriccio" ya se había impuesto, especialmente... !en los escritos del propio Lomazzo!), cuando se refieren al "furor de Apolo", de origen externo, creen en él o se refieren a él como una bella imagen obtenida de la poética que significa el poderoso y a menudo misterioso deseo o ardor creativo que los pintores sienten, sobre el cual Leonardo ya había escrita favorablemente (193). Explicaba además que la pintura era más fiel que la poesía en transcribir los movimientos y los deseos del alma.

"¿Qué poeta, oh amante, podría presentarte con palabras la verdadera imagen de tu capricho con tal fidelidad como el pintor? ¿Qué poeta podría mostrarte los ríos, los bosques, los valles y campiñas, escenario de tus pasados deleites, con mayor verdad que el pintor? Y si tu me dices que la pintura es de por sí muda poesía, lo cual no puede hacer hablar a aquello que representa, ¿acaso no se encuentra tu libro en condición peor? (...)" (194).

Lomazzo repondería que existe este poeta, y es el mismo pintor, ya que todo artista poseído puede tanto pintar como componer versos. El texto lomazziano es ambiguo pues parece decir que el pintor culmina sus ambiciones, cuando, poseído por el furor externo, el estado más noble al que puede aspirar, empieza a componer versos. El "furor de Apolo" lo empuja a versificar y no a dibujar, como si la poesía estuviese en un estrato superior al que se accede en tales momentos privilegiados. Corre el entusiasmo tanto "nel di pingere come nel poetare", pero la obra producida por él se expresa en verso. Los verdaderos pintores tienen algo de poetas,

mientras que en ningún lugar se afirma que los poetas lleven en el alma un deseo de pintor:

"Ma fempre nella compofitione fi hà da (...) attenere alla via di mezzo con vaghezza, gratia, & maeftà & reggendofi il fentimento dell'iftoria, che di qui ne nafce la buona compofitione, parte tanto principale nella pittura, che tanto hà del graue e del buono, quanto è più fimile al vero in tutte le parti. Et sè pure in parte alcuna fi vuol variare, fi ha d'auentire alla conueneuoleza, e anco all'accrefcimento dell'effetto, ad imitatione de'poeti, à quali i pittori fono in molte parte fimili; maffimè che cofi nel dipingere, como nel poetare ui corre il furor di Apolline, & l'imo è l'altro hà per oggetto i fatti illuftri, & le lodi de gl' Heroi da rapprefentare. Onde foleua dir alcuno che la poefia era una pittura parlante, & la pittura era una poefia multola. Anci pare per non sò quale confequenza che non poffa effere pittore, che in fieme anco non habbia qualche fpirito di poefia (195); & di rado s'è ritrouato pittore, che habbia potuto alcuna cofa dipingere che fubito ancora non fia stato indotto dal genio naturale a cantarla puramente in verfi, ancora che per auentura non fapeffe leggere ne fcriuere." (196)

¿A qué se refiere exactamente Lomazzo cuando menciona "el furor di Apolline"? ¿al verdadero furor divino, descrito por Ficino, o al "capriccio"? Utiliza dos términos que parecen contradecirse: si el primero se emparenta con el delirio clásico, el segundo parece entenderse mejor si lo asociamos al "capriccio". ¿Qué es tal "genio naturale"? Benedetto Varchi, en un conocido pasaje, escribía:

"(...) e quefti due Demoni fono quelli che i gentili nominamo Genij, dati à ciafcuno nel fuo nafcimento, e noi Chriftiani

gli diciamo Angeli dandone a ciagcuno due, l'uno buono, che al bene ne indirizzi, e l'altro reo, che al male ne terca: i quali due ò Angeli, o Genij fi poffono per auventura pigliare per le due anime che in noi contrarie fi ritruouano: cioe l'intellittiua, la quale è celefte & inmortale; e la fentitiua, la quale é mortale e terrena." (197)

Tal parece ser el genio de Lomazzo, un espíritu que, como afirma Varchi, es concedido desde el nacimiento y que guía al hombre empujándolo y alentándolo de tanto en tanto. Dificilmente podemos entenderlo en el sentido moderno de genio, aquella fuerza personal del alma que caracteriza y distingue de entre los artistas dotados a ciertos hombres que actúan como emisarios divinos, tal como definía Vasari a Miguel Angel (198). Este "daimon" puede prácticamente considerarse como parte integrante del alma humana ya que, como los dones, está permanentemente orientado hacia el artista. Su influencia poco tiene que ver con la del Dios omnipotente descrito por Ficino en la Teología Platónica, que irrumpía brutal e inesperadamente, golpeando cualquier hombre a veces con ocultas y adviesas intenciones, ya que escogía a propósito hombres incultos para demostrar a la humanidad Su poder. Este último punto puede aclararnos sobre el tipo de furor descrito por Lomazzo. En efecto habla de pintores que sin saber ni "leggere ni fcriuere" han conseguido componer versos. Esto está en consonancia con una de las peculiaridades del furor divino, que consigue que el hombre haga, piense o diga cosas para las cuales no está en principio preparado. Es más, mientras las realiza no las entiende, ni comprende lo que ha compuesto cuando cesa el furor. Por el contrario el "capriccio" prende siempre en un alma dotada, puesto que no existe ninguna intervención externa.

En estas primeras y escasas aproximaciones al furor divino en la tratadística, se percibe una fuerte influencia de la poética en el constante símil entre el furor poético y el furor "artístico". Este cobra entidad y valoración propias por asociación y comparación con aquél. La poesía marca las pautas de comportamiento, y las artes plásticas, al menos la pintura, se ennoblecen cuando se encuentran similitudes de comportamiento entre el poeta y el pintor, (a pesar de los denodados esfuerzos de Leonardo por fundar la peculiaridad y superioridad de la pintura por encima de la poesía).

La toma en consideración del "capriccio" conseguirá que la pintura deje de ser la "sombra de la poesía" y sea apreciada por ella misma. Se analiza el proceso creativo aceptando que posea un ritmo distinto del que rige en la composición poética. El "capriccio" fue un concepto que surgió sin duda en la poética. Mas el furor divino era causado por un dios, y en rigor no requería, para actuar y dar lugar a una obra de arte, que el artista poseyera dones específicos. La composición era obra de Dios. Sólo cuando el artista tuvo que (pudo o quiso) tomar las riendas del proceso creativo, se desligó lentamente de las pautas de comportamiento marcadas por la poética, porque tuvo que vérselas con la materia y con el tiempo que requería la composición pictórica o escultórica, que era mayor que el que un poeta necesitaba para escribir sus versos. La exteriorización de la "idea" cobró importancia. Si bien algunos teóricos como Zuccaro consideraban el diseño externo como una simple proyección de la idea, tratadistas algo más "realistas" como Vasari y Lomazzo entendieron que el boceto definitivo de una composición, y tanto más su posterior plasmación en el lienzo, exigían la posesión de una técnica específica, una práctica consumada, unos conocimientos históricos agudos y el control sobre el al

ma a fin de que, cuando cediera el entusiasmo, pudiera o ser substituído por la práctica y la sabiduría, o mantenido gracias a una sabia dosificación del deseo llevada a cabo por la razón. El artista debía por tanto "conocerse" y "poseerse", ya que no cabía la cómoda posibilidad de que fuera poseído. La apreciación del furor interno significó no sólo la personalización de la creación artística, sino la demarcación de la plástica de la poética, y por tanto la determinación de su personalidad, y de lo que aporta a la comprensión íntima de las cosas, distinta y nueva con respecto a la poesía (199). Sin embargo era necesario que la tratadística aceptase el furor divino externo antes de que tomase en consideración el furor interno o "capriccio". Vasari es de los primeros tratadistas que mencionó explícitamente al furor como causa de la creación.

"Gli schizzi, de'quali si è favellato di sopra, chiamiano noi una prima sorte di disegni che si fanno per trovar il modo delle attitudini, ed il primo componimento dell'opra; e sono fatti in forma di macchia, ed accennati solamente da noi in una sola bozza del tutto. E perche dal FUROR dello artefice sono in poco tempo con penna o con altro disegnattoio o carbone espressi, solo per tentare l'animo di quel che gli sovviene, perciò si chiamano schizzi. Da questi dunque vengono poi rilevati in buona forma i disegni".(200)

En verdad, Vasari no menciona que su alma estuviera poseída por una instancia externa a ella, pero tampoco alude a una fuerza propia del alma. Hasta que punto se refiere al furor platónico o al "capriccio", es difícil saberlo. Jean Rouchette, en su monumental estudio sobre las "Vidas":

"La fureur (chez Vasari) est assimilable au "furor poeticus", synonyme d'inspiration et auquel Marsile Ficin avait donné un renouveau d'actualité. Vasari accorde-t-il une grande importance à ce "furor" poétique ou artistique? Il ne fait l'inspirateur des premières esquisses (ver cita anterior). Il le considère comme la manifestation primitive, encore synthétique et mal affinée, de l'intellect, de la phantasia, etc. Sans doute se méfie-t-il un peu de son indiscipline."  
(201)

Creemos que Vasari cuando utiliza el término "furor" se refiere al "furor divino". Y se muestra efectivamente reticente en aceptarlo como única causa de la creación artística. Los dibujos tienen que, una vez plasmados, ser retocados "con tutta quella diligenza che si può" (202). Con lo cual nos encontramos en una situación similar a la de Lomazzo.

Vasari parece aceptar el furor divino, ya que en ningún momento opina, como lo hacía Alberti, que el pintor deba protegerse de la aparición del entusiasmo. Este posiblemente tenga un origen divino, ya que menciona a menudo en sus "Vidas" la influencia divina sobre la creación mental, ya sea directa o indirecta por medio de la gracia ("era in quell'ingegno infuso tanta grazia da Dio ed una dimostrazione si terribile...") (203). Pero el artista ponía sus facultades al servicio de Dios (204), y corregía las obras de Dios, con lo cual intervenía activamente en la creación. Bien es verdad que Segni, en un brillante comentario, respondía a la pregunta que de inmediato se debía hacer el crítico renacentista: ¿por qué una composición que procede de Dios presenta imperfecciones (y añade Vasari, tiene que ser corregida o "rilevata in buona forma")?:

"Se il principio de la poesia è divino, onde avvengono tante riprensione ne'poeti e che noi di sopra alcuna volta abbiamo di loro poco onorevolmente parlato? Rispondo che il principio divino, l'usano poi non divinamente, ma umanamente, e bene spesso malvagiamente, adoperandolo in cose degne di re prensione, come di molte altre facultà interviene le quali l'uomo riceve da Dio; onde l'opera poi partecipa del divino e del umano, del buono e del cattivo." (205)

Armenini considera que es la diferencia de velocidad de acción entre las facultades lo que provoca desajustes entre el boceto y la previa idea:

"Conciofia cofa che con più attentione fi diffegna di nouo, che non fi fà a riuedere folamente quella macchia, la onde l'intelletto più fi abbellifie, & fi lima, perciochè la ma no ministra dell'intelelto aiuta molto più l'ingegno, per che nel niuederli, & nel rifarli, bifogna che la mano con la penna ogni alto & ogni minutia riformi, e riduca à miglior termine con alquanto fpatio di tempo nel quale l'Intelletto, & il giuditio può far meglio il fuo ufficio, che il confiderarlo folo, perche l'occhio trafcorre più veloce della mente & quefto fchizzare il diffegnare più volte è ca gione chi fi aggiunge molte cofe in miglior forma & anco fe me leuano molte, como fuperflue, effendo che piu facilmete fi emendano gli errori ne i diffegni, che nelle opere."  
(206)

Todas estas observaciones nos llevan a considerar que, contrariamente a lo que afirmaba Ficino sobre el furor divino poético, en este furor artístico "externo" la intervención del hombre tiene

un papel destacado. En principio, tal como escribe Segni y con firma Armenini, aquél es negativo, ya que el artista no consigue estar a la altura del ímpetu divino. La mano no logra captar lo que el ojo percibe (207), la mente no sigue la visión, las facultades del alma en general no son lo suficiente ágiles para recoger el mensaje celeste y comunicarlo. Estos hechos, que parecen disminuir la relevancia de la participación humana en el proceso creativo, y no harían más que confirmar las terribles afirmaciones de Ficino sobre la incultura del artista, son, por el contrario, la muestra de que la concepción del furor divino se ha modificado; la torpeza humana nunca había constituido obstáculo alguno para que la voz de Dios no sonase con claridad. Es más, Dios escogía adrede a los más torpes porque eran los más aptos para ser empleados como instrumentos. Si ahora se sufre la insuficiencia del artista en acoger tales mensajes, quiere decir que la participación humana en la creación divina empieza a ser un elemento a tener en cuenta. Son las facultades del hombre, su saber y su práctico los que determinan que recibamos con nitidez la voluntad celeste. Pero además, tanto Vasari como Armenini explican que la mano, guiada por el Intelecto humano, corrige lo que en un momento previo de posesión, el alma, bajo el dictado divino, ha producido. El artista por tanto tiene capacidad para interpretar (y no ya sólo transcribir) la voz de Dios. Tiene que entender el sentido de lo escrito o de lo dibujado, debe de penetrar en su sentido último. El furor divino sobre el cual escribe Vasari ha dejado de ser la clara manifestación del poder creativo de Dios sobre el hombre, empieza a despuntar la fuerza de éste. Cuando el entusiasmo es aceptado como causa de la creación, es decir cuando el artista deja de quedar totalmente turbado, herido (208), paralizado por la fuerza divina que le provoca el furor, cuando se debe contar con el rigor y la capacidad de las facultades del alma, debemos consi



derar que el furor no tiene tanto un origen divino como humano, o, como apunta Segni, que aquel origen es tan remoto que puede llegar a confundirse con una facultad (209): el genio quizá. Dios penetra en el artista una vez tan sólo y le deja una "scintilla" de su poder, que provocará movimientos anímicos de tanto en tanto de manera incontrolable. La concepción del furor por parte de Vasari se asemeja mucho a la del "capriccio", y, como años más tarde ocurrirá en el "Tratado" de Lomazzo, la aceptación del furor divino como causante de la creación artística implica necesariamente apreciarlo como "capriccio" ya que el acto mismo de la composición, a diferencia de lo que pensaban Ficino y Alberti, el uno a favor y el otro no, requiere que todas las facultades estén atentas y sean capaces de expresar lo que el alma enfurecida concibe. Es decir, las propias facultades acaban por provocar el furor ya que no puede concebirse a éste sin el trabajo de aquéllas. Quizá pudiera concebirse un entusiasmo fuera de la actividad de las facultades. Ni Vasari ni Lomazzo aclaran este punto, y por tanto, porque sus definiciones y su aceptación del furor divino es tan impura con respecto a lo que acontecía en el siglo XV, tenemos que pensar que el furor divino fue aceptado como causa de la creación porque, en el fondo, se estaba refiriendo al "capriccio". El furor divino como tal no puede haber existido nunca en artes plásticas (210). Si en poética se creía en él por encima del arte (211) es quizá porque se pensaba en composiciones creadas verbalmente, antes que escritas (212), y porque, aún en este caso, la mano era una fiel transcriptor que no necesita entender o interpretar lo que el alma le comunicaba. No es de extrañar que la transcripción manual en pintura, el "disegno" efectivo sobre el papel, no causaba excesivos problemas, pues, como decía Armenini, no era la mano que no debía preguntarse por el sentido de lo observado, sino el intelecto que sí tenía que analizar y juzgar las imágenes (213) lo

que no seguía la velocidad de percepción del ojo. En el peor de los casos, cuando la rapidez perceptiva era excesiva, como escribe Félibien la mano se contentaba con esbozar aquí y allá algunos trazos afin de que el Intelecto, más lento, pudiera recordar lo que la invención había concebido. De todos modos, Félibien, parecía referirse sobre todo al problema de componer con cierta precisión escenas durante un estado de raptó: de nuevo el factor Tiempo incidía negativamente sobre la operatividad del "capriccio" como causa de la creación, ya que, si la mano tenía que esbozar con tanta rapidez, era debido a la volatilidad de las invenciones concebidas. La mala relación del entusiasmo con el tiempo le hace concebir constantemente nuevas invenciones que tan sólo duran un instante ya que son reemplazadas al momento por otras en un titánico, desesperado e inútil esfuerzo del alma enfurecida por llenar el mundo de composiciones ideadas, que si no son cazadas al vuelo por la mano, caen en el olvido, vencidas por el tiempo o la Fortuna (214). Aquél quizá sea la venganza que Dios ejerce sobre el hombre por haberse alejado creando sin escuchar Su voz, o por haber querido entender lo que Le dictaba, es decir por no haberse resignado a ser un instrumento dócil a Su voluntad.

Como hemos podido observar (215), incluso en los textos de Marsilio Ficino sobre la obra de arte escrita, Dios se muestra como el alma del poema, le concede vida y resplandor, pero el orden o la estructura es establecido por el hombre. En las artes plásticas, obviamente, toda composición inventada o imaginada debe ser trazada sobre el papel, con lo cual la participación y la presencia del juicio humano es inevitable (216) y decisiva para la existencia física de la obra. Cuando el furor divino empieza a ser aceptado por los tratadistas como causa de la creación artística, a mediados del siglo XVI, se le aprecia no tanto como el responsa-

ble directo de la obra en su integridad sino como lo que permite que el artista otorgue una cualidad especial a las figuras que es tá componiendo: lo que Lomazzo denomina el "moto". Este se puede entender como la gracia que poseen ciertos dibujos llenos de vida y de movimiento, más allá de la inmovilidad a la que están reduci dos o encerrados en el lienzo, un hálito mágico gracias al cual las figuras mantienen sobre nosotros poder de fascinación, la capacidad para comunicarnos una enseñanza y hacernos ver lo que con nuestros ojos no somos capaces de apreciar (217):

"Questi moti nascono dalla ragione delle longhezze, latitudine e proporzioni di membri e dal loro opprimersi e girarsi e convenirsi insieme con ragione e possibilità, et ancora dal loro torcersi, volgersi e slongare fino a quanto gli è possibi le, secondo ancora le incatenature e chiavi loro. E sono di tanta importanza, che certamente tengo che in questi con sista tutta la importanza dell'arte e tutta la lode delle figure..."(218)

No queremos analizar la importancia del "moto" ni su presencia co mo concepto en la tratadística manierista, sino destacar que tal impresión de movimiento se concede gracias al furor que anima el espíritu del artista y que consigue traspasar algo de su fuego, o de su vibración espiritual a las figuras compuestas:

"Perciò che, fi come naturalmente uno ché rida, ò faccia altro effetto, muouue per il piú gl'altri che lo veggono al medefimo affetto d'allegrezza ò di dolore onde diceua colui, fi vis me flere dolendum eft primum ipfi tibi, tu na tua me infortunia ledent; cofi & non altrimenti una pittura rappresentata dianci diceua con moti al naturale ritratti farà

fenza dubbio ridere, con chi ride, penfare con chi penfa,  
etc." (219)

"La cognitione di questo moto, è quella come diffi poco fo-  
pra, che nell'arte è riputata tanto difficile, & ftimata co-  
me un don divino. Imperochè per questa parte peculiarmente  
la pittura si parangona a la poefia. Che si como al Poeta  
fà di mestiero ch'infieme con l'eccellenza dell'ingegno ha  
bia certo desiderio & una inclinatione di volontà onde sia  
moffo a poetare, il che chiamauno gl'antichi furor d'Apollo  
e delle muse; còfi ancora conuiene al Pittore, che con le  
altre parti che si gli ricercano habbi cognitione & forza  
d'efprimere i moti princip'ali quafi come ingenerata feco,  
& accrefciuta con lui fino dalle faccie: altrimenti è diffi-  
cile anzi i impoffibile cofa à poffedere perfettamente  
quest'arte si come per efperienza si vede." (220)

Como los poetas, el pintor tiene que poseer ciertos dones facul-  
tados para la creación plástica ("l'eccellenza dell'ingegno") y a  
la vez sentir un deseo imperioso que le empuje a componer. Gracias  
a él puede "efprimere i moti principali". Como podemos apreciar,  
el "furor d'Apollo e delle muse" es el responsable de la vida de  
las figuras y no tanto de su mera existencia física, que depende  
de las facultades humanas. El pintor por tanto es el autor espiri-  
tual y material de los dibujos; Dios, o las musas, lo son de la  
"gracia" de éstos. Anima, empuja al artista y le otorgan la facul-  
tad de despertar con "i moti principali", reflejo de "i moti" del  
alma humana creados por Dios, a sus figuras en el papel o el lien-  
zo. La relación entre el cielo y la creación de una obra de arte  
se ha aflojado ya que aquél no es ahora el responsable de la exis-  
tencia física de la pieza. El furor divino permite que el artista

conceda vida a sus obras, pero su presencia no es necesaria para que éstas se produzcan. De ahí a que el hombre se apropie de la última parcela concedida a la autoría divina no hay más que un paso, que de hecho Lomazzo prácticamente realiza. La concesión de movimiento a las figuras de una pintura es considerada ya "come un don divino". Es decir que, desde su nacimiento, el artista está capacitado para "animar" sus composiciones. En cuanto este trabajo deje de ser considerado como el resultado de la posesión divina, para serlo del don poseído por el artista a instancia de Dios, el furor externo deja de tener "sentido" y pasa a ser interpretado como "furor interno" o capriccio. La creación entera depende del artista, ya que la concesión de la gracia, la última parcela de poder que Dios guardaba, ha sido traspasada al hombre. Su alma está dotada para adquirir los conocimientos suficientes afin de expresar el "moto" mediante el dibujo y los recursos compositivos. Aquél no es una directa trasposición de la gracia del alma humana, sino que, porque el artista la posee, puede plasmarla de la manera más conveniente, dándole el aspecto adecuado a las figuras:

"io potrò oppinione che fia poffibile benchè non già con quella vehemenza, furia, e facilità naturale acquiftare queftà facoltà di tanta importanza, & neceffità, fenza la quale le pitture non fi poffono dire ne viue ne morte, con la forza dello ftudio del moto e de gl'altri generi, e con la cognitione della ragione, & caufa d'ond'egli nagce (221). Per cioche di qui fi viene à cauare una certa intelligenza nafcofta molto facile la quale mettendo poi in opera con patienza, aggioutoui la cognitione de gl'altri generi, no è dubbio alcuno che non poffa fare giuditiofo inventore colui che non ne haueua ne da natura inclinatione ne facilità; dico inventor tale che reggendofi folamente con la ragione, arriuerà

a maggior grado di perfettione che quelli altri nati con la furia, & moto, mà priui di ftudio, & pazienza" (222)

Dios por tanto no es ya directamente responsable de la creación artística, que depende del trabajo del alma humana, de sus movimientos surgidos espontáneamente, que ponen en funcionamiento las distintas facultades. Como podemos apreciar, el furor divino apenas existió en la tratadística. El artista poseía demasiados poderes para que Dios no fuese considerado más que como una instancia que garantizaba la validez de la creación subjetiva. Del furor divino hemos pasado al terreno del "capriccio", desbrozado previamente por la poética.

## 2) El "capriccio" o Furor Interno.

### a) Diferencia entre la consideración del Furor Divino y del "capriccio".

El tratadista manierista se encuentra frente a un hecho indudable y fácilmente observable: los artistas a menudo inician una obra como si estuviesen arrebatados, presos de una fuerza superior que les obliga a manejar el lápiz y los pinceles con gran velocidad. Si bien existe toda una tradición escrita que habla del inusitado estado mental y casi físico del artista en el momento de abordar la obra, así como durante su realización, que se nutre de la poética, pero también de las aportaciones personales de Alberti, Durer, Leonardo y Vasari (223), estas situaciones eran reales. El furor no podía ser ni pasado por alto ni despreciado, si bien causaba cierto temor. Por otra parte era un concepto central en la poética y merecía ser destacado o apreciado por los tratadistas. Pero además, aparte del respeto que causaba, existía otro motivo

que obligaba a escribir con cautela acerca del furor divino como causa de la creación artística: la existencia, ya reconocida en poética (por Segni y especialmente por Bruno y Giacomini), del furor interno o "capriccio". Como ya escribimos, en la tratadística apenas existió creencia verdadera en el entusiasmo de origen externo. Algunos autores mencionan su presencia, y la alaban como causa de una composición perfecta. Así Lomazzo no duda en escribir que el furor permite concebir una "(...) istoria(...) ben concertata", que se presenta como una "opera di quelli che di subito la fanno nascere, scorti e sospinti da una pura intelligenza & furia naturale" (224). Pero la necesaria presencia de los dones que el artista debía de poner en juego para materializar la idea (en "forma" de boceto o de obra terminada) diluía el origen divino del furor. Si en poética, el Furor, la Naturaleza y el Arte aparecían como las tres causas principales de la creación, y una de éstas era destacada por encima de los demás, en tratadística, como iremos apreciando, Naturaleza y Arte parecen las dos únicas causas posibles (225). Cuando aparece el Furor, siempre se entiende acompañado de la Naturaleza, como si no fuera más que una variante peculiar de ésta última: ello ocurre porque los artistas se referían al Furor interno, que aparecía como un peligro si no venía dirigido, encauzado y controlado por el trabajo de las facultades inteligibles. El furor sin dones, que es el verdadero furor divino, ya que Dios suple todas las deficiencias humanas, no cabía en la cabeza del artista plástico que se encontraba en la necesidad imperiosa de hallar esquemas compositivos adecuados para ilustrar o encarnar las ideas que brotaban durante tal estado de excitación. La insatisfacción por no hallar imágenes convenientes y convincentes era usual. No hay más que repasar la autobiografía de Vasari (226) para apreciar esta voluntad de mejorar siempre lo creado.

La gran diferencia por tanto entre el furor divino y el furor interno radicaba en la distinta confianza que cada uno inspiraba como causa de la creación. Hasta finales del siglo XVI, tanto el furor divino como el "capriccio" podían presentarse: tal es la conclusión que se desprende del "Trattato" de Lomazzo. Pero no es causal que mientras el "capriccio" recibe abundantes comentarios, el furor divino apenas es mencionado, y casi siempre lo es como transposición del furor procedente de la poética, lo que constituía más una descripción alegórica o simbólica que real, ya que el artista plástico se encontraba frente a la necesidad ineludible de poner en juego su talento para que la composición pudiese ser materializada (227). El furor divino era insuficiente. Una mano inexperta y un alma no dotada podían comunicar y transcribir en un poema los mensajes divinos, mas no podían visualizar, en una composición correcta, coherente y bella, las imágenes confusas e incoloras surgidas en el Alma del artista durante el estado enfurecido. Hacía falta algo más que un artesano, pese a que, como bien afirmaba Vasari, las intenciones del cielo podían no diferir demasiado de las que tenía cuando inspiraba a los poetas: mostrar a los hombres que la perfección procede de Dios (228). Sin embargo, aún en este caso, se percibe un cambio fundamental en la manera de proceder de Dios: mientras que en poética, Este se contentaba con hablar a través de los hombres, en el caso de las artes plásticas, enviaba a la tierra un hombre ornado de todos los dones a fin de que, inspirado y apoyado por El, pudiera desarrollar su misión pedagógica enseñando quien era de verdad el Autor último de la Belleza natural. Para esta labor divulgativa, necesitaba un artista dotado y no un simple e inculto instrumento. Requería algo así como un Hijo. Dios en el siglo XV bajaba personalmente a la tierra (229). En el siglo XVI, ya confía en la capacidad humana para transcribir y ejecutar Su Voluntad.



El furor divino transcendía en cierto modo las limitaciones humanas; el furor interno está ligado a ellas. Y ello revierte en la calidad de la obra, o en la apreciación que se tiene de ella; el "capriccio" asusta porque, como una llama pasajera, aparece súbitamente, prende en el alma del artista y desaparece al momento. Si el hombre se ha entregado totalmente a él, queda aturdido y con una obra a medio acabar. Envalentonado por tal excitación anímica se ha olvidado o ha descuidado de poner en juego sus facultades creativas. La pintura o el esbozo han sido iniciados en un momento de entusiasmo, bajo el trabajo conjunto de la mano y del alma enfurecida sin requerir la ayuda y la vigilancia de la Razón que no opera con semejantes prisas y acaloramientos. Esta negligencia es fatal para la obra. Queda inconclusa para siempre, y el artista destaca pues no consigue dejar a la posteridad una obra (concluida y juiciosa).

Así, sobre el "capriccio" como causa eficiente de la creación, Lomazzo opinaba.

"(...) quelli ancora che hanno l'invenzione, per il più non possono dall'altra aver la pazienza dell'operare como gl'altri. Il che per altro non adviene che per le continue invenzione e capricci che gl'assalgono, per il che, appena avevano delineato un corpo e formato un gesto, che gli ne nascono nella fantasia altri infiniti d'altra sorte, sí che non possono, per l'estremo diletto che senteno de l'invenzione, aver pazienza di finire alcuna opera cominciata."  
(230)

Tal opinión es similar a la de L.B. Alberti (231). Por tanto el temor que infundía el entusiasmo de origen externo, lo causa aho

ra el "capriccio", y los motivos por los cuales se le rechaza o se considera con desconfianza son los mismos en uno y otro caso: la exaltación es tan fuerte, y tan ajena a la labor desarrollada en el Tiempo por la Razón, que, una vez desaparecida, el cuadro queda inacabado, el artista no puede, no quiere o no se siente con ímpetu para continuarlo. Tanto el furor divino como el "capriccio" son considerados dañinos para la obra porque superan la capacidad trabajadora del artista y porque lo turban hasta tal punto que prefiere iniciar otra composición antes que completar la que había quedado a medio pintar cuando el alma se vuelve a excitar. Puede parecernos extraño que el tratadista manierista no se asuste del furor divino, sino del "capriccio", pero es que ya no cree en la realidad de aquél. Lo que acucia es el "furor interno". El es quien opera y atenaza al artista, mientras que el furor divino se ha convertido en una bella, lejana y "poética" imagen, sin relación con la práctica diaria, sometida a la tiranía de la invención.

La diferencia entre la distinta manera de juzgar el furor divino y el furor "humano" reside por tanto, en la diversa realidad de éstos: el primero ha dejado de ser creíble. Por el contrario el "capriccio" es padecido diariamente, y los estragos que causa son bien visibles (232)

Sin embargo, para que el furor interno sea aceptado como motor de la creación, se necesita que el trabajo de las facultades del alma esté sometido a control.

b) El "capriccio" y los grutescos.

El "capriccio" afecta las facultades sensibles del Alma y no las del Alma Inteligible. Difícilmente podrá engendrar obras de arte que requieran un conocimiento profundo y meditado y la pausada y ordenada aplicación de unos principios. Si el "capriccio" es considerado como una llama o fuerza que "invade súbitamente" el espíritu, podemos suponer en buena lógica que las obras creadas durante tal estado de ánimo enfurecido reflejarán o manifestarán el desorden espiritual bajo el cual fueron concebidas.

Existe un tipo de obra donde se puede apreciar maravillosamente la suspensión de la Razón, gracias a las formas que no imitan a las naturales y parecen seguir el turbulento mundo de los sueños o de las leyendas: son los grutescos.

"E per levare ogni equivocazione che potesse nascere, diciamo che sotto questo nome di grottesche non intendiamo quei lavori de fogliami, tronchi, festoni o altre varietà di cose che talora si pingono e possono essere secondo la natura, ne'quelle invenzioni degli artefici che nei fregi, nei tavolati, nelle opere dette arabesche, nei recami et altri ornamenti proporzionati alle ragione sogliono con vaghezza representarsi; ne'manco intendiamo di quei mostri, o marini, o terrestri, o altri che siano, che dalla natura talora, se bene fuori dell'ordine suo, sono stati prodotti. Ma solo comprendiamo sotto questa voce quelle forme d'uomini o d'animali o d'altre cose, che mai non sono state, ne'possono essere in quella maniera che vengono rappresentate, e sono capricci puri de'pittori e fantasmi vani e loro irragione coli imaginzioni." (233), (234).

El interés del texto está en el hecho que señala que los grutescos son representaciones de las imágenes creadas por la fantasía, sin basarse en formas naturales. Son composiciones "che mai sono state, ne'possono essere in quella maniera" (235) y cuyo modelo tan solo es conocido por el artista. Tales formas no son, como apunta agudamente Paleotti, motivos decorativos no figurativos monstruosos o abstractos, sino que son irreales, es decir que no existe un cuerpo natural que garantice su verdad objetiva (236). Los monstruos existen en la naturaleza, y del texto de Paleotti podemos divertidamente concluir que lo que nos parece "grotesco" hoy en día no son las figuraciones "grotescas" concebidas por un artista, sino aquel bestiario fantástico en cuya existencia natural y real creían los manieristas. Pirro Ligorio llega a escribir que los grutescos existen para mostrar la fuerza creativa de la imaginación humana, y están inspirados en textos basados en mitos y leyendas (237). Su existencia depende tanto de la capacidad inventiva del alma humana como del arte (238). Como las fábulas, no informan de las cosas sino de las costumbres, los hábitos y las maneras de comportarse, de la capacidad protéica de adaptación del hombre al medio y a una nueva situación (239).

"Sono stati alcuni moderni che non sapendo la verità di tale pittura e la sua origine, l'han chiamate grottesche et insogni e stravaganti pitture, anzi monstruose. Imperoché essi non si sono aveduti que vi sono gli idii e le idee e le favole d'Esopo filosofo frigio. E per quanto noi avemo osservato, non sono state ritrovate accaso, ne'a fantastico fine, ne'per mostrare cose viziose e pazze, per accommodare con la loro varietà et invaghire gli alloggiamenti; anzi loro sono fatte per recare stupore e meraviglia, per così dire, ai miseri mortali, per significare quanto sia possibile

la gravizanda dell'intelletto, e le sue imaginations, che fan l'uomo erudito e dotto nelle scienze, e per sadisfare, e per mostrare l'accidenti, per accommodare la insaziabilità delle varii e strani concetti cavati da tanta varietà che sono nelle cose create; (...) Narrano molte cose pitagoriche gli poeti nelle trasmutazioni de uomini in arbori, in fere et in fiumi, et in varii animali traspassare l'anima de'morti. Onda alla cui imitazioni Esopo trovò l'uso di fare favellare gli animali. Proteo, il filosofo, trovò, per recare meraviglia e dilettere al vulgo, le trasmutazioni, gli mimi, i pantomimi, i saltatori, gli istrioni, le trasfigurazioni delle maschere, gli intermossi, le musiche e cori nelli teatri, nelli publichi spettacoli. Le figure in diverse machine, che per accidenza di ruote si moveano, sorgevano da terra in alto, si mutavano nel crescere in strani formi, ch'erano chiamate cose aphtomata o pegmata, e queste cose, contrafatte nell'uso delle grottesche o insogni, dichiaravano lo suo primo inventore et architetto reale pieno d'invenzioni maravigliose e non più vedutte."

(240)

Son varios los autores que insisten en el valor educativo del grotesco y de la fábula, géneros plásticos y literarios que bajo formas ajenas a las naturales y a los modos humanos de comportamiento, contienen enseñanzas que los liberan de la acusación de gratuitad. Son quizá obras menores, pero dicen del poder solitario de la invención, capaz de crear reglas que sólo ella conoce y que se justifican gracias a tales creaciones. Son capaces de percibir el irresistible fluir de la vida, en bersonguiana clarividencia, la mutabilidad continua de las cosas. Bajo formas fantásticas e irreales, la imaginación concibe figuras que son la expresión o el sím

bolo de la vida transfigurada, del poder perceptivo y creativo de la fantasía, capaz de intuir y concebir lo que los ojos no han percibido.

La fantasía, como afirma Lomazzo, entra en acción bajo los efectos del "capriccio", el resultado de cuyo trabajo se percibe en los grutescos:

"Mi stenderó (...) a discorrere intorno alla composizione loro, la quale è di molta importanza. Imperò che sì come elle si pongono in uso per libertà, cosí per dilattare (241) vogliono essere fondate in su l'autoritá dell'arte, poiché non sono altro che dimostrazione d'arte et ornamento a certi suoi luichi convenienti et appartati. E che sia vero che vogliono avere sopra tutte le altre cose, composizione conveniente et arte, si vede, per essemplio, di tanti pittori eccellenti nelle figure che non hanno potuto in questa parte conseguir lode et onore alcuno; e massime perché nell'invenzioni delle grotesche, piú che in ogn'altra, vi corre un certo furore et una natural bizzarria, della quale, essendone privi, queitali, con tutta l'arte loro non fecero nulla; si come anco poco piú hanno conseguito coloro, che quantunque siano stati bizzarri e capricciosi, non le hanno però saputo rapresentar con arte. Perché in ciò l'una et l'altra hanno da concorrere insieme giuntamente furia naturale et arte." (242)

Lomazzo entiende el grutesco como un "ornamento", es decir un complemento de la gran obra de arte:

"Ornate dunque che saranno le mura, se si vorranno ornare i cieli voltati in diversi modi, sarà da seguitare le vesti-

gie de gli antiche Romani, i quali costumarono di far diver  
si scompartimenti, secondo i soggetti e secondo anco il mo-  
do delle volte, et in quelli facevano diverse bizzarie, che  
si dicono grottesche. Le quai cose tornano molto bene e  
commode per la licenzia che s'ha di far ciò che si vuole,  
come sariano fogliami, frondi, fiori, animali, uccelli, fi  
gure di qualunque sorte, mescolate però con animali e fo-  
gliami tal volta separati in diverse attitudini; facevano  
alcuni panni tenuti da esse figure, tal volta attaccati ad  
altre cose, et in quelli di pingevano quel che gli piaceva."

(243)

La gran aportación de Lomazzo es el hecho de señalar destacada-  
mente como la creación de grutescos se realiza bajo los efectos  
del furor interno. Es cierto que considera que estas obras no sim  
bolizan nada y quedándose en un simple juego que muestra la capa  
cidad de invención del artista así como su técnica apurada que es  
capaz de transmitir en el lienzo o en la piedra las más diversas  
y extrañas escenas o personajes.

Pero el manierismo podía apreciar el grutesco como una verdadera  
obra de arte, la puerta a un universo fantástico, el de la verdara  
vida cambiante. Lomazzo, tras aquella opinión que devaluaba  
en cierta manera el interés del grutesco y la fuerza creativa  
del "capriccio" defiende su importancia en un bellissimo texto,  
donde afirma que donde se percibe la habilidad y la grandeza de  
facultades creativas del artista no es en la composición de una  
obra siguiendo reglas, sino en "el logro de imponer orden a lo  
que carece de ello". Ennoblece el trabajo de quienes orientan el  
alma hacia la producción de obras pequeñas y encajes decorativos  
dentro de las grandes obras -arquitectónicas, en general- nacidas

de la labor de la Razón (244). Si, como señala Paola Barocchi, Lomazzo todavía "censura" la dedicación a la composición de grotescos por la cantidad de obras mediocres que aparecen, "le lodo per quelli corrette e significative" (245), (246), ya que en algunos grotescos brilla ya el genio del hombre que los ha compuesto:

"(...) poche gottesche si veggono belle e bene intese; e per ciò non è maraviglia che alcuni, che non sanno più oltri, gli dannano. Il che non farebonno vedendo le belle che a pochi è stato concesso di fare. (apreciar que Lomazzo señala que algunos artistas han recibido (¿de quién?) la facultad de crear bellos grotescos). Chi seguirà adunque nella composizione (di) dette grottesche la ragione naturale, sia certo che gli riuscirà tutto felicissimamente e ne conseguirà onore e gloria. Et in ciò aprirà molto bene gli occhi del giudicio; per ciò che a mio parere più difficil cosa è il dar ordine ad una cosa disordinata, che seguire una ordinata, la quale, avendo seco l'ordine non ricerca altro che ch'egli si conosca; dove in quella, oltre che conviene conoscere esso ordine, bisogna ridurla dalla natura disordinata all'ordinata, e cosi, convertendo l'istoria in favola (247) aggiungergli quelli ornamenti che si gli aspettano, cantarla in verso e sotto altre figure con modo più leggiadro e vago, dove quell'altra si può semplicemente in prosa con figure proprie senza altro ornato componere." (248), (249).



c) Creación de obras singulares.

Con la aceptación -reticente todavía (250)- de la existencia y bondad de los grutescos, el problema de la creación queda planteado con toda crudeza; los grutescos no imitan ninguna forma natural; por tanto su existencia viene avalada únicamente por la fuerza del arte y la capacidad inventiva del artista, la "fuerza de su ingenio". No aceptarlos es negar el ímpetu de la mente del pintor; reconocerlos, es conceder al artista la perenne posibilidad de concebir y plasmar seres que le pertenecen totalmente ya que son fruto del único trabajo de la invención, sin la previa labor de la percepción. Existen, al menos, gracias a las licencias que la facultad inventiva se ha tomado al asociar de manera no natural las imágenes que la facultad perceptiva ha extraído de la realidad.

Por otra parte, gracias a la existencia de los grutescos, la pintura empieza a desmarcarse de la poesía. Giordano Bruno afirma que el poeta, dominado por el furor interno, es capaz de crear nuevas reglas compositivas presentadas por el poema recién compuesto, y que gracias al poder de su alma puede abordar varios géneros de poesía. No se plantea la posibilidad de la existencia de un poema insólito y nuevo, ya que todo poema es una obra nueva puesto que es fruto del encuentro de la imaginación y de un conjunto de leyes que la encauzan y le ayudan a verter en un lenguaje correcto y en un molde reconocible (antes que reconocido) el tumulto de imágenes que el alma posee (251). En pintura, por el contrario, ocurre casi al revés (252), (253). Son las reglas las que son creadas a cada vez en función de unas imágenes que siguen fielmente la apariencia de las formas naturales. El artista decide el número de figuras, ordena su colocación y calcula el ritmo marcado

por los elementos. Sabemos de la vaguedad de los consejos compositivos de tratadistas tan escrupulosos como Leon Batista Alberti (254). En un tratado de arte como el de Lomazzo existe una mayor preocupación por la forma y la apariencia de las figuras que por su colocación, su número y su relación rítmica (255), problemas que son, por el contrario, la base de cualquier tratado de poética manierista (256). La aportación de Bruno es el hecho de afirmar que un poeta inventa reglas y no imágenes, y que puede "conversar dignamente con diferentes musas". La conversación, que no lo conversado, es el problema que aborda Bruno:

"Tan.- Hor per tornar la d'onde l'affetione n'ha fatto al quanto à lungho digredire, dico che sono et possono essere tante sorte de poeti, quante possono essere et sono maniere di sentimenti et inventioni humane, alli quali son possibili d'adattarsi ghirlande non solo da tutti geni et specie de piante, ma et oltre d'altri geni et specie di materie. Però corone d'apoeti non si fanno solamente de mirti et lauri, ma ancho de pamprimo per versi fescennini, d'edera per baccanali, d'oliva per sacrifici et leggi, di pioppa, olma et spighe per l'agricoltura, de cipresso per funerali, et d'altre innumerabili per altre tante occasioni. Et se vi piacesse ancho di quella materia che mostrò un galant' huomo quando disse:

O' frà Porro, poeta da Scazzate,  
Ch'à'Milano f'affibbi la ghirlanda  
Di boldoni, busecche et cervellate.

Cic.- Hor dunque sicuramente costui per diverse vene che mostra in diverse propositi et sensi, potrà infracascarsi de rami de diverse piante, et potrà degnamente parlar con

le muse, perchè sia loro sua aura, con cui si conforte, anchora in cui si sustegna, et porto al qual si retire nel tempo de fatiche, exagitationi et tempeste." (257)

La creación pictórica, por el contrario, no parece preocuparse tanto por una nueva manera de presentar las imágenes, ni por el modo adecuado, pero novedoso, de componerlas (aunque el problema del decoro estaba presente), sino por la existencia de imágenes que no habían existido ni existirían fuera del Cuadro. La "creación" nunca se había planteado en términos tan drásticos:

"Fig.- Il Signor Giuseppe Arcimboldo, gentiluomo della nostra città e pittore di Sua Maestà Cesarea, ha di maniera formato una Flora ed un Vertumno, che tutte le membra di quella son frutti. Vogliam noi dire che egli in questa due opere sia stato artefice di fantastica imitazione?

Guaz.- E perchè no? anzi, ingegnosissimo pittor fantastico e commendabile sommamente. Chè, se bene la favola, così di Flora come di Vertumno, gli è stata. Somministrata di fuori, e da poeti che l'hanno imitata col verso, e da altri pittori che l'hanno dipinta, capriccio et invenzion sua nondimeno è stato il formare una donna che tutta sia fiori et un uomo che tutti sia frutti; cosa che non aveva l'essere in alcun altro intelletto." (258)

Podríamos casi afirmar que la poesía y la pintura se intercambian los papeles; mientras aquélla, que hasta entonces había creado imágenes y no normas, se desmarca de las reglas prefijadas, el arte plástico, que se había sometido a la fidelidad imitativa a la naturaleza, empieza a inventar seres "che non aveva l'essere in

alcun otro intelletto" sino es el del artista. El marco sigue prefijado: la "favola" -marcada por la tradición escrita e iconográfica- dibuja un escenario conocido, pero sobre esta trama el pintor aporta figuras que nadie había visto y que no obedecen a ninguna regla conocida (259). Por primera vez la pintura empieza a aumentar el número de "especies". Hasta entonces había aportado un mayor número de seres a los tipos fijados por la naturaleza (260). Por el contrario, la fuerza de la poesía, y su novedad, como afirma du Bellay, radica en su nueva capacidad evocadora que recrea o despierta antiguos espíritus adormecidos, ofreciéndoles formas en buen estado donde poder encarnarse, similares a las que habían conocido, antes de que decayeran y se volvieran ruinas, a fin de que reviva el esplendor de los tiempos pasados:

"Divins Esprits, dont la poudrense cendre  
 Gist sous le faix de tant de murs couvers,  
 Non votre loz, qui vif par vos beaux vers  
 Ne se verra sous la terre descendre,  
  
 Si des humains la voix se peult estendre  
 Depuis icy jusqu'au fond des enfers,  
 Soient à mon cry les abysmes ouvers,  
 Tant que d'abas vous me puissiez entendre.  
  
 Trois fois cernant sous le voile des cieux  
 De voz tombeaus le tour devocieux,  
 A haute voix trois fois je vous appelle:  
  
 J'invoque icy votre antique fureur,  
 En ce pendant que d'une sainte horreur  
 Je vays chantant vostre florie plus belle." (261)

"Esperez vous que la posterité  
 Doive (mes vers) pour tout jamais vous lire?  
 Esperez vous que l'oeuvre d'une lyre  
 Puisse acquerir telle immortalité?  
  
 Si sous le ciel fut quelque éternité,  
 Les monuments que je vous ay fait dire,  
 Non en papier, mais en marbre et porphyre,  
 Eussent gardé leur vive antiquité.  
  
 Na laisse pas toute fois de sonner,  
 Luth, qu'Apollon m'a bien daigné donner:  
 Car si le temps la glorie ne desrobbe.  
  
 Vanter te peuls, quelque bas que tu sois,  
 D'avoir chanté, le premier des François,  
 L'antique honneur du peuple à longue robbe." (262)

Gracias a Gregorio Comanini aumentó el aprecio del "capriccio" como causa de la creación. Si hasta entonces había servido para componer ornamentos y pequeños complementos decorativos, a finales del siglo XVI consigue dar luz a figuras protagonistas de las "favolas". Lomazzo empleaba el entusiasmo para amueblar el fondo, mientras que Comanini lo utiliza en el centro de la composición. Se acrecienta la capacidad del furor interno de producir figuras singulares. Empieza a determinarse su función específica, distinta de la de la Naturaleza y de la del Arte: la Naturaleza tratará de figuras verdaderas (263), el Arte quedará como patrimonio del pintor de "género" (264) y el Furor prenderá en el "genio".

Estamos ya muy cerca de que el artista controle absolutamente las divagaciones creativas del alma. Llegará no obstante un momento en que la pintura no podrá componer nuevos seres. Como le ocurrieron a los poetas a finales del siglo XVI, a mitad del XVII, Poussin

se dió cuenta que debía dedicar sus esfuerzos a presentar de manera nueva elementos ya conocidos (265). En este momento el alma pudo desarrollar toda su fuerza y el entusiasmo se expresó en su máximo esplendor, porque si dar luz a figuras inéditas no era demasiado difícil (sólo había que aplicar ciertas reglas) (266), sí lo era en cambio jugar con ellas de manera sorprendente sin faltar al decoro, y metamorfosearlas (267). La fuerza del furor interno se manifestará en el hecho de dar "l'être à de nouvelles idées" (268) o de recrearlas (269). Antes de que llegue este momento, hemos podido apreciar como a través de la creación del grutesco, entendido primero como ornamento y luego como figura fantástica, el "capriccio" empezó a ser considerado y aceptado como una causa de la creación artística. La gran pintura, la pintura de historia, le estaba (todavía) vedada (270). Faltaba que la Razón empezase a actuar conjuntamente con las facultades del Alma Sensible, y no a posteriori, como ocurría en el siglo XVI.

d) El "capriccio" y la libertad.

El artista se está desligando de la pintura de Historia. Lo que había empezado por ser considerado como una peculiaridad, casi un defecto del alma de los artistas poco juiciosos y volubiles, se muestra en este momento como un fenómeno capaz de cambiar el rumbo de la pintura. Sabemos que a mediados del siglo XVI se modificó el equilibrio de fuerzas de las distintas facultades del alma humana. Si la invención se yergue como la directora del proceso creativo, siguiendo la tradición del Cuatrocientos, y gracias a ella "il foggeto s'inalcia alla diftintione de i doi mondi, che conferva la memoria de gli huomini..." (271), en campos ajenos al arte, la imaginación, hasta entonces considerada como

una facultad secundaria dentro del proceso creativo mental (272), empieza a cobrar importancia decisiva, especialmente en el cambio de actitud con respecto al "capriccio". Montaigne, por ejemplo, considera:

"Il est vraisemblable que le principal crédit des miracles, des visions, des enchantements et de tels effets extraordinaires, vient de la puissance de l'imagination agissant principalement contre les âmes du vulgaire, plus molles."  
(273)

Su opinión no es favorable al creciente interés concedido a esta facultad, y su visión no abarca al arte, sino tan sólo a la magia y a la práctica del curandero. Sin embargo, define bien el poder de la imaginación, que coincide con el del "capriccio": la creación de seres "imaginarios" que no tienen referente externo, frutos de la actividad desaforada del alma (274). La aceptación del furor interno como causa de la producción de imágenes no naturalistas sigue a la creciente consideración en la capacidad de las facultades del alma sensible, especialmente la imaginación, para concebir tales imágenes. Estas son engendradas por la fantasía cuando el alma está enfurecida debido al previo trabajo de la imaginación que empieza a soltar confusos e inciertos fantasmas. Si el "capriccio" surge del trabajo de la imaginación y ésta engendra "des enchantements", lo que el alma suministra a la mano para que ésta dibuje son escenas alejadas de toda norma, tanto imitativa como histórica. La Historia, con su conjunto de leyendas, mitos y narraciones ya codificadas, requiere un trabajo meditado de la razón, la fantasía y la memoria, que no puede lograrse bajo los efectos del furor. Este atenaza el alma y lo que da lugar está lejos de la verdad requerida por la Historia. Son como

una ensoñación fantástica, y no como la actualización y recreación de un mito dado. Por definición lo que el "capriccio" produce no existe, ni ha existido, no pertenece a la Historia ni a ninguna historia, aunque el furor interno puede dar lugar a una nueva, ya que "per la forza de la poesia s'ammettono" (275); aquélla constituye la categoría de "il finto" o "lo favoloso" (276):

"Il finto è quello che non è in quell'alto che si dimostra, ma può essere. Et avvertite a questo passo che, dove il vero non può aver luogo, ivi finzione non può essere, perché altro non è la finzione che la maschera del vero. Il favoloso è quello che non è e non può essere." (277)

Si el artista se abandona al furor interno, puede escapar a todas las ataduras y no tener que seguir los esquemas compositivos o narrativos determinados por la tradición. Así, según una óptica contemporánea, la verdadera creación artística, la de seres que sólo se justifican por su autor, se produce gracias al "capriccio". La Pintura de Historia es confiada desde entonces a la Naturaleza:

"(...) è bene ch'io prima difcuopra alcuni diffetti, che fi veggono effere in molti, i quali fono da effere fuggitti aBai, como troppo lontani da'veri termini del buon comporre, imperò che, ò quefti non fanno il modo, ò pur che non fanno cafo d'intendere, nè di fapere il soggetto delle materie bene, & compongono l'Istorie loro molto diuerfe delle veri tà delle buone fcritture, ond'eBi poi vengono biafimati, con gran ragione; da gli huomini intendenti, io dico fe lo ro pitture fiano per eccellenza dipinte, il che gli auuieme, perche inuaghito fi d'un fuo inufitato capriccio, per farfi



tener di primo tratto inuentori maravigliofi, et pretti-  
cheuoli vaeftri, pigliaranno un piombiono, ouero una penna  
all'improuifo, & quiui di molte figure cominciaranno a in-  
gabugliare in fieme..." (278)

Armeni juzga negativamente el furor como causa de la creación  
PORQUE aleja al pintor de la obra de Historia. Su propia opinión  
denota que el "capriccio" no da lugar a pinturas encuadradas en  
"favolas" establecidas, y permite que el pintor actúe con plena  
libertad creativa, y con pleno acierto técnico, porque el furor  
no afecta para nada a la calidad técnica de la pintura: está "per  
eccellenza dipinte". Por el entusiasmo las figuras aparecen "en-  
tre (las) líneas" en gran cantidad y componen extrañas escenas.

La aparición del furor constituye un momento de olvido de todo  
lo aprendido, una ruptura momentánea con la tradición y con el  
conjunto de recetas codificadas y aceptadas. Sin embargo, los  
poemas producidos durante la posesión divina eran aceptados y  
ensalzados tal como venían. No se requería control alguno sobre  
el trabajo de las facultades del alma ya que Dios era el origen  
(y el fin) del furor. Estaban todas volcadas hacia la tarea crea-  
tiva, entendida como una etapa en el regreso del espíritu al cie-  
lo. Las facultades entraban en juego ordenadamente hasta la tota-  
lidad del espíritu se rendía a Dios, dejando una estela de crea-  
ciones poéticas que culminaban en el reencuentro definitivo de  
Dios y de Su hija (279). Por el contrario, lo que el "capriccio"  
produce, aparece "priue di ogni dignità, conueneuolezza, e deco-  
ro" (280), "solo per empire qualche luogo et adornarlo con di sue  
(di pittori) invenzioni" (281), formando "una spezie di pittura  
licenziosa e ridicola molto (...) senza alcuna regola, apiccando  
a un sottilissimo filo un peso che non si può reggere, a un ca-

vallo le gambe foglie, a un uomo le gambe di gru, et infiniti sciarpelloni e passerotti, e chi più stranamente se gli immaginava, quello era tenuto più valente." (282).

Las acusaciones contra la imperfección de las obras producidas bajo el "capriccio" se refieren a su falta de decoro, es decir a la ausencia de armonía entre la forma y el fondo, o a el exceso exuberante de la forma por ella misma (283). Como añade Gilio, el pintor (Miguel Angel, en este caso),

"dovendo dipingere uno articolo de la nostra fede importantissimo doveva imitare i Teologi, e non i Poeti, che la Teologia, e la poesia si sono de diretto contrarie." (284)

La composición "caprichosa" no se adecua al mensaje sagrado que debe ilustrar y presentar, que no ornarlo y desvirtuarlo. Como si las facultades sensibles hubieran creado sin guía alguna, como preconizaba Ficino, las formas dibujadas o pintadas han proliferado; han obedecido, por otra parte, a exigencias misteriosas del cuadro o de los "fantasmas" ideados por la invención abandonada a su suerte. Lo que echan en falta los tratadistas en la creación bajo el furor interno es la activación de la memoria, trayendo el recuerdo de las escenas a ilustrar, y poniendo frente a los ojos del alma las composiciones adecuadas al tema que a lo largo de la historia se han prodigado (285).

El trabajo creativo del alma enfurecida debe ser por tanto ordenado a fin de desentrañar la proliferación de imágenes y escoger una que se adapte o sirva al tema. Pero cada elemento debe de corresponder con la estructura general, y se debe tratar que "tutte le membra correspondi no à tal componimento" (286), y evitar "torcerli (ai angeli) le gambe, ò le braccia, ò'l collo torto; e far-

lo sforzato, di sforzo sconvenevole e bruto", mediante "l'ingegno" y la "diligenza" (287).

Entramos en una segunda fase del proceso creativo entusiasmado. La Razón se incorpora a las labores compositivas de la mente. En el siglo XV, cuando la posesión divina, la razón actuaba en un momento concreto determinado por la sucesiva incorporación de las facultades del alma, atraídas todas por Dios, en la composición mental, cada una de ellas poseía un papel concreto, en vistas al retorno del Alma hacia la divinidad. Este viaje no requería intervenciones correctoras tras el primer impulso dado por las facultades sensibles, ya que la razón, iluminada por Dios, presidía el carro del Alma, guiándolo y deteniéndolo al final frente a la "ambrosía celeste" (288). Las tareas de cada facultad estaban abocadas a un fin común, y se presentaban armonizadas, complementando las de las demás. Ficino, en su Comentario al Banquete, es suficientemente preciso. Además, como el alma (su parte inteligible) estaba iluminada por Dios, dependía de El. El era el máximo "responsable" (y la meta final) del viaje armónico del alma. Todas las facultades se referían y se remitían a El. La labor de cada una de ellas cobraba sentido si se entendía como un esfuerzo encaminado a facilitar el regreso del Alma hacia Dios, llamada por El.

En el manierismo, habiéndose producido el "capriccio" por la exacerbación del movimiento de las facultades sensibles, sin que el Alma Inteligible interviniera, ésta debía entrar en funcionamiento por dos motivos: a fin de corregir las imágenes inventadas antes de que sean presentadas a la mano para ser dibujadas, y a fin de mantener el estado de entusiasmo para que dichas imágenes puedan ser circunscribidas con precisión, y pintadas enteramente. Es

ta segunda misión será requerida sobre todo por los tratadistas del siglo XVI (Recordemos por otra parte que Alberti rechazaba el furor en la creación artística por su escasa duración que no alcanzaba a cubrir la completa ejecución de una pintura). Los manieristas insisten, por el contrario, en la necesidad de vigilar la congruencia y pertinencia de las invenciones, destacando por tanto la importancia de las tareas de la razón durante el proceso ideativo y no tanto durante la práctica pictórica. El control sobre el excesivo entusiasmo se realiza para dar coherencia a las invenciones, evitando tanto el amontonamiento indebido de partes de distintos cuerpos en un mismo ser, como si constituyeran un puzzle mal montado, como una mala relación entre ellas. Finalmente, la vigilancia ejercida sobre el abocetamiento trataba de evitar que las figuras se representen deformadas, ridículas y faltando a las más elementales reglas de composición.

Se inicia una nueva etapa en la consideración del furor interno como causa de la creación artística: en ella se manifiesta por vez primera el control del artista sobre el alma, y sobre los orígenes de la obra.

### 3) Control del "capriccio"

A través de la aparición de la noción de "furor interno", hemos podido apreciar como el artista fue logrando cierto dominio sobre las obras de arte que producía. Desde los tiempos de Ficino hasta los de Lomazzo, el hombre dejó de ser un inculto, ignorante del valor de la obra (289). Debido a la autoría divina, la obra de arte era extraña a su transmisor. Por otra parte, el poeta escasas veces decidía cuando iba a componer: su alma se enfurecía sú-

bitamente, porque era poseída directamente, o porque percibía misteriosas correspondencias entre una forma bella y el recuerdo de algún modelo perfecto que había contemplado en el cielo, antes de su caída a la tierra. No obstante, aún en este caso, el control que el hombre ejercía sobre la obra era mínimo ya que el alma actuaba por sí sola tal como Dios le había enseñado. Vivía prácticamente desligada del cuerpo del artista, considerándolo como una etapa en su existencia antes del retorno hacia las esferas. Utilizaba el talento del hombre para su vuelta, ya que le hacía cantar o componer armoniosos poemas para que la armonía retorne en su seno.

En una creación vaciada de connotaciones metafísicas, la posesión divina fue temida y rechazada justamente porque impedía al artista ejercer un control sobre la obra que quedaba a medio concluir ya que, al revés de lo que ocurría con el furor poético, la duración de la posesión era inferior al tiempo requerido para concluir una pintura. Por otra parte, una nueva aparición del furor impelía al artista a iniciar una obra distinta y no a finalizar la anterior.

Gracias al furor divino el artista iniciaba obras que le superaban y que no hubiera concebido sin la ayuda de Dios. En cierto modo, el furor lo humillaba porque abandonado a su suerte, no lograba proseguir la tarea. Puesto que el entusiasmo prendía en la imaginación (290), era lógico que tras una nueva irrupción, el alma no continuase lo anteriormente iniciado, sino que quisiera pintar composiciones según lo que aquella facultad enardecida estuviera concibiendo en este momento.

Sólo cuando el furor fue considerado como una propiedad del alma, pudo ser apreciado como un agente positivo de la composición. De

todos modos, fue volcado hacia el diseño de ornamentos, figuras fantásticas y escenas "de género", y no hacia la ideación de cuadros de Historia. Justamente porque perduraban ciertos prejuicios derivados de la concepción neoplatónica, se consideraba que como el gran arte requería conocimientos y una depurada técnica, así como la cuidada selección de modelos congruentes con la historia, el "capriccio", por la turbación que provocaba en el alma al prender desafortadamente en la imaginación, no podía dar luz a estas grandes obras. A pesar de ello, el artista ya podía sentirse responsable de lo creado. Si el "capriccio" se iniciaba de manera inesperada y hacía que el alma escapase a todo control, prendía no obstante en personas dotadas, volcadas al arte, poseedoras de cierta técnica y que estaban a la espera de ser "invadidas por el "capriccio"", como escribía Armenini. El hecho de estar escogido por el cielo era un honor que revertía íntegramente en el autor, ya que quedaba justificado por sus creaciones. Estas ya no eran medios que permitían el regreso del Alma, ni comunicados del cielo, sino productos creados por un artista que ha recibido la gracia de poseer un alma particularmente dotada. Quedaba no obstante por borrar la impresión de obra menor que producían las pinturas ejecutadas bajo el "capriccio". Este era considerado todavía como una cualidad del alma que no permitía concebir todas las obras de arte. Lo que daba lugar merecía ser apreciado porque era fruto del poder de la imaginación, pero no estaba a la altura formal y compositiva del arte engendrado por la Naturaleza. Las pinturas concebidas en un estado de "capriccio" eran un compendio de "imperfecciones". Debían ser limpiadas de elementos que no se correspondían con ninguna forma natural, y debían ser capaces de encarnar las "grandes historias". Algunos tratadistas empezaron a señalar los defectos de las obras enfurecidas, apuntando como podían ser eliminados.

a) Control de los excesos del "capriccio" por medio del arte, según Paleotti.

Una de las peculiaridades de los grutescos o de las obras compuestas en un estado furioso es que carecen de referente objetivo. A pesar del cuidado que el artista debía de tener al componer los distintos elementos a fin de dar vida a un animal fantástico, lo cierto es que el grutesco sólo respondía a una imagen creada por la invención. Por tanto cualquier licencia tomada con la naturaleza podía ser justificada ya que las formas eran aportadas por el alma, descuidando todo problema imitativo y de perfeccionar la naturaleza.

Las formas "caprichosas" no eran iguales a las reales porque no eran concebidas como réplicas mejoradas de originales existentes, sino como otros originales. El Ser y su encarnación eran uno mismo, o quizá, porque en aquellos años las quimeras poblaban la Tierra y los cuerpos eran seres inconstantes, la pintura "caprichosa" era el perfecto retrato del mundo.

"De esta suerte iban discurriendo, cuando interrumpió su filosofar otro monstruo, aunque no lo extrañaron, porque en este mundo no se topa sino una monstruosidad tras otra."

(291)

Esta falta de referencia externa, esta creación de la nada que debería presentarse como el fruto del artista más dotado capaz de completar la labor divina con imágenes que encontraban su razón de "ser" en la mente, era achacada a un ingenio defectuoso. Las licencias eran consideradas como errores en la imitación de la naturaleza, y los monstruos como resultado de un error perceptivo.

"Dal lato de pittore non.è dubio che simile pitture, che non ricercano molto essatta imitazione e forza di disegno sono più facili da essere messe in opera da un mediocre ingegno, che quelle che vanno continuate e ricercano necessariamente la connessione o dipendenza l'una dall'altra, perchè in queste, dovendo l'ingegno per forza stare raccolto e reggersi con la briglia dell'arte, non dà luogo al pittore a andare a capriccio, e conseguentemente l'astringe a maggiore diligenza, vigilanza, pazienza e fatica." (292), (293)

Paleotti, en consonancia con la visión manierista del "capriccio", juzga que es apto para componer obras menores que no necesitan imitar con cuidado las formas naturales. Sin la ayuda del referente externo, componen de cabeza y crean obras ajenas a la vida natural. No obstante, si consideramos con cuidado el texto de Paleotti, apreciaremos que su valoración de la diligencia se aparta de la tradicional insistencia en la sabiduría artesanal. Los que se dejan poseer por el "capriccio" trabajando a espaldas de la naturaleza y componiendo escenas "gratuitas", que no obedecen a ningún modelo exterior, producen pinturas llenas de errores. Ello no ocurre sólo por falta de técnica, sino por carencia de un "ingenio" agudo. Paleotti traza conexiones biyectivas entre la existencia de una facultad adecuada, el dominio de una técnica necesaria y pertinente y la imitación de lo natural. La posesión de un alma poco dotada es la causa de todos los males de la pintura. Con ella, el artista comete errores y, sobre todo, no consigue animar sus figuras. El darles vida o "moto" era lo que distinguía al que poseía talento del simple operario que obedecía y aplicaba las reglas necesarias y establecidas para lograr una buena imitación. El arte de la pintura requería dos momentos distintos, el trabajo de composición concienzuda, aplicando los consejos veri-



ficados por la tradición, y el acto divino de concederles el aliento mediante la pincelada adecuada aplicada por una mano orientada sabiamente. Esta, guiada por la fantasía y la memoria que guardaban respeto para con las modelos universales conseguía añadir a las figuras un rasgo que las caracterizaba, sin hacerlas caer en la peculiaridad del grotesco. Como escribía Dolce,

"dall'ingegno, altre all'ordine e la convenevolezza, procedono l'attitudini, la varietà e la (per così dire) energie delle figure." (294)

La posesión de un "ingenio agudo" fuerza la atención hacia la consideración de la naturaleza, estudiando los gestos, la energía que poseen y la riqueza inagotable de las expresiones, sabiendo transmitirlos a la obra por simpatía y comprensión y porque en cierto modo son encarnados igualmente por el artista: también él goza del don de adoptar movimientos adecuados y expresivos, que saben comunicar o exteriorizar un gesto elegante, la fuerza y la belleza del alma.

Pero la vitalidad del espíritu es inagotable y desborda la misión que le ha sido encomendado, o que el propio artista se ha propuesto. Las líneas derivan por su cuenta, se tuercen en quiebros imprevistos que no guardan relación con el perfil del modelo natural y con los sentimientos de éste que deberían translucirse en rasgos definidos, claros y unívocos. La ambigüedad, cuando no el simple formalismo, no eran de recibo. Por ello, el "arte" debía actuar como unas riendas dirigidas por el ingenio hacia el fin compuesto por la fidelidad a la naturaleza y la precisión del dibujo, siendo cada trazo el equivalente gráfico de un sentimiento poseído por el modelo natural. Esta opinión de cariz neoplatónico concede

al arte (manejado por la facultad sensible del alma) un papel destacado en la creación. Hemos apreciado como los "errores" eran debidos, no tanto a la carencia de la técnica como a la posesión de un ingenio inadecuado. Mas el alma es poderosa y puede desbocarse, desviándose su meta. Es cuando aparece el peligro de componer, no grutescos ya que existe un referente exterior, sino figuras que, obedeciendo a la Verdad, no respetan la Belleza, puesto que comportan elementos, o representan gestos que no corresponden a sentimiento alguno. El "arte" por tanto actúa como un verdadero corrector. La opinión de Paleotti, con estar de acuerdo con los postulados manneristas, se desmarca incluso de lo que escribe Lomazzo, cuyos escritos vienen a decir en apariencia algo similar:

"(la ottenzione della palma in questa professione) non è concess(a) a gl'infuriati per l'impazienza loro, nè a que primi diligenti per non avere cognizione d'esso moto e non potere operando esprimerlo e dimotrarlo come farà con quattro tratti il furioso naturale, per il che gli resta inferiore, sí como e l'uno e l'altro cedono di gran luga all inventore che con ragione accompagna il dono della natura con lo studio del arte." (295)

Como veremos más adelante, Lomazzo opone Naturaleza y Furor: concede a la primera la primacia en cuanto a causa de la creación. Esto no supone menosprecio alguno para con el entusiasmo, y debe ser apreciado como un paso más en la consideración de Furor como una (de las) causas de la concepción del arte. Señalado este matiz, debemos entender que Lomazzo asocia el don del ingenio con el "arte". De la conjunción de los dos surge la obra adecuada; la técnica "acompaña" al trabajo de las facultades del alma, pero no se presenta como correctora de la actividad de aquéllas. En

un autor que concede tanta importancia al concepto o "Idea", el arte, aunque necesario, no pasa de ser un simple complemento. La fidelidad a la naturaleza no es tan importante como la que se debe guardar a la imagen mental. Y para exteriorizarla, más que un arte consumado, se requiere la actividad mesurada y aguda de la razón. El "arte", para Lomazzo no controla, sino que verifica, mientras que para Paleotti no cumple una tarea servicial a la de la razón, sino que se yergue como un arma cuyo dominio es esencial para que la pintura cumpla su misión, la imitación de la Naturaleza a través de la ilustración de una "historia". Sin ella, el alma, aunque obligada por el ingenio a guardar fidelidad a la Naturaleza, no consigue mantener la atención y se dispersa, dejándose arrastrar por las imágenes mentales antes que por el rigor conceptual. El "capriccio" es aceptado como motor de la creación, pero le falta la entrega a unos principios. Volátil, poco fiable, requiere la presencia de la técnica manejada por el trabajo de las facultades del alma. Esta apelación al control de la discreción aparece como una vuelta hacia los tiempos seguros de Alberti, a fin de poder dominar los nuevos tiempos de libertad creativa. Este retroceso aparente es importante, porque señala que Paleotti, aunque no confíe en exceso en la tarea solitaria del artista y prefiera la seguridad de la tradición establecida aportada por el "arte", reconoce el "capriccio" como posible causa de la creación de la pintura en general (y no ya de los grutescos), si es encauzado por la técnica. El medio escogido (la técnica) no es "progresivo"; pero sí lo son, en nuestro estudio de la evolución del furor como causa de la creación desde los terrenos de la pura objetividad a los más cerrados de la subjetividad o del "genio", las consecuencias que se obtienen. El artista necesita del control "terrenal" del "arte", como si la tradición tuviera que ejercer la vigilancia sobre lo que se está gestando.

Todo trazo, toda imagen, incluso toda invención, pasa por el filtro organizado por el paso de los años. Sin embargo, gracias a ello, el capricho empieza a actuar como un agente de la creación personal, sin estar limitado a la simple ornamentación. La propia estructura del cuadro y no tan sólo el detalle complementario, es ideada bajo el entusiasmo, aunque requiera la vigilante presencia del "arte". Si la idea y la imagen son creaciones que pertenecen por derecho propio al pintor y se justifican por él y delante de él, la técnica es la base objetiva sobre la cual (o gracias a la cual) se levantan aquéllas. Es depositaria de la tradición que se actualiza gracias a las nuevas invenciones nacidas bajo el "capriccio". Historia y subjetividad hallan un punto de encuentro en el lienzo, un tanto forzado, bien es cierto, ya que si se unen, no porque se busque asentar la actualidad sobre una base inmemorial, sino por motivos más bien pragmáticos. No se confía todavía en la sola presencia del "capriccio" sin control para la producción de obras de arte.

b) Control de los excesos del "capriccio" por medio de la discreción, según Lomazzo.

- Desorden y engaños:

La necesidad de controlar la actividad del alma enfurecida y de corregir las imágenes producidas por la invención, en trance de exteriorización, parece haber sido una preocupación constante de los tratadistas de finales del manierismo. Ellos fueron quienes se encontraron con el hecho de que el "capriccio" aparecía por doquier como la causa determinante de la creación artística. Asociar el poeta y el pintor era un tópico y la exaltación peculiar

del alma del primero revertía en la creciente apreciación del ar  
tista plástico. Como bien afirma Lomazzo, gracias, o por medio  
de la comparación entre el poeta y el pintor, éste pudo apropiar  
se o enriquecerse del "genio individual":

"Et da quefta conformità generale che diciamo trouarfi fra  
pittori, & poeti, ne fegue anci una particolare, che un pi  
ttore hà hauuto naturalmente un genio più conforme ad un  
poeta che ad un'altro; & nel fuo operare hà seguito quello,  
come è facile a ciafcuno l'offeruarlo ne'pittore moderni  
(296). Perchè fi vede che Leonardo hà efpreffo i moti, &  
decori di Homero, Polidoro la grandezza, & furia di Virgiu  
lio, il Buonarotto l'ofcurezza profunda di Dante, Raffaello  
la pura maefità del Petrarca, Andrea Mantegna l'acuta pruden  
za del Sannazaro, Titiano la varietà dell'ariofto & Gauden  
cio la deuotione che fi troua efpreffe ne'libri de Santi."  
(297)

Destaca la peculiaridad de la "maniera" de cada pintor (de cada  
gobernador del arte) (298), a través de su comprensión de las ca-  
racterísticas espirituales de cada poeta reflejadas en los poemas.  
Gracias a la corriente de simpatía anímica establecida entre los  
dos creadores, se pone de manifiesto la libertad (y las limitacio-  
nes) del pintor, capaz desde este momento de entender y plasmar  
posteriormente en sus pinturas, una parcela del mundo, o, más pre  
cisamente de reflejar la realidad según las tendencias espiritua-  
les o astrológicas que posee, y que la mano guiada por el alma ex  
presa. Tal libertad, es decir la posibilidad de rendir cuentas con  
la naturaleza de manera "personal", no existía para Paleotti, ya  
que la tradición, a través del conjunto de reglas y la técnica an  
cestral, se encargaba de moldear uniformemente las composiciones.

Si la técnica deja de gozar de la primacía, a finales del siglo XVI, los artistas son conscientes no obstante que el "capriccio" debe ser vigilado para evitar que lo que componen carezca de orden y de armonía. El entusiasmo, responsable de obras a primera vista atractivas o seductoras porque nace en el alma y da lugar a imágenes que requieren tiempo para ser perfiladas y coloreadas con precisión de acuerdo con un modelo ideal, engendra desorden en el espíritu, que se comunica a las imágenes y finalmente a la propia obra pintada y acabada:

"Ma se si rivolgiamo alle composizioni di questi ripieni di furore, ancora che nella prima vista porgano non so che di vaghezza per la virtù del colore, et anco per il chiaro et oscuro, che averà ben inteso, non essendo per il resto introdotte con considerazione opportuna, come prima vi affissiamo addosso gli occhi della ragione, subito giudichiamo che sono scatenate e prive affatto di tutto quello che si li doverà di ragione, sì che le sprezziamo come quelle che non sono imagini di verità rappresentate con le sue debite aderenze, como cose fatte per furia et a caso, dove più tosto si vede usurpazione che asservazion d'arte, e cosi per tali vengono conosciute quali furono composte." (299)

No es sorprendente que muchos de los pintores que trabajan presos por el furor presentados en la tratadística italiana de finales del XVI y principios del XVII sean venecianos -o de tendencia veneciana-. Lomazzo parece decir que el furor sirve para "pintar" con "vaghezza"; se deduce que el "dibujar" (el diseño), que requiere operar bajo "gli occhi della ragione" (utilizando una imagen ficiniana (300), no puede practicarse bajo los únicos efectos del "capriccio", ya que éste consigue que las cosas parezcan orga

nizadas "a caso", sin la necesaria estabilidad que se percibe en las formas ordenadas por la razón. En una anotación que apunta hacia el barroco y se aleja de las consideraciones manieristas, Lomazzo acusa a los productos del "capriccio" de "usurpare" un protagonismo que no les corresponde, ya que éste pertenece a las figuras organizadas con razón y con arte. Engañan, se muestran atractivas, pletóricas de clarooscuro y de color mórbido.

En "Idea del Tempio de la Pittura" Lomazzo acaba por reconocer la existencia física de las figuras compuestas bajo la posesión interna, (cosa que no ocurría con Vasari y Armenini), más las re por ser contrarias a la verdad que tiene que dibujarse antes que pintarse. No obstante se ha dado otro paso ade delante en el reconocimiento de las imágenes que produce el furor. Si hasta entonces no se les reconocía existencia alguna como figuras, y no ya como grotescos, si el alma no era controlada por la mano (que sabiamente y basándose en los modelos que el tiempo había establecido, corregía como lo haría un corrector de estilo anónimo, antes y después del acto de dibujar), con Lomazzo entran a "figurar" como prototipos o modelos, con la misma realidad que las creaciones compuestas por el alma calmada. Además, quizá sin darse cuenta, intuye que las imágenes creadas por el furor, aunque imperfectas, o mejor, peligrosas, acabarán por sustituir a las concebidas por la razón.

Como podemos apreciar, no acaba de quedar claro cuando los tratadistas se refieren a imágenes mentales y cuando a dibujadas, cuando escriben sobre lo que produce el furor. Si Armenini, y Vasari parecen aludir al dibujo, como si consideraran que éste es un fiel reflejo de la imagen mental (el llamado "disegno interno"), Lomazzo, en general, entiende que lo que el "capriccio" produce es una composición ideal. Es comprensible por tanto que hasta finales del

s. XVI se acudiera al "arte" para corregir los defectos de las invenciones creadas bajo los efectos del furor, ya que el artista se enfrentaba a una escena realizada sobre el papel. Sin embargo Lomazzo acudió a los consejos de la razón, a fin de que ordene la engañosa imagen, de que ésta pueda ser compuesta sin errores ni ambigüedades, y para que aquélla pueda estar en correspondencia con la idea respectiva ("debita aderenza")

Lomazzo opone "idea" y "color". Percibe que las pinturas "con furor" son fieles al colorido que actúa o se presenta como el germen de la obra, suplantando al "concepto" que tan sólo requiere "disegno externo" para poder ser percibido. Más que errores de proporción y que confusión en la composición con figuras mal ordenadas, faltas de decoro e inapropiadas para ilustrar el tema, lo que la "discreción" debe evitar es una verdadera confusión de "concepto". Las formas parecen bellamente pintadas o abocetadas, no se perciben faltas de "técnica", mas obedecen a razones esencialmente pictóricas antes que ideales. La pintura le está ganando la partida al emblema o al jeroglífico en que se había transformado el arte pictórico manierista (301). De tanto servir al "disegno interno", o mejor, a la Idea, había descuidado las exigencias pictóricas. Lomazzo, por tanto, tratará de contener dentro de unos límites aceptables el señuelo de unas formas casi barrocas que en vez de ilustrar parecen ilustradas, mostrándose henchidas de color antes que de razonamientos, "fáciles" y "graciosas", obviando el problema que todo artista manierista debía resolver: la oposición entre la idea desencarnada y libre de ataduras y la forma pictórica plena de color y ceñida por un conjunto de reglas presididas por el "disegno" (302)



- Control del "capriccio" por medio de la discreción a nivel de la realización técnica.

La posesión de facultades anímicas apropiadas a la creación artística era un requisito exigido ya desde tiempos de Alberti. Se solía exigir la actividad del "giudizio", encauzando la tarea del "ingegno". Sin embargo, al "arte" no era despreciable, incluso los artistas como Leonardo parecían sugerir que podía suplantar a la unión del juicio y de la fantasía, o al menos, llevado por el primero, podía hacer las veces del alma sensible (303) y ser más provechoso que ella (304), ya que el ingenio no siempre era lo bastante productivo (305). En tal caso la "diligencia" suplía con creces las deficiencias imaginativas (306). Ya en el manierismo habíamos podido apreciar el destacado papel que cumplía la "técnica" en la práctica del arte, considerando que en ella se expresaba de manera decidida y clara, si el "arte" entraba en juego, todo lo que en el alma sensible quedaba confuso. La práctica, por tanto, ya no era la simple exteriorización o copia de una Idea, sino un momento de la creación donde se ponían de acuerdo las diversas invenciones y se resolvían, gracias a la sabiduría artesanal, los errores que pudieran hallarse en la imagen mental. En la acción de dibujar o de pintar, la idea cobraba fuerza e intención. A través de la composición, en un curioso proceso de "feed-back", la Idea se cargaba de sentido, y se constituía, en cierto modo, como idea o modelo utilizable. La práctica que seguía las pautas ideales acababa por determinar la precisión de la creación mental, ya que sin ella podía estar lastrada de impurezas que sólo eran percibidas cuando eran puestas sobre el papel. La práctica era un revelador de la verdad que la depuraba y la fortificaba. Quizá Paleotti estuviera muy cerca de lo importante de la pintura, excesivamente cargada durante el manierismo de condicionantes ideales.

Lomazzo, por el contrario erige la discreción en uno de los fundamentos de la creación, llegando incluso, como veremos, a presentar la casi como la única causa de la composición, sustituyendo al furor, siempre imprevisto y difícil de controlar. El "arte" es necesario, y Lomazzo lo manifiesta en numerosas ocasiones. Pero para los críticos del Renacimiento el buen hacer de un artista dorado permite llevar a buen término la realización de un cuadro, Lomazzo, siguiendo a Pino (307), afirma que tan sólo la razón es lo que permite lograr una obra de arte. Como el furor interno, que prende en las facultades sensibles, ha sido aceptado como causa de la creación, la razón que pertenece al Alma Inteligible y que por ello se encuentra a salvo de los embustes del entusiasmo, es la única que puede guiar el alma enfurecida y conducirla con tino hasta finalizar la obra.

Pero además a finales del s. XVI, ya no es necesario insistir en la necesidad de poseer dones y la técnica. Todo artista está dotado, aunque no todos consiguen mantener operativa a la razón durante la creación. Quienes se dedican a la composición de grutescos deben incluso mantenerla quieta para que la fantasía componga sin recordar formas naturales, pues aquéllos deben ser presentados con "arte" antes que con "discreción", aunque las leyes de composición proceden de la naturaleza (308), (309). Refiriéndose a la puesta en práctica de la invención en la pintura de Historia, Lomazzo escribe:

"Perchiochè essi stentano più mentre che, rivolti tutti ad imitar altri, niente intendendo il genio proprio, onde nasce tutta la facilità e la grazia de l'operare, non sanno mai levar la mano della tavola ne mai trovano il fine di polire le opere, che all'ultimo gli riescono senza alcuna forza, come essi ben il provano e se n'avengono." (310)

Las consecuencias de esta opinión son importantes: deducimos que para Lomazzo en el momento de redactar "Idea", el "arte" se opone a la libertad del genio, y la razón debe venir en su ayuda para liberarlo de la insitencia de la técnica. Esta trata de pulir las figuras que imitan los menores detalles, de plasmar todas las variaciones cromáticas, como en algunos retratos de El Bronzino, de pálido hieratismo. Por el contrario el alma manifiesta su fuerza en el trazo rápido. La técnica no es necesaria para que se perciban los dones del artista, porque cualquier apunte suyo, por estar realizado en estado enfurecido y de gracia, los presenta. Es mas, la lentitud que requiere una práctica concienzuda es contraria a la manifestación del furor. Este necesita de una mano suelta, del gesto libre, para apuntar lo que el alma concibe; la técnica frena la creación enfurecida. El furor, conducido por la razón, realiza líneas, apuntes que saben expresar de manera perfecta las intenciones del alma. Lomazzo empieza a destacar la grandeza de la creación enfurecida que se aleja del trabajo artesano porque se realiza con "facilità e grazia", mientras que aquél opera metódicamente. Alberti ya había observado que el exceso de diligencia dañaba la obra (311). ¡Qué diferencia no obstante con la opinión de Lomazzo! Alberti opone al diligente dotado el simple artesano no dotado, obstinado y carente de criterios. No condena la diligencia ni el tiempo pasado en la ejecución de una pintura, sino la desproporción que existe entre el tema propuesto y el tiempo que se tarda en realizarlo. Gastar demasiado tiempo revela la falta de talento, y la ceguera del artista que no comprende que ciertas obras no pueden ser mejoradas (por él). Lomazzo considera que el exceso de diligencia daña, no la obra sino el alma. No escribe, como lo hiciera Alberti, que la obra no puede ser mejorada técnicamente a partir de cierto punto, como si reconociera implícitamente las limitaciones tanto técnicas como anímicas del artista, sino que el

trabajo es inútil porque destruye algo que ya ha sido alcanzado. Mientras que el pintor descrito por Alberti debe contentarse con lo realizado, porque el tema no "da" más de sí o porque su talento ha llegado al límite de sus posibilidades, el artista manierista debe ser consciente que la máxima belleza la consigue al iniciarse el gesto creador. No es un proceso que asciende hacia una forma inalcanzable, sino que degenera a partir de una imagen impecable, lograda en un estado donde furor y razón han hallado un equilibrio.

La discreción goza por tanto de un papel destacado, primordial en la creación lomazziana. Controla y encauza el "arte", cuando en Paleotti era la técnica la que contenía los excesos del alma, ésta que, gracias al "arte", podría repasar sin fin la obra, debe ser contenida por la sabiduría de la razón.

Acabamos de estudiar parte de la relación entre el "arte" y la razón a nivel de la realización de la pintura, (del "disegno esterno"). Lo que pertenecía a los dominios casi exclusivos de la técnica en tiempos de Alberti, ha revertido en los del Alma Inteligible. Estamos a la vez muy cerca y muy lejos de Ficino. Cerca porque es el alma que, pese a cualquier dificultad y oponiéndose a la técnica, conduce la creación a buen término: la mano dibuja gracias a la sola presencia del furor (del "genio", escribe Lomazzo) en el espíritu, como si éste fuera quien compusiera. Mas estamos muy lejos si pensamos que la razón se encuentra por encima del alma enfurecida, controlándola. Ficino explicaba que la discreción llevaba las riendas y guiaba el alma cuando retornaba al cielo tras haber cumplido un castigo en la tierra. El espíritu se detenía en varios niveles donde era poseído por un tipo de furor que le empujaba hacia el siguiente. Se enfurecía cada vez más,

aunque paradójicamente el entusiasmo aportaba la serenidad en el interior del alma, eliminando las diferencias entre las distintas facultades (312). Hasta el último momento la Inteligencia (más que la Razón) no se unía con las demás facultades ya volcadas hacia la divinidad, pero al prender el último furor (amatorio o adivinatorio) (313), ella también participaba de la "simpatía" reinante. Quien había dominado el alma, cumplida la misión encomendada que era conducir el alma hacia el cielo, tratando que no se desboque presa del furor, se dejaba dominar a su vez por el "esplendor del rostro de Dios". Su frialdad había sido meramente funcional.

Por el contrario, la discreción, según Lomazzo, controlaba siempre la práctica del alma, y no podía permitir que el alma se le escapase, ni que la práctica, entendida como el medio que el artista utilizaba para exteriorizar una imagen escogida por el espíritu y creada durante un momento previo de entusiasmo, forzase la mano. Evitaba el excesivo orden que la práctica hubiera impuesto en el cuadro, si el artista, guiado por ella, no hubiese detenido a tiempo el trabajo de la mano en pos de una perfección, no inalcanzable, como ocurría con Alberti, sino indeseable, ya que hubiera revelado falta de autoridad por parte de la razón, y sobre todo la poca perfección de las facultades creativas (314), quien las poseía, como escribe Lomazzo, componía con "facilità e grazia", sin tener que esforzarse, o al menos sin denotar esfuerzo alguno (315).

La discreción, a su vez, actuaba sobre el arte para evitar, no solamente el excesivo orden que hubiera arruinado la impresión de vida (la gracia) de las figuras pintadas sino también, y ello es algo más sorprendente, falta de orden en la realización material del cuadro:

"Ancora che molti, non senza scienza e pratica, abbino conseguito nella pittura tutte le cose desiderate da loro, non però perfettamente l'hanno potuto conseguire senza l'aiuto de la discrezione, cioè senza la preparazione et ordinazione di lei nel tutto (...)

Per il contrario, senza lei non è possibile che egli non pur lodata cosa faccia, con quanta scienza et arte possegga, ma che gli riesca dalle mani già mai opera alcuna in cui non si vegga qualche disordine. E quanto più o meno di questa si possede, tanto più o meno di errore corre nell'opere." (316)

Lomazzo entrega con decisión el intelecto a las tareas que tendrían que revertir al "arte". Los errores del "arte" parecen no ser imputables a éste, sino a la discreción, y el desorden que pudiera percibirse, antes que por la impericia manual, es causado por la falta de control de la razón, cuando no de su imperfección (317). El papel de la discreción ha crecido, y la confianza que Lomazzo le tiene no era compartida por todos los tratadistas ni por los artistas que solían considerar que lo que la mano y el arte regían, sobre todo la preparación material del cuadro, no dependía de la razón; ésta sólo ordenaba en principio las imágenes mentales y corregía los bocetos, pero no organizaba el lienzo sobre el que iban a inscribirse aquéllos (318): esta tarea dependía de la técnica, y el control procedía de la tradición (319). Hay un cierto regusto neoplático en la opinión de Lomazzo. Parece como si la discreción quisiera "informar" la materia, preparándola para recibir el dibujo y luego el color. Esta misión, confiada antes al "arte", es rescatada por y para la discreción, y resulta sorprendente ver hasta donde llega su voluntad de poder. Puede parecer incluso contradictorio con otras afirmaciones de Lomazzo, ya que la idoneidad de una

obra suele residir en la proporción de las figuras y en la gracia que poseen, surgida de la armonía de los movimientos representados, bien compuestos si el alma del artista está teñida ella misma de armonía. Aunque el alma consiguiera influir en las medidas matemáticas de cada parte y en la resolución formal de las uniones entre ellas, su labor debería sobreponerse a un previo trabajo mecánico, sobre cuya bondad velaba la tradición. La contradicción no existe pues, como escribiría más tarde Poussin:

"L'idée de beauté ne descend dans la matière qu'elle n'y soit préparée le plus possible. Cette préparation consiste en trois choses: l'ordre, le mode et l'espèce ou forme. L'ordre signifie l'intervalle des parties, le mode est relatif à la quantité, la forme consiste dans les lignes et couleurs. L'ordre ne suffit, ni l'intervalle des parties, ni ne suffit que tous les membres du corps aient leur place naturelle, si ne s'y joint le mode qui donne à chaque membre la grandeur qui lui est due, proportionnellement au corps, et si n'y concourt l'espèce, en telle sorte que les lignes soient faites avec grâce, et dans un suave accord de lumières et d'ombres s'avoisinant." (320)

Poussin desarrolla las afirmaciones algo esquemáticas de Lomazzo. El parentesco neoplatónico no es extraño, ya que los dos beben de Ficino (321), o al menos Poussin se inspiró en Lomazzo.

La preparación material del cuadro no es por tanto una simple actividad artesanal, al menos la que rige la discreción. Seguramente debía existir un ámbito que no requería especial atención intelectual: la preparación artesanal, casi alquimista, de los colores y la mezcla con los aceites. Pero luego la materia debía estar dis-

puesta bajo la vigilancia racional a fin de que no aparecieran errores en el color (debidos, en el fondo, a una mala comprensión de las leyes de armonía, al mal "gusto" y sobre todo a un desconocimiento de la realidad física de los pigmentos) que impidían que la belleza pudiera manifestarse.

El fracaso de una pintura no es únicamente imputable a una errónea invención o a la carencia de gracia del alma del artista, sino también a la mala transcripción material de la idea, debido, no sólo a errores de proporción y medida, sino a una técnica inapropiada. La razón tiene que descender hasta la preparación material del lienzo a fin de que las figuras puedan pintarse con seguridad sin traicionar la invención, la imagen mental. La técnica es liberada de la vigilancia de la tradición y puesta al servicio del alma. Las creaciones enfurecidas dependen en cuanto a su belleza de la calidad del alma y de la "discreción pictórica".

El furor "pictórico" tiene que tener en cuenta no sólo el factor temporal, sino también el material. Existe toda una "cocina" de raigambre artesanal que debe ser colonizada por la razón para poder ser convenientemente puesta a disposición del alma. Si la discreción controla el "capriccio" parece lógico que vele por la técnica, y se evite lo que tantos tratadistas repudiaban: la práctica desordenada bajo los impulsos del alma. Con la discreción velando "fuera de juego", la invención fruto del entusiasmo, se une a una preparación pictórica adecuada, hecha de armonía colorística y de sabiduría pictórica, a fin de que los pigmentos consigan dejar translucir la gracia de las imágenes mentales. La pintura requiere tiempo y técnica, conocimientos artesanales. El furor, tan sólo calidad espiritual, contraria al desarrollo temporal y desde luego a las exigencias de la materia. Si la razón se inmiscuye y guía al "capriccio" y al



"arte", aquél dejará de ser mal considerado porque sus productos aparecerán acabados.

Furor, Idea, Razón y Técnica: los cuatro medios que el alma emplea para "imaginar y componer" posteriormente en el lienzo y en la piedra; Furor, Imagen y Arte parecen unidos, la segunda producida por el primero y exteriorizada por la técnica. Y por encima se mantiene lúcida la Razón, cumpliendo con una tarea que ya describió Ficino:

"La razón humana es sin duda una potencia maravillosa, propia del alma razonable y gracias a la cual somos hombres. Recibe de la fantasía lo particular, de la inteligencia lo general y une entre ellos estos elementos en un sólo todo, y de la misma manera que en el hombre lo mortal está asociado a lo inmortal, así en esta razón las imágenes temporales están unidas a las formas eternas. Si no hubiera en alguna parte del universo este punto de enlace, la jerarquía de las formas quedaría interrumpida. Pero éste enlace solo puede hacerse si el alma razonable está unida a un cuerpo terrestre." (322).

Más lejos añade:

"(...) la razón misma, a causa del parentesco natural y de la providencia, ama también estas tres potencias inferiores como si fueran hermanas o hijas suyas. Por ello, les obedece a menudo. Se ocupan naturalmente del cuidado del cuerpo. En consecuencia, a través de ellas, la razón se inclin igualmente hacia el cuerpo por amor." (323), (324)

La Razón atiende a la vez al cuerpo (la materia) y a las ideas nacidas bajo el furor. Ascende hasta situarse por encima del alma y desciende luego hasta vigilar lo que la técnica artesanal propone. Gracias a ella, ésta se dignifica y el "capriccio" deja de asustar para volver a ser considerado como un estado deseado, ya que con su presencia la belleza se manifiesta, ideal y materialmente, gracias al diseño externo completado luego por la técnica pictórica, encauzados los dos por la discreción.

- Discreción y diseño (composición): control del "capriccio" por medio de la discreción, a nivel de la composición.

A través del comentario de la poética de Segni y Giacomini habíamos podido apreciar como nació la noción de "originalidad", transvasada luego a la pintura mediante la consideración de los grutescos. Sin embargo el esfuerzo se vertía en la producción de estos seres antes que en la ideación de escenas. Estas pertenecían al mundo de la mitología (donde se daban casos de metamorfosis que permitían o justificaban la aparición de "grutescos" (325). Apenas se dedicaba el trabajo de la invención a una "composición de lugar": la creación de un entorno que sólo respondiera de la voluntad creadora del artista, y no de un texto conocido o de un conjunto de proverbios, como las composiciones de El Bosco. La originalidad en la ideación de una composición exigía la aceptación de la capacidad creadora del alma enfurecida. Ni la diligencia (el arte), ni la Naturaleza (los dones), por sí solos podían dar lugar a situaciones que existieran únicamente en el lienzo. El "arte" dependía de la tradición, y su tarea era servil, sin capacidad inventiva; mientras que la Naturaleza estaba ligada a un modelo real. La bondad de las facultades del alma dependía de

la fuerza que éstas tenían para percibir la belleza del mundo y conjuntarla en una escena bien compuesta. Filtraban los destellos divinos encerrados en la materia; vislumbraban las formas encerradas en la piedra (326). Completaban en todo caso la incompleta belleza de las cosas naturales, lastradas de materia. Pero en principio, su misión no tenía porque dar luz a nuevas relaciones entre figuras, a crear un marco, un entorno distinto al aceptado por la tradición antigua e impuesto por Dios. El artista tenía que conocer las historias, no crearlas (327); poseía el don de imaginar figuras (328) y de plasmarlas, sin dejar de utilizar un referente externo (329).

La originalidad en la composición implica liberarla de la tutela de los textos y sobre todo de las realizaciones de pintores que han creado anteriormente. La defensa del poder artista, que solo se basa en la fuerza del alma, el genio (330), y en la capacidad de entusiasmarse, podría parecer sorprendente, si consideramos que en "Idea del Templo..." Lomazzo cree en la existencia de unos artistas canónicos, (los llamados siete gobernadores, entre los que destacan Leonardo, Rafael, Miguel Angel y Mantegna) (331) ante los cuales el pintor moderno debe someterse. Mas, como comprobaremos posteriormente, Lomazzo pide, no que sean imitadas las formas compuestas por estos maestros, sino que sea recogido el espíritu que tales cuadros encarnan o ilustran, de manera que se establezca una corriente de "simpatía" entre las estrellas, los gobernadores y el pintor que los imita. De este modo se libra de copiar las "formas" del arte y participa de su "aliento", logrando componer una escena original que no ilustra una leyenda sino que se une a una corriente de obras única movidas por una misma energía. Para conseguir dar una forma nueva a un mismo espíritu, su alma, guiada por la razón y en sintonía con la fuerza que percibe en las obras de los maestros, se enfurece y produce pinturas inusitadas.

"Et pero quefti mal auuenturati diligenti, & per altro valenti nella pittura, per quanto imitar poffono gesti & atti d'altri inuentori, non poffono però mai fare che alcuna loro iftoria riefca ben concertata per effere folo operi di quelli che di fubito la fanno nafcere fcorti & fofpinti da una pura intelligenza & furia naturale." (332)

La inteligencia (la discreción) permite que el artista plasme una obra "ben concertata" porque nace de la intervención conjunta de dicha facultad y de la fantasía emocionada (333). Porque brota con tales premisas es una obra original, es decir que no depende de modelos anteriores.

Gracias a la presencia de la razón -y quizá debido a su protagonismo-, el furor empieza a ser valorado como causa de la creación de obras de historia. Estamos dejando los terrenos secundarios del grotesco. En cuando la discreción empezó a intervenir, el espíritu enfurecido comenzó a adentrarse en los dominios de la "Naturaleza".

Lo que consigue la discreción es facilitar la entrada del Tiempo en la ideación y en la plasmación de tales invenciones en el lienzo o en la piedra. Sólo gracias a la labor medida del tiempo y a la parcelación en momentos sucesivos y ordenados de una confusa intuición o de un gesto repentino, la obra de arte, tanto en su etapa de "diseño interno" como en su realización pictórica, llega a completarse, dejando de aparecer como una escena repentina para mostrarse como una ilustración de un ejemplo histórico. Antes de que Poussin tuviera clara conciencia de la importancia de la creación con el tiempo para lograr que "li parti delle sue belle idee" (334) pudieran componerse ordenadamente, Lomazzo ya destacaba la labor "por partes" de la discreción que separaba las inven-

ciones borrosas e instantáneas nacidas bajo el "capriccio". Aquella actuaba como un cuchillo en la mesa de las imágenes "caprichosas", permitiendo la tarea del tiempo, olvidando ciertos elementos, haciendo que otros maduren y ordenando el resto alrededor de la figura principal:

"Io potrò pero opinione che fia poffibile benche non gia con quella vehemenza, furia, & facilità naturale acquiftare queftà facultà di tanta importanza, & neceffità, fenza la quale le pitture non fi poffono dire ne viue me morte con la forza dello ftudio del moto, & de gl'altri generi; e con la cognitione della ragione, & caufa d'ond'egli nafce. Percio che di qui fi viene à cauare una certa intelligenza nafcota molto facile laquale mettendo poi in opera con pazienza, aggioutoi la cognitione de gl'altri generi, nò è dubbio alcuno che non poffa fare giuditiofo inuetore colui che non ne haueua ne natural inclinatione ne facilita." (335)

La tarea de la discreción en la composición surgida bajo el entusiasmo no se limita a la previa labor ideadora. Cubre igualmente la puesta en práctica de tales invenciones (336). Como el furor da luz a la vez a imágenes novedosas y a cuadros, a invenciones y a realizaciones inventivas, la discreción que da forma y ordena lo que aquél produce, interviene en el momento de la exteriorización del diseño interno y su plasmación cuidadosa y casi artesanal. Una de las acusaciones que lanzaba Alberti contra el furor era el estado de abandono en el que dejaba el artista cuando desaparecía; el pintor se sentía incapaz de proseguir la obra iniciada. Denunciaba la inconstancia del artista y su incapacidad de proseguir solo la obra apuntada una vez que la exaltación del alma se apagaba. La aparición de la discreción resuelve tales problemas

que impedían que cualquier cuadro de historia concebido y materializado bajo los efectos del furor llegase a buen puerto.

Cuando empezó a ser apreciado el furor bajo la modalidad de "capriccio", es decir cuando su origen se interiorizó, fueron apreciados por primera vez sus producciones. Sin embargo éstas se limitaban a ser simples ornamentos u obras de "genero" que no exigían excesiva atención racional. Sólo con la intervención de la discreción el artista enfurecido puede acometer obras de mayor enjundia. Gracias a ella, el desinterés y el aburrimiento que sentía el artista para con el cuadro una vez desaparecido el furor, es evitado porque aquélla consigue mantener el fuego prolongando su efecto. Por añadidura el pintor logra completar la obra; este descubrimiento, apuntado por Lomazzo, fue posteriormente ampliamente desarrollado por los tratadistas franceses del siglo XVII.

Las intuiciones de Lomazzo lograron rescatar el entusiasmo de su dedicación a una labor ornamental y secundaria, para presentarlo, todavía con recelo, y vigilado por la discreción, como una causa de la creación artística.

"I valenti, & eccellenci pittori, non tanto aiutati dalla natura quanto confummati nell'arte, cercano di elegere il miglior gefto per qualunque effetto, raffrenando la furia fo-  
prabundante naturale con la ragione deliberata c'hanno nell'  
idea, & con quello finifcono la figura con diletto, & piacere; facendo fempre in qualunque membro vedere non fo che di furia conforme al moto principale." (337)

Como podemos apreciar, la discreción elige.

Si recordamos lo que decía Armenini sobre los efectos del "capriccio" que "invadía" súbitamente al artista (338), se destaca por contraste lo que la razón aporta. Bajo los únicos efectos del "capriccio" los "geftos" se superponen y la figura creada se intuye por entre los rasgos, como si fuera la media aritmética de todos ellos. No cabía elección alguna porque ello requiere tiempo; cuando aparece el "capriccio" el artista tiene que oponerse a la labor segregadora del tiempo a fin de recoger todos los matices expresivos que el alma concibe bajo el furor. La discreción por otra parte, como bien escribe Lomazzo, subordina el trazo expresivo (la furia) a las exigencias anímicas de la figura, es decir trata de unir armónicamente forma y fondo (figura e intención expresiva), de manera que aquélla muestre sin ambigüedad a ésta. La concepción de Armenini, por más que parezca referirse a la pintura de las figuras de historia, enlaza todavía con la creación de grotescos.

Lo que aporta la teoría de Lomazzo con respecto a la de Armenini y desde luego a la de Vasari, es la incorporación de la tarea de la discreción a la del furor en un mismo impulso. Mientras que para aquellos la razón actuaba ostensiblemente después de la exteriorización del concepto, eligiendo entre los bocetos o entre los trazos apuntados en el papel luego de un momento de entusiasmo, Lomazzo, por el contrario, hace actuar la discreción en el momento de la invención de la composición. Es cierto que la inteligencia no interviene junto con el alma enfurecida, como ocurrirá durante el barroco, pero al menos selecciona entre lo que concibe el "capriccio" antes de su plasmación en el lienzo o el papel. Parece como si la discreción estuviera a punto de incorporarse al movimiento del alma entusiasmada y se dejase seducir porque el "capriccio" ya no es tan temido, y porque el artista empieza a tomar conciencia

de la fuerza creativa y de la bondad del alma. Para Vasari la idea-  
ción se realiza tras la exteriorización de las imágenes concebidas  
por el alma entusiasmada. Más que causa de la creación, el furor  
interno era entendido como fugaz inspiración primera, mas no como  
lo que permitía idear y plasmar en su totalidad y perfección una  
obra. Quedaban residuos de la concepción neoplatónica del furor  
divino, una llama que producía poemas incomprensibles para quien  
los emitía, y que aparecía bruscamente sin que el hombre pudiera  
hacer nada para guardarla. Era una fuerza que le superaba. Debía  
aprovechar nerviosamente su presencia y dibujar sin sentido lo  
que el alma le comunicaba. Luego el hombre tomaba verdadera pose-  
sión de lo creado y empezaba a ordenar y a manifestarse como el  
autor de la obra. Por el contrario, para Lomazzo el artista es  
consciente de lo que idea desde el primer momento. Requiere la  
actuación de la discreción para frenar el alma enfurecida.

Si esta actitud revela todavía un temor evidente frente a la in-  
capacidad del alma para dar luz a grandes obras, ya que no se de-  
ja poseer totalmente por el "capriccio", sin embargo muestra como  
el artista no se asusta de la simple manifestación del furor, como  
le ocurría a Alberti, y, en cierto modo, a Vasari y a Armenini.  
Tan sólo considera que debe contener los excesos del "capriccio".  
Como veremos, este "prejuicio" será superado a finales del siglo  
XVII.

La intervención del furor interno en terrenos hasta entonces con-  
trolados exclusivamente por la Naturaleza ha podido realizarse, co-  
mo acabamos de comprobar, gracias a la labor temporal de la dis-  
creción. La introducción del factor tiempo, que permite la mani-  
festación visible del arte plástico, deriva del hecho que el furor  
es considerado como un don. Desde el momento en que la propia sus-



tancia del furor es el tiempo, deja de ser una sorpresa el hecho de que el entusiasmo sea entendido como una de las bases de la creación. En efecto habíamos podido apreciar como Agnolo Segni acababapor entender el furor, no ya como un fuego repentino sin relación con las posibilidades del artista, sino como una fuerza latente permanentemente al servicio del artista.

En poética, quién escribió con lucidez el problema del furor como un don fue Ronsard. Su poética anticipa en casi un siglo las opiniones tratadistas del arte. Sus afirmaciones sobre la permanencia del furor pueden hacernos entender mejor el cambio que Lomazoz introdujo en su concepción de la creación pictórica,

"... le don de Poësie est semblable à ce feu  
Lequel aux nuicts d'hyver comme un persage est veu  
Ores dessus le chief d'une forest sacrée,  
Sautant et jaillissant, jettant de toutes pars  
Par l'obucur de la nuict de grans rayons épars:  
Le peuple le regarde, et de drayeur et crainte  
L' ame luy bat au corps, voyant la flame sainte...

...Dieu les tient agitez, et jamais ne les laisse,  
D'un aiguillon ardant il les picque et les presse.  
Ils ont les pieds à terre, et l'esprit dans les Cieux,  
Le peuple les estime enragez, furieux;  
Ils errent par les bois, par les monts, par les préés,  
Et joyssent tous seuls des Nymphes et des Fées" (339)

Aunque el furor aparezca como un don presenta todavía un cierto carácter terrorífico y denota el dominio divino sobre el alma. Es

como un poder que el artista posee en permanencia, porque el alma está constantemente atraída o poseída por Dios. No se muestra por tanto como una potencia sino como un hecho; casi como una maldición. Los poetas no se distinguen tanto del resto de los hombres porque puedan enfurecerse sino porque están siempre con el alma en tensión. Si bien el entusiasmo es un don, esta conversión no introduce la noción del tiempo en el alma del artista. Para que ello ocurra, aquella tiene que poder tenderse y destenderse, actuar y descansar. Tiene que existir la "posibilidad", y no un hecho consumado en todo momento. Para que el tiempo se introduzca los movimientos del alma donde poseer un principio y un final así como una guía marcada, un don por tanto, (el genio) a fin de encauzarse en cualquier momento.

Poco tiempo después, en el "Hymne d'Automne" Ronsard presenta al furor como un don concedido por el cielo al artista para que lo emplee cuando quiera. Otorgado por el aliento de las Musas desde su nacimiento, le llena el corazón "d'ingénieuse erreu", y gracias a él es capaz de contar la verdad.

"J'allais après la danse, et craintif je pressais  
 Mes pas dedans le trac des Nymphes, et pensais  
 Que pour mettre mon pied en leur trace poudreuse  
 J'aurais incontinent l'âme plus généreuse,  
 Ainsi que l'Ascréan qui gravement sonna  
 Quand l'une des neufs soeur du laurier lui donna.  
 Or je ne fus trompé de ma jeune entreprise:  
 Car la gentille Euterpe ayant ma dextre prise,  
 Pour m'ôter le mortel, par neuf fois me lava,  
 De l'eau d'une fontaine où peu de monde va,  
 Me charma per neuf fois, puis, d'une bouche enflée

Ayant dessus mon chef son halaine soufflée,  
 Me hérissa le poil de crainte et de fureur,  
 Et me remplit le coeur d'ingénieuse erreur,  
 En me disant ainsi: "puisque tu veux nous suivre,  
 Heureu après la mort nous te ferons revivre  
 Par longue renomée , et ton los ennobli  
 Accablé du tombeau n'ira point en oubli.  
 Tu seras du vulgaire appelé frénétique,  
 Insensé, furieux, farouche, fantastique,  
 Maussade, malplaisant, car le peuple médit  
 De celui qui de moeurs aux sianes 'contredit.  
 Mais courage, Ronsard! les plus doctes poètes  
 Les sybilles, devins, augures et prophètes,  
 Hués, sifflés, moqués des peuples ont été,  
 Et toute fois, Ronsard, ils disaient vérité.  
 N'espere d'amasser de grands biens en ce monde:  
 Une forêt, un pré, une montagne, une onde  
 Sera ton héritage, et sera plus heureux  
 Que ceux qui vont cachant tant de trésors chez eux.  
 Tu n'auras point de peur qu'un Roi, de sa tempête,  
 Te vienne en moins d'un jour escebouiller la tête  
 Ou confisquer tes biens, mais, tout paisible et coi  
 Tu vivras dans les bois pour la Muse et pour toi.  
 Ainsi disait le nymphe, (...) (qui)  
 (...) M'apprit la poésie, et me montra comment  
 Ont doit feindre et cacher les fables proprement,  
 Et á bien déguiser la vérité des choses  
 D'un fabuleux manteau dont elles sont endoses.  
 J'appris en son école à immortaliser  
 Les hommes que je veux célébrer et priser,  
 Leurdannant de mes biens, ainsi que je te donne

Pour présent immortel l'Hymne de cet Autonme". (340)

Este don es una maldición porque el inspirado rompe con la tradición. Es el extraño en la comunidad de artistas, y la noción de furor todavía se asemeja a la locura, temida tanto por el poeta como por el resto de los hombres. Lo que distingue Ronsard de los escritores del siglo XVII es justamente esta visión del furor como cierto lastre que el poeta debe soportar. Por conseguir decir la verdad será maldecido y la misma concesión de este don se realiza bajo el temor del poeta afectado (pero afortunado).

Los calificativos que recibe de los hombres denotan la plena vigencia de las concepciones platónica y saturnina del poeta. A una descripción física del artista ("furieus", "farouche") se añade una psicológica derivada de la teoría de los humores.

En su naciente soledad, apartado de la comunidad (no tanto por voluntad propia, como ocurriría en el Romanticismo, sino debido al rechazo del entorno), toma conciencia de su fuerza, que conjuga el don de la profecía con el de la poesía. Dueño de sus facultades, responsable de su obra entera, cuando el furor se convierte en don el poeta puede retirarse para vivir dedicado a la Musa y a sí mismo. Y desde su retiro, como escribe Ronsard cubre la intemperalidad de la verdad con el manto cotidiano y tejido del paso de los días de la fábula. Cuando el poeta alcanza a dominar y a ser dueño del alma, pausadamente desentrañando con lentitud, con tiempo, la verdad inmortal.

"Pour avoir trop aimé votre bande inégale,  
Muses, qui défiez, ce dites-vous, le temps..." (341)

Como si todo el problema de arte no hubiera sido sino permitir que el tiempo concibiera en sucesión parcelas de intemporalidad intuïdos en un momento de raptó, los artistas lucharon por preservar el entusiasmo, haciéndolo permanecer en "la durée", como escribió Bergson, a fin de que vaya revelando ordenadamente sus imágenes. Lo que en Ronsard era inmediato, porque el furor se ha convertido en una gracia no lo era todavía en Lomazzo. Al convertirse en un don, se carga de sus virtudes, la mayor de las cuales es de estar al servicio permanente del artista, para que pueda utilizarlo a su antojo el "tiempo" necesario para completar la obra. Para Lomazzo, la composición necesita todavía de la actividad de la discreción para que las intuiciones concebidas bajo el furor lleguen a materializarse de manera coherente, y consigan completarse. El "capriccio" trabaja a "destiempo", lucha contra el tiempo para preservar lo que idea. Por ello requiere la presencia de la actividad analítica de la discreción que frena el alma y controla el "exceso" de furor. De esta manera, con el movimiento del alma el artista compone ordenadamente. Lo que realizaba el arte, según Paleotti, para Lomazzo es tarea de la discreción. El control se realiza desde dentro del alma misma; ella se autovigila, a pesar de que la razón no quede afectada por el entusiasmo.

Para apreciar el furor como causa de la creación artística, es importante el hecho que el artista dibuje una escena ordenada (y no un esbozo apresurado) al dictado de su alma enfurecida. A pesar del protagonismo de la discreción (que irá acrecentándose en los textos de Lomazzo), el pintor no recurre sino a medios intrínsecos al espíritu. El "arte", el sometimiento a la naturaleza y la tradición parecen postergados en favor de la única actividad del alma que logra ofrecer por sus propios medios una imagen

coherente en el lienzo. El "capriccio" no es todavía el responsable absoluto de lo creado, ya que la discreción actúa como un agente externo al alma. Sin la razón no hay orden en la composición (342) y ésta no consigue completarse. Pero su actividad es simultánea a la del furor, mientras que para Vasari y Armenini era posterior. El entusiasmo permitía tan sólo "apuntar" imágenes inciertas de manera aproximada, y nunca obraba para una pintura de Historia. Esta pertenecía a los dominios de la Naturaleza. Gracias a Lomazzo y a su estudio de la tarea en paralelo del furor y de la razón. Aquella inventando y ésta corrigiendo inmediatamente el artista logra ejecutar hasta el final, con "diletto e piacere", una composición que escapa de los estrechos límites de la pintura de género, entre los que se había visto encerrado el trabajo del alma dominada por el "capriccio". Pronto razón y furor harán cuerpo en un mismo movimiento, y por ello, el entusiasmo será considerado como la causa de la creación. La discreción es el último reducto trascendente que le quedó al artista, hasta que, a finales del siglo XVII, su actividad controladora ya no fue requerida porque previamente aquella (343) había "informado" la invención y la había dotado de "sentido" mezclado al "sentimiento" que poseía.

La tarea de la discreción ha sido fundamental para elevar el prestigio del alma creadora. Gracias a la razón objetiva ha salido el arte subjetivo, fruto de la tarea solitaria del artista vuelto hacia los recoveos de su alma. Por ello, E.H. Gombrich, a pesar de oponerse radicalmente a Kant, no opina sin fundamentos históricos:

"many artists, (...) use the power of intellect with a lucidity and concentration that rivals that of the scientific pionner. The cult of art as pure emotional abreaction,

"expression or automatism (...) is a debased form, of the Romantic belief in inspiration" (344)

que está fundamentada, en la ausencia de la razón durante el proceso creativo mental. Si ello ocurre, es porque la razón ha infestado y conquistado por contagio todas las parcelas del Alma Sensible. Gracias a esta tarea ha surgido la noción moderna de "inspiración", del artista dotado que compone al ritmo que le dictan, no los dioses, sino su Alma, como si él fuera su propio Dios. Como escribe Goethe:

"The artist wants to speak to the world through a whole, but he does not find this whole in nature; it is the fruit of his own mind, or, if you like, of the influx of a fructifying divine breath". (345)

Relación entre el "capriccio" y la discreción a nivel de la selección del "motivo", tema de la obra de arte.

Cézanne - Je tient mon motif... (...) Un motif, voyez vous, c'est ça... Moi - Comment?  
 Cézanne - Eh! oui... (il refait son geste, écarte ses mains les dix doigts ouverts, les rapproche lentement, lentement, puis les joint, les serre, les crispe, les fait pémetrer l'une dans l'autre) Voilà ce qu'il faut atteindre... Si je passe trop haut ou trop bas, tout est glambé. Il ne faut pas qu'il y ait une seule maille trop lâche, un trou par où l'emotion, la lumière, la vérité s'échappe. Je mène, comprenez vous un peu, toute ma toile, à la fois d'ensemble. Je rapproche dans un même élan, la même foi, tout ce qui s'éparpille..." (346)

Todo pintor debe de encontrar su montaña Santa Victoria. Mientras Cézanne se preparaba para enfrentarse con el monte pelado, una erupción de rocas en medio de los campos desarbolados, el artista manierista espera que el tema, su tema, acuda a él. Lomazzo, en uno de los textos más fascinantes jamás escritos por un tratadista, pese al tono poco ágil empleado, manifiesta una sugerente teoría que une furor y discreción en pos del tema central que deberá imitar en el cuadro, mediante el ejercicio de las facultades del alma, llevando el control de la técnica o "arte". Esta teoría se base en Cornelio Agrippa (347) quien se inspiró en el Picatrix (348), como ya percibió Roberto Paolo Ciardi, (349). Conlleva por tanto una fuerte carga astrológica, cuando no mágica. Sin embargo en su visión del mundo del arte, el furor y la discreción juegan un papel hasta entonces inédito en la tratadística. Lomazzo plantea que el Templo del Arte está regido por siete maestros. A finales del siglo XVI, los manieristas son conscientes de que sobre su pincel gravitan casi dos siglos de pintura inspirada, representada por artistas que alcanzaron la cumbre, visionando lo que todos aspiraban a ver que tan sólo ellos consiguieron: La luz divina, porque como escribía Ronsard:

"ils out les pieds à terre et l'esprit dans les Cieux (350),  
(351).

A veces el poeta se encuentra enteramente en "les nûes", y a veces caído en la tierra como un condenado (ver cita nota 480), al cesar el furor que elevaba el espíritu.

"Hé! qu'est il rien plus divin qu'un poëte,  
Esprit sacré, qui tantost est prophète  
Haut sur la nûe, et tantost il est plein  
D'un Apollon, qui luy enfle le sein?" (352)



In quella guisa che questo mondo è retto e governato de sette pianeti, como da sette colonne, le quali, pigliando ciascuna la sua luce de la prima luce, che è Iddio, la vanno poi qua giù appartatamente infondendo a beneficio di tutte le create cose, sarà parimenti questo mio Tempio di Pittura sostenuto e retto de sette governatori, come da sette colonne, et imitarò in ciò Giulio Canillo nella Idea del suo Teatro, ancora che troppo unile e rozza sia questa mia apetto a quella fabrica" (353).

No vamos a entrar en el comentario de las implicaciones y conexiones astrológicas que conforman la teoría de Lamazzo, suficientemente aclaradas y comentadas por Rubert Klein y por G.M. Ackerman (354). Nos interesa mostrar la importancia que tiene la discreción en la selección del motivo que "entusiasma" el alma del artista, es decir en el papel que cumple la razón en el despertar del alma, sin que por ello obviemos las correspondencias astrológicas. Ello nos llevará a apreciar como el Alma Inteligible, al escoger el tema, facilita la aparición del furor. Con lo cual, descubrimos el primer caso en la tratadística, en que el artista (a través de la razón) se inspira, provocándose el furor interno.

Como habíamos explicado en la introducción, al interiorizarse el origen del furor divino, el pintor se encontraba con la posibilidad de controlar, dominar y por tanto, excitar el alma. El furor en los tiempos de Alberti tenía una causa externa: Dios bien directamente, bien a través de las Musas. Tras el descrédito del origen externo del entusiasmo, cuyo proceso pusimos de manifiesto gracias al comentario de un escueto número de poéticas, el furor empieza a ser entendido como un movimiento originado por el alma dotada. Como estudiaremos más tarde, tales "capriccios", no obstante, eran imprevisibles e involuntarios. Sin embargo, con la obra de Lamazzo "Idea del Tempio della Pittura" se asientan las

bases para que el artista considere la posibilidad de provocarse voluntariamente el "capriccio". Como buen manierista, cree que tal posibilidad pasa por la actividad destacada de la razón que despierta el alma a través de la elección del tema del cuadro a nuestro conocimiento, este punto no ha sido destacado todavía. Constituye sin embargo una etapa clave en la historia de la evolución del concepto de furor divino en las artes plásticas, y debe ser entendida como el verdadera prelude de la concepción moderna de inspiración (personal y secreta), como el punto de arranque de los orígenes del arte moderno. Aquí se presenta una grave inflexión con respecto del arte clásico, si bien como destacamos en el primer capítulo, en el breve tratado de "De divino furore" de Ficino estaba contenido en "potencia" el desarrollo ulterior de la noción de furor y sus relaciones con las facultades del alma, la moderna noción de arte, entendido como la libre manifestación de la fuerza del alma individual, del genio. Lamazzo y los tratadistas manieristas hicieron fructificar estas nociones a finales del siglo XVII, reapareció la concepción del artista como instrumento al servicio de una instancia que esta vez ya no era superior -la divinidad- sino interior, cerrándose el ciclo de los preparativos del arte moderno. El "artista" como escribe Mondrian,

"no debe ser más que un hombre simplemente hombre (...) (y) éste hacer nacer, sin emoción, una cierta belleza sólo mediante sus sentimientos y su inteligencia" (355).

Para Lomazzo los siete gobernadores fueron quienes recibieron la directa llamada divina. Dios, a través de un planeta determinado, les influye, y ellos plasmaban en su obra esta energía, la materializan. La pintura era la consecuencia directa del inlujo, y las fanas representadas encerraban como un talisman, aquella energía que los artistas han recibido transfiriéndola a las figuras en el lienzo. Como escribe Lomazzo,

"ciascuno dei governatori ha la sua propria maniera, che corripodi alla natura del pianeta al quale l'abbiamo paragonato e sottoposto, (...) (356).

A propósito de Miguel Angel opinaba:

"(...) facilmente è per comprendere ognuno mediocrementemente intendente di quest'arte, quanto ella sia differente in ciascuno di questi grandi artefici. Percioché il Buonaroto, il quale è li primo governatore, ha dato alle sue figure la proporzione di Saturno, (...) (357)

Y de este modo:

"(...) perché il Buonaroto ha espresso i moti della profonda contemplazione, dell'intelligenza, della grazia, del giudizio, della ferma speculazione (...) (358), (359).

El artista moderno, afirma entonces Lomazzo, debe dirigirse hacia tales maestros a fin de recoger la energía que habían infundido en las figuras tras haberla recibido directamente del Cielo.

"(...) Le opere e disegni di Raffaello di Urbino (361) si debbono avere continuamente iranzi gl'acchi, con quelli di Leonardo Vinci (362), se pur averá tanta grazia dal cielo il compositore di poterli col suo giudizio penetrare e conoscere, per farsegli esemplari d'imitare". (363), (364).

La relación con la astrología es obvia (365), (366). Sin embargo, tenemos que observar que Lomazzo considera a los siete gobernadores como seres enviados por el cielo, que supieron o pudieron reciu

bir la Belleza Celeste, y que deben ser apreciados como verdaderos transmisores de la inspiración divina que los pintores tardomanieristas no alcanzan a captar:

"Questa gran prudenza ebbero compitamente i pittori e scultori antichi, per quanto ognun può scorgere dalle opere loro maravigliose. Poi è stata gran tempo perduta e ritornata a nascere in alcuni pochi moderni, si come in Leonardo, nel Buonaroto, in Raffaello et in Gaudenzio; i quali la dimostrarono in tutte le figure, ma specialmente nei Santi, con tanto stupore delle genti e gloria loro, che sono tenuti come chiarissimi soli, che col suo lume abbagliano le picciole stelle altrui, (367), (368).

Lomazzo plantea entonces un problema, cada artista debe encontrar al maestro que sintonice con su alma a fin de poder recibir el influjo celeste correspondiente, En su época, "corrupta", nadie es capaz, por falta de lucidez de trabajo y quizá de coraje, de percibir la inspiración directamente del cielo. La opinión de Lomazzo sobre el furor divino difiere no obstante de Ficino. Parece éste, el artista no debía preguntarse por lo que Dios le decía, mientras que para el tratadista manierista los pintores que describen reciben la gracia de percibir y de producir una parcela de belleza. Son conscientes tanto de lo que hacen como de la manera como lo realizan, y en este sentido Lomazzo se acerca en todo caso al Ficino de "De Amore". Siguiendo este texto, Lomazzo aplica la causa y el efecto del furor amorio a los del furor poético. En el primero, el hombre es perfectamente consciente de la belleza corporal que le seduce y orienta el alma hacia el rayo divino contenido en la figura. Sin embargo el furor amorio no da pie a ninguna obra de arte. A finales del siglo XVI, no existe una rela-

ción armoniosa entre Dios y el artista, que se encuentra con el lastre de un arte empequeñecido que con figuras de poca talla moral y formas seductoras le distraen y le desvían de su búsqueda de Dios. El hombre es quien busca el furor. Sin darse quizá cuenta, Lomazzo ha puesto del revés uno de los fundamentos de la teoría del furor divino, éste era producido por el buenquerer de Dios, que anunciaba lo que tenía a bien comunicar. El artista no podía ir en busca de la llama sino tan sólo esperarla (ya que cuando la perseguía, como los místicos del Siglo de Oro, no se dejaba atrapar.

"(...) Cià mai non potronno senza l'aiuto di questa (la discrezione) ottener la palma dell'arte, si como l'hanno ottenuto per non dir degli antichi, què moderni de quali in diversi luochi si fas menzione, mentre che con gli essempli dell'opere loro si vanno dichiarando e confermando i proce-tti e l'avertenza ch'intorno a quest'arte sono notati, per essere eglino stati quelli che, riguardando di continuo in questa et accompagnando con la vera scienza l'ordinata pratica, hanno ridotta la pittura tanto inanzi ch'io dubito che non solamente alcun non sia gia mai per inalzarla più, ma nè anco per mantenerla in quel colmo, anzi, ch'ella sia per declinare e ritornar indietro qualche grado. Cosa che non però aviene, perché a nostri tempi non vi siano ingegni cosi felici come in altri tempi, e nature cosi toleranti della fatica e dello studio che è necessario in ogni disciplina, ma per la mala condizione della presente età, quale ha de sè cosi sbandita ogni virtù, che i buoni ingegni, vedendo la poca stima in che s'hanno gliuomini virtuosi, e la piccola mercede delle fatiche, ch'è loro proposta, s'intepediscono e non pongono quello studio e fatica nelle opere

senza cui non è possibile riusci a grado d'eccellenza. Quindi è che di tanto maggior lode sono, se ve ne ha però alcuno, che in un secolo così corrotto, non rimettendo punto dell'ardore nè dell'industria, sono divenuti eccellenti nell'arti, alla profession di cui se sono dati". (369).

"Ma una cosa è degno d'essere avvertita, che tra quelli che et hanno saputo conoscere il natural suo talento e l'hanno poi con diligente e continuato studio coltivato, se ben con la sicura scorta dell'arte appresa sono pervenuti al colmo dell'eccellenza, nondimeno in alcuno non si scorge una medesima maniera, ma varie tutte, e fra sé l'une dall'altre differenti. Il che non d'altronde nasce che dalla deversità delle maniere e delle disposizioni, le quali conoscendo ciascuno in sé stesso et a quelle accomodando l'instituzione, fanno s'che in una istessa arte si vedono uomini eccellentissimi tutti, ma fra sé però dissomiglianti, e quelli in una quale in altra parte eccellente, si como agnun può avvertire, massime nel sette lumi dell'arte. I quali nelle loro maniere sono tutti dissimili fra sé ma tali che in quella part, cui da natura sono stati inclinati et a cui hanno drizzato l'arte et industria loro, non è chi possa maggior eccellenza desiderare. Anzi sono eglino a così alto segno poggiati che hanno tolto ogni speranza ad altri di potere mai in quel genere aggiungerli" (370).

Para Ficino la luz era única; ahora se muestra distorsionada por el planeta que cruza en su camino descendente desde Dios hacia el artista. Este tiene entonces que reconocer cual es el rayo que le conviene; quiere ello decir que debe conocer su alma y saber bajo que estrella se encuentra a fin de dirigirse hacia la obra del goberna-

dor influenciado por la misma estrella y recoger de ésta manera una fuerza apta para su alma;

"(...) Conocerà quanto l'arte superi e quanto sia piú potente in tirare a sè gli occhi degli intendenti, che l'istenssa natrua. Il vedrà pariamente nelle opere degli altri governatori dell'arte, como si anderà dicendo poi; et advertirà insieme, varie essere le eccellenze secondo i vari gengli che ciascuno ha sortito, i quali tanto piú operano in noi e ci conducono a maggior dradi di perfezione, quanto piú operano in noi e ci conducono a maggior grado di perfezione, quanto piu li sapiamo consocere e, secondandogli, aggiungervi l'arte e l'instituzion conforme" (371).

En este momento la discreción entra en juego. Para poder discernir cual es el gobernador con quien el alma del artista se comunica y recibir de este modo la llamada de Dios que provoca el furor es necesario que la discreción actúe con tino. Gracias a ella, el pintor consigue a veces reconocer cuales son sus propias tendencias, cual es el maestro con quien de verdad sintoniza, y por tanto el alma puede emocionarse.

La explicación lomazzina podría recortar la del proceso de enfurecimiento poético del alma por una posesión de un origen externo. En efecto, el alma descrita por el tratadista se "encapricha" al recibir la fuerza que la pintura de uno de los gobernadores encierra. No obstante existe importantes diferencias si el espíritu entra en trance no es porque una energía o un Dios lo prende, sino porque a la vista de una figura o de un "motivo" creado en otra época bajo una fuerza que el alma reconoce, se emociona por sí mismo, según un esquema similar al descrito por Ficino para el caso del furor amoroso. El

Alma descubre que la obra de arte y ella pertenecen a una misma corriente espiritual, y la belleza plasmada en el cuadro de un maestro le afecta especialmente, porque sólo las almas que nacieron bajo la misma estrella que iluminaba a un determinado gobernante la reconocen y la aprecian. Sin embargo, la ausencia de una belleza universal y la diferencia entre las almas obliga a que él espíritu tenga que proceder a una selección previa al reconocimiento, hecho que distingue el furor humano del furor amoroso. El alma no reconoce cualquier belleza sino tan sólo la que encierra la misma luz que ella posee. La discreción es la facultad que permite que el alma se enfurezca a la vista de una composición ajena que le agrada y le emociona:

"Essendo adunque di tanto momento ch'el pittore e qualunque altro artefice conosca il suo genio e devore più l'inclinazione l'attitudine e disposizione sua d'operar più facilmente e felicemente per un modo che per un altro, ha da porre ognuno in ciò soma diligenza, e, consciutolo, deve darsi ad imitar la maniera di quelli che si conformano, guardandosi con molta cautela di non inciampare nelle contraire" (372)

La relación entre el furor, la discreción y el tema de la obra es compleja; es necesaria la previa pausada labor de la razón que debe discernir cual es el "genio" del artista, sus tendencias. Una vez despejada esta incógnita, deberá proceder a una selección de imágenes pintadas por un gobernador que poseía esta misma tendencia, para que, a la vista de éstas el alma se enfurezca, contemplando un "tipo" de belleza acorde con su "sensibilidad" y empieza a idear invenciones estilísticamente parecidas a las del maestro. La percepción de la belleza (natural o artística) enciende el alma gracias al trabajo que efectúa la fantasía tras la tarea selectiva de la



razón. Este hecho es importante porque nos muestra cómo la discreción incluye decisivamente en el enfurecimiento del alma, y como va adquiriendo protagonismo (373).

Hasta entonces, actuaba tras el despertar del "capriccio", intervenía en la configuración de la idea, ya que el artista manierista no confiaba en la capacidad del alma enfurecida de "idear" una invención coherente. Otras veces actuaba a nivel de la composición o exteriorización de la idea cuya concepción estaba enteramente confiada al furor, ya que el artista, desconfiando de la poca duración del entusiasmo requería su presencia para mantener el fuego con una intensidad constante el tiempo necesario para completar la pintura.

En el tratado "Idea del Tempio della Pittura" Lomazzo acrecienta la presencia de la discreción haciendo depender del trabajo de ésta el despertar del furor. De pronto, se eleva la dignidad y la capacidad creadora individual del artista. Desde la selección del motivo hasta su plasmación en el lienzo, todo depende del trabajo del alma y exige su enfurecimiento.

Verdad es que Lomazzo no confía enteramente en la sola presencia del furor para lograr una creación distinguida. Sin embargo, una vez que el alma ha sido encarrilada gracias a la previa tarea de la razón, la ideación y la plasmación suelen ser confiadas a la actividad del entusiasmo. Si dones y técnica concurren en un pintor y si su razón acierta en la selección, el furor, al presentarse en el alma gracias a la emoción que ésta siente, conseguirá que lo que el artista produzca sea reconocido como una obra de arte superior a la que compone el diligente, (veremos no obstante que Lomazzo seguirá considerando que la obra del que trabaja sin la presencia del "capriccio", es más loable en cuanto a belleza y perfección que la del artista "enfurecido")

Podría parecer que lo que Lomazzo propone es una simple copia de obras anteriores, realizada de manera más o menos directa, lo que, echaría a tierra todos los esfuerzos por destacar la responsabilidad del furor interno en la creación artística, y el pleno dominio del artista sobre lo que su alma le dicta. No es éste el caso; cuando el tratadista manierista pide que el artista de su tiempo contemple las obras de sus predecesores, es para que aprenda una manera de representar la belleza en consecuencia con sus tendencias, y no para que tome prestadas formas ya determinadas o maneras muy determinadas de representarlas. El arte pretérito es una fuente de belleza, como lo era la naturaleza para Alberti y Leonardo, pero lo que el alma retiene tiene que ser reelaborado. Las imágenes que la imaginación toma son elaboradas por la invención o dirigidas hacia la memoria (374), de donde serán rescatadas por la discreción. Por tanto los menos dotados serán aconsejados por Lomazzo de imitar directamente la obra de un maestro, diferenciando, de entre los que ejecutan pintura de historia, a los "geniso" (que son capaces de trascender las imágenes creadas por los gobernadores), menos dotados, que se contentan con repetir formas ya conocidas.

"Ecci ancora un'altra manieradi procedere con regione, la quale si divide in due modi: uno è poristudio e l'altro por imitazione (...) Per via d'imitazione si procede quando uno, non avendo notizia perfetta del termini e procetti dell'arte, si che con quelli possa per se stesso liberamente operare, con l'osservar solamente le cose d'altri e rapresentarsele inmanzi, segue la maniera di alcuni pittori eccellenti, quali furono Daniello da Voltera e Sebastino del Piombo dfietro a Michel Angelo, Barnardo Siaro, Giulio Campi et Ercole Porcacino dietro ad Antonio da Corregio et altri dietro alle maniere degli altri governatori dell'arte..." (376).

Sin embargo, no siempre acierta la discreción; yerra el artista en la apreciación de su tendencia, se acoge a un gobernador poco adaptado a su naturaleza, y su obra fracasa porque el alma no sintetiza con lo que percibe:

"Essendo eiò male agevole a conoscere, la mejor parte, non intendendo la disposizione, il genio e la inclinazione sua, sono tanto lontani dell'acquistarsi alcuna lode, benchè del tutto siano dediti alla pittura et in essa facciano quelle fatiche che si possano far maggiore; là dove chi conosce il suo genio e quello seque, facilmente aggiunge al colmo dell'eccellenza in quella parte dove egli è inclinato (...)

All'incontro, si ritrovano molti che in gioventù per assai che si fatichino, non possono mai acquistare la grazia dell'arte e in un tratto poi ne fanno acquisto. Questo avviene per due cose; l'una è perchè alle volte, essendo eglino un tempo caminati fuori della strada a cui naturalmente erano inclinati e non potendo far cosa che gli soddisfacesse, a certo tempo riuscendoli per accidente una cosa a gusto per esser conforme al suo particolare genio. Observemos la influenza del azar en la salvación del artista. En los dominios del "capriccio" acontecen hechos como éste que no ocurrirían si estuvieran conducidos por la Naturaleza), subito sino risentiti, come corpo che riceve il suo spirito, rischiarendo l'intelletto e le celle già turbate della mente dai travimenti passati, hanno scorta e consciuta la timidità e la disperazione loro naturale, si che, fatti accorti delle sue forze, hanno poi fatto rilucere, con maravigli del mondo, quelle doti e virtù che già tanto erano state nascoste e come sepolte in loro facendo opere che gli hanno recato non pur soddisfazione e contento, ma lode grandissima appresso i giudiciosi. La seconda causa, più potente, è perchè essi, conosciuto de prima il suo natural instinto, dietro quello solo operando, sempre hanno passata tutta la

gioverntù senza aggiugervi alcuno studio nè fatica (...) Ma fatti poi piu maturi, conoscendo in sé il dono della divina mente (el don de la poesia del arte (377) ,

Ai per non sprezzare il talento dato, come per trovar ne l'essercitarlo sommo contento, quello già per molto tempo lasciato negletto et incolto, hanno con lo studio, con la regione e con l'arte limato talmente che, corrisponde la natura, e questa a quella, elle vengono ad aver fra sè la debita armonia, come ebbero ne sopradetti sette governatori E cosi Lutti hanno operato sono stati eccellenti e famosi al mondo..." (378)

Si la discreción se equivoca, el azar (que no el destino, como en el siglo XVIII (379), puede devolver el artista al recto camino, es decir a la comprensión acertada de la naturaleza de su alma, y de por tanto del modelo apropiado. En el texto anterior y en lo que hemos ido citando se percibe que el artista se siente algo indefenso, que su misión en el campo del arte puede fracasar, dándose cuenta al final de su vida, que lo que ha realizado no tiene ningún interés (380).

La fragilidad del artista frente a los avatares naturales no es nueva, por Ficino ya sabíamos que el furor prendía en el alma del poeta sin que éste pudiera oponerse. Sin embargo, en el Renacimiento el hombre y su obra dependían absolutamente de Dios, mientras que ahora, si el artista se siente desvalido es porque su alma es la única responsable de la obra de arte. No obstante el artista tiene la sensación de pertenecer a una familia espiritual encabezada por un gobernador. Si se siente inferior a él sabe que gracias a su esfuerzo será digno de acogerse bajo su obra.

- Relación entre el "capriccio" y la discreción a nivel de la concepción de la composición.

La importancia de la actuación de la discreción durante el proceso de creación por el alma enfurecida aparece igualmente a nivel de la composición mental de una imagen (diseño interno), previa a su exteriorización en el papel ("diseño" externo)

Hasta ahora hemos estudiado escuetamente la intervención de la discreción en distintos niveles del proceso creativo realizado durante un estado de entusiasmo: cuando la realización de la composición controlando tanto la técnica empleada, a fin de que el artista no le dedique más tiempo del previsto, como el propio dibujo. En este caso, la facultad inteligente interviene para tratar de que el desorden no aparezca en la composición y de que los contornos se precisen con claridad ya que, puesto que el furor impulsa violentamente el alma a crear y la mano es un instrumento dócil que traza con precisión lo que el espíritu le dicta, la imágen exterioriza, dibujada rápidamente, puede faltar a las más elementales normas del decoro.

Acabamos igualmente de comprobar cómo la intervención de la discreción que hasta entonces había seguido la del furor componiendo lo que aquél había manifestado desacompañadamente, podía preceder la aparición del furor, facilitándola. La razón determina las tendencias del alma. Este trabajo casi detectivesco, fundamental para que el artista no se equivoque a la hora de componer y logre dar vida a sus figuras, podía durar años; podía incluso no encontrar la solución adecuada.

Pero una vez que las cualidades del alma eran reconocidas y que la discreción acertaba a la hora de escoger un maestro adecuado, el alma se emocionaba con un "tipo" de belleza que coincidía con el modelo que poseía en su interior, se enfurecía y empezaba a concebir imágenes. Luego la discreción volvía a intervenir para "administrar" el furor, el tiempo necesario para completar la obra artística, si bien ya había evitado en una primera actuación el desorden de diseño y de composición en el boceto.

La razón, por tanto, interviene en distintos momentos y de maneras variadas pero siempre con una orientación y un fin similares: evitar que el alma se equivoque (a la hora de escoger el "modelo" que le consiga emocionar, de dibujarlo y de calcular sus fuerzas a fin de no iniciar una obra que requiera más tiempo que del que dure el furor). Introduce el factor temporal en la creación (a nivel de la concepción y del desarrollo y elaboración de la obra). Permite que lo que se presentaba simultánea y confusamente a menudo, pueda componerse de manera sucesiva y clara. Selecciona, retiene, ordena y hace crecer las instituciones que el furor engendra.

Finalmente, la discreción interviene en la creación de la idea. A este nivel se percibe la relación entre el furor y las facultades sensibles del alma -la fantasía y la memoria- así como la intervención destacada de la razón. El artista concibe una imagen gracias a los fantasmas que la imaginación elabora a partir de los datos sensibles suministrados por el motivo escogido, dando lugar a la composición final o diseño interno que posteriormente, gracias al arte y a la discreción, exteriorizará en el papel y luego en el lienzo.

c) Discreción memoria e invención; relación entre el Alma Inteligible y las facultades del Alma Sensible (memoria y fantasía) durante el proceso de creación de la idea:

La ideación según Lamazzó presenta rasgos complejos, alejados de la sencillez albertiana. En el siglo XV, motivo e idea estaban unidos únicamente y la transformación de la imagen en idea se realizaba según un proceso sencillo: la comprensión percibía,, la imaginación recibía la imagen y la invención la convertía en fantasma y la razón finalmente acudiendo del archivo de la memoria juzgaba tal idea desde el punto de vista de la idoneidad y de la belleza matemática antes de que fuera exteriorizada. El artista tenía que ser culto. Si bien este saber era eminentemente teórico; apoyándose en textos que aportaban los datos necesarios para que el artista no cometiera faltas de decoro, ilustrando con personajes inadecuados las escenas escogidas. A finales del siglo XVI, además de estos conocimientos, se posee una cultura visual; la historia del arte es abundante en ejemplos de cuadros que han tratado temas similares de manera adecuada. La producción de los gobernadores tiene más importancia en la formación del artista que el farrago teórico que poco tenía que ver con la práctica del arte, como bien ya había visto Leonardo (381). La cantidad de obras maestras que atraen al joven artista porque ofrecen soluciones formales a problemas conocidos, o imágenes ingeniosas que lo fascinan llega a turbar el espíritu del pintor manierista. Se entusiasma, corre mentalmente de un cuadro a otro sin ninguno, enturbiándose el alma con repentinos

alzamientos de furor (382).

Sin embargo, el conocimiento mesurado de los "clásicos" (de las soluciones formales halladas por maestros de la época anterior) es necesario para componer de manera adecuada y sobre todo, para encontrar imágenes que despiertan la invención.

"l'ammaestramento universale è, in tutte le opere che si afaanno, la vera e propria sicurezza di non errare" (383).

La cultura visual aparece como un elemento decisivo a la hora de iniciar una obra y su posesión determina la capacidad creadora del alma. Gracias a ella el artista está seguro de lo que su espíritu concibe, ya que éste guarda en la memoria todas las imágenes absorbidas tras la contemplación de los cuadros de los gobernadores:

"Il parangone è propria quella prova etesperienza con la cual ciascuno si assicura ne l'operare e non sta in alcuna cosa ambguo. Imperochi la prova solamente è quella che rende il pittor certo e sicuro quando opera, cosí in disponere come in condurre felicemente il suo disegno" (384).

Este referente externo, guardado en el alma impide, de errar como bien dice Lamazzo, es decir de componer figuras absurdas, incongruentes y sin belleza. En la memoria se encuentran las mejores y más razonadas soluciones a cada problema compositivo, pero también se hallan las más bellas escenas, aquellas en las cuales el maestro supo manifestar y presentar la belleza y la luz gracias a la ayuda celeste que su alma recibió indirectamente por medio del planeta correspondiente.



"L'esempio è una certa guida chi si accompagna in tutte le operazioni in cui veniamo a farci sicuri di quanto operiamo. E questa sicurezza con la scorta dell'esempio non si può conseguire senza grandissima pazienza e risguardo del tutto in qualunque cosa si fa, accompagnata con la memoria delle opere già perfettamente fatte da altri". (385)

La posesión de una cultura visual puede además despertar la invención:

"L'istoria ultimamente è quella che ciaramente fa vedere e toccare con la mano la forza dell'ammaestramento, e fa sicuro esemplarmente il pittore di quanto ha de fare, cosi circa le invenzione comme circa tutte le altre opere che possono cadere sotto la considrazione et imitazione; e ciò si fa per la memoria delle cose cosi dipinte come descritte" (386)

Los modelos naturales que aportan las imágenes que la imaginación desustancializa para que la invención las elabore y fabrique una nueva imagen, similar en cuanto a estructura y relaciones formales entre figuras a las de la naturaleza, pero purificada, ordenada, sin errores ni imperfecciones materiales que destruyen o disminuyen la belleza formal del conjunto, no son la única fuente a la que el alma acude. La posesión de un archivo considerable de imágenes obtenidas por la comprensión de cuadros de los maestros, almacenados en la memoria, aparece igualmente como una "fuente" de inspiración.

"... le bon esprit que la Muse espinçonne  
Porté desa fureur sur Parnasse moissonne

Les fleurs de toutes pars, errant de tous costés:  
 En ce point par les champs de Rome estoient portés  
 Le damoiseau Tibulle, celui qui fist dire  
 Les chansons des gregois à sa Romaine lyre" (387),

el pintor, "moissone" en los almacenes del alma, el material con el que compondrá una nueva imagen (388).

Quien acude a la memoria para extraer las imágenes que la facultad inventiva compondrá en una escena adecuada, es la discreción:

"(La discrezione), di più, ci otona e rappresenta alla memória l'opre lodate et eccelenti dell'arte, onde veniamo non solamente a ritrarne il modo del'imitare, ma anco dell'inventare le cose e i soggetti delle nostre pitture, e con tal rappresentazione si accende maggiormente in noi il desiderio d'operare e di dare all'opere nostre quella maggior eccellenza che possa darsi con tutta l'arte e col maggior sforzo del'ingegno humano"(389).

El proceso es inverso al que el mismo Lomazzo describía en el Tratato: si hasta entonces la discreción intervenía para "poner orden" en lo que la invención (tras el previo trabajo de la composición y de la imaginación) producía, a fin de evitar que las imágenes concebidas estuvieran desordenadas y mal estructuradas, "raffrena (ndo) la furia so prabundante; ahora activa fantasía. Prepara el terreno a la invención, permitiendo que el furor interno se manifieste. Por otra parte, al suministrar a la invención un material apropiado al tema a tratar, que procede de los arcanos de la memoria, evita que se puedan producir desórdenes en el alma. Las imágenes

nes son las adecuadas, en cuanto a forma, relaciones formales, colorido y esquema compositivo. La elaboración de una "invención" queda siempre contrastada con una escena previamente estudiada y cuyo "recuerdo" permanece vivo y activo en el alma. Esta opera "so bre seguro"; poco peligro existe de que lo que engendre, presa del furor, aparezca inadecuado, poco terminado y falto de decoro.

"La discrezione, prima e principal parte de la pittura, la quale collocata nel pavimento del tempio, insegna l'arte di disporre nel piú bello e ragionevol modo tutti gli altri generi, secondo che l'ordine e la specie di ciascuno rechiede, et insomma dà il modo e l'ammaestramento universale di componerli insieme e rendergli uniti sì che paiano tutto un corpo, senza il che restarebbe ogni opera scatenata. La sue parti sono la disposizione, l'ammaestramento, la distribuzione, la unione del tutto e la composizione universale" (390).

"Aprresso ella dimostra a la cagione per che et il fine a che fosse questa arte ritrovata, ci fa conoscere la dignità e potencia sua, ci insegna in ch'ella consiste, di quai parti si componga, con che ragion divisa, e come ciascun che in lei vuole essercitarsi con lode, necessariamente ha d'essere instrutto della cognizion di tutte. Percioché elle sono a guisa d'anime invisibili, che risguardando i corpi visibili, gli dà luce e cognizione, onde tutti color che solamente con certa practica snervata, operano, sudino pure quanto vogliono e

s'afannino, che già mai non potranno, senza  
 l'aiuto di questa, ottener la palma dell'arte..."  
 (391).

El misticismo de la terminología puede llegar a sorprender; la discreción aparece casi como un agente externo que dirige y alienta al alma. Pero en el fondo esto es lo que ocurre; está situada en el Alma Inteligible, fuera de la fantasía que es la parte del alma que se enfurece. Recordemos que en tratadística manierista sólo aquella se emociona, mientras que la razón se libra de la emoción y puede por tanto vigilar y encauzar los movimientos de la vertiente más humana del espíritu. La razón, que para Ficino no era la parte más elevada del alma humana (y si lo era la Mente o la Inteligencia, en permanente contacto con Dios), acrecienta su dignidad en Lomazzo (392). Suplanta en cierto modo a la Inteligencia, y el lenguaje empleado, de cariz neoplatónico, muestra esta transferencia de funciones de la inteligencia a la discreción:

"... e poi como sole che tutte le parti dell'  
 emisfero in un punto illustra e con la luce e  
 caldo suo fa rendere alla terra fiori e frutti,  
 fa risplander tutta l'opra in ogni sua parte e  
 falla rendere all'artefice onore et utile gran-  
 dissimo" (393), (394).

La razón empieza a mostrarse, no como una facultad cualquiera sino como la verdadera causa de la creación. Gracias a ella, como escribe Lomazzo, y sólo gracias a ella,

"possiamo conoscere fin delle viscere chiaramen  
 te ciò che facciamo, e da questa cognitione ne ri  
 sulta poi la purità del ingegno e la stabilità del

giudizio, e finalmente la vera e ragionevole via di operare. Nella qual esser citandoci, vegliamo ad intendere quanto importa la podestà che abbiamo di conoscere noi medesimi, et apresso quanta sia l'auttorità e grandezza che è nella perfezione dell'arte, potendosi dalle parti de l'animo concesseci da Iddio fare scaturire la bellezza e profondità delle idee colà pervenute, per dritti canali, da la suprema Idea, la quale tanto più chiaramente ci si rappresenta quonto noi più purgati e mondi penetriamo alle stanze sue, sgombre dalle tenebre oscura dell'ignoranza" (395).

La discreción no provoca el furor, pero al iluminar las "stanze" del alma, y eliminar "le tenebre oscura dell'ignoranza", facilitando el conocimiento de las cosas y orientando la búsqueda del alma, abre el camino a la aparición del furor. No es extraño por tanto que sea considerada "casi" como el origen del arte:

"Questa discrezione è quella che sola al pittore acquista la lode e la gloria, quando egli n'ha perfecta cognizione et in operando se ne vale. Per il contrario, senza lei non è possibile che egli non pur lodata cosa faccia, con questa scienza et arte possegga, ma che gli riesga dalle mani già mai opera alcuna in cui non si vegga qualche disordine. E quanto più, o meno, di questa si possiede, tanto più, o meno, di errore corre nell'opere. Onde si vede manifesto quant'ella sia di necessità perchè è quasi como il fondamento et il fine dell'arte non ad una o più parti di lei riguarda, ma univer