

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

FUROR DIVINO

VOL. II

PEDRO AZARA

sálmente a tutta" (395).

Esta nueva importancia del papel de la discreción no disminuye el del furor interior. Antes bien, lo aumenta. El problema que nos encontrábamos para que el entusiasmo fuera considerado a parte entera como la causa de la concepción y práctica plásticas, era la poca fiabilidad que ofrecía, no sólo frente a la Naturaleza y al Arte, refugios seguros donde se acogía el artista a la hora de crear, sino frente a sí mismo. Venía precedido de una fama de inconstante, fugaz y poco comprometido con lo que engendraba. Podía esfumarse a mitad de la realización, o hacer que la fantasía concibiera figuras grotescas, imposibles y absurdas. De hecho, fue aceptado, relegado a la ideación del ornamento, ya que lo que allí producía no debía rendir cuentas con las formas naturales. Sin embargo, al entrar en juego la discreción, el entusiasmo pudo poco a poco salirse del estrecho campo de acción donde había sido abocado. Empezó a ser considerado como posible causa de la pintura de Historia. Con la intervención de la discreción, a nivel de la técnica, la composición, y la ideación, las producciones del furor empezaron a dejar de ser consideradas como mal ejecutadas, obras de un inculto o de una persona no dotada para el arte, y finalmente mal ideadas, como si faltaran a la Verdad. Con la presencia activa de la discreción, la obra de arte, devuelta al plano de la historia, ya no falta a la Belleza (cuando aquella actúa a nivel de la composición) ni a la Verdad (si la razón vigila la ideación).

Pero la discreción no produce ni crea. Controla, vigila, hace consciente al artista y le permite ver interiormente; es el instrumento que el alma emplea para encarrilar sus movimientos. La idea no surge del trabajo de la razón, sino que gracias a éste, la fantasía presa del furor consigue un producto bello y ordenado. Sin di-

cho trabajo, no obstante, la fantasía produciría y el resultado sería un grotesco. La causa de la creación es por tanto el alma enfurecida, la fantasía entusiasmada, la presencia del furor interno, pero nunca la discreción.

Por otra parte, ésta es una facultad del alma humana, en contacto con la Idea divina. Por tanto creación artística, mental y física la realiza o la dirige el alma humana, cabe el cielo, gracias a los poderes de la razón, y lo que se produce es válido y puede ser comparado con lo que nace de la Naturaleza, ya que ésta da lugar a la Pintura de Historia por medio de la labor ordenadora de la Razón.

Sin su presencia, el "capriccio" se hubiera visto condenado a producir ornamentos y no hubiera podido ser considerado como uno de los fundamentos de la creación artística, puesto que sólo gracias a la razón la fantasía consigue ceñirse a la imitación de los modelos naturales y vencer al tiempo. El furor, rechazado por Alberti, no hubiese pasado de ser una característica de un alma artesana, dedicada a la elaboración de complementos decorativos, mientras que en poética aparecía casi como la única causa de la creación (acompañado de la técnica) (397).

4. Conclusión

a) Naturaleza, Arte y Furor: Resumen de lo que antecede

- Furor, "capriccio" y dones:

Recapitulemos la evolución de concepto de furor divino en el siglo XVI. En poética, a mediados de siglo, entra en crisis la no

ción de furor divino externo. Se le sigue mencionando, pero los poetas parecen referirse a él como si fuera una alegoría. El furor se confunde con, o es considerado como un "don". La referencia al origen divino del entusiasmo es como una manera de establecer la bondad de la obra y la elevada talla ética del artista por su contacto con el cielo, más que un acto de humildad, aceptando la autoría divina. Gracias al furor el poeta se diferencia del simple "hacedor de versos y rimas", preocupado del estilo y de la forma antes que del contenido que emana de la divinidad del alma (398). El entusiasmo señala a los escogidos, a los particularmente dotados, ya que, como bien escribe Ronsard,

"Dieu ne communique aux hommes ses mystères
s'ils ne sont vertueux devots é solitaires"
(399).

Los poemas de los que no están inspirados, aunque son técnicamente irreprochables, carecen del hálito de la vida, del fuego que el alma encendida comunica a los versos. Quien creía a pies juntillas en el origen divino del furor, quien realmente pensaba que Dios le poseía, era un inculto porque no se daba cuenta que era el alma la que por sí misma se excitaba. Atribuía una causa externa, lejana y misteriosa a algo que le turbaba, inquietaba y que desconocía en profundidad.

La interiorización de la causa del furor en poética diferenció definitivamente los artistas excepcionales de los simples dotados.

En tratadística las cosas iban más despacio. Se tuvo primero que aceptar al furor divino como una de las causas de la creación artística, al mismo nivel (y comparable con) la Naturaleza

y el Arte. El Renacimiento dejaba como legado el rechazo más o menos explícito del furor divino, debido a las peculiaridades del proceso creativo de las artes plásticas: para completar una obra de arte se requería más tiempo del que duraba la posesión celestial, lo que obligaba al artista a dejar su obra inacabada. Ello no ocurría si ésta era compuesta por la Naturaleza o por el Arte, ya que en tales casos, el hombre era dueño de sus medios -ánimicos y técnicos-. Además la creación plástica necesitaba de unos conocimientos técnicos adquiridos mediante un largo aprendizaje.

Por tanto, antes de todo tuvo que cambiar la valoración del furor divino.

Por otra parte, la aceptación más o menos plena del furor divino como causa de la creación artística en las artes plásticas coincidió con su puesta en crisis en la poética. Poco tiempo después, a su vez la tratadística, empezó a referirse al "furor interno" o "capriccio". El recelo, si cabe, aumentó todavía más. No había sido plenamente aceptado el furor divino que ya dejaba de ser respetado. La aparición del "capriccio" hizo crecer el desconcierto; los dos conceptos llegaron a ser empleados en un mismo tratado (Trattato di Pittura de Lomazzo). Sin embargo, el concepto de "capriccio" se impuso lentamente, aunque no poseía todas las capacidades y virtudes que el furor divino poseía en poética. Debido al desorden que provocaba en el alma y a la falta de una referencia externa divina que legitimara lo producido, el "furor interno" fue considerado como responsable de obras menores, ornamentos, piezas de géneros y grutescos. Su aparición siempre repentina y la extraña turbación que producía en la fantasía, alejándola del recto proceder, la imitación de los modelos naturales, hizo necesaria la intervención del Alma ra-

cional, ya que ésta, al revés del Alma sensible, no quedaba afectada por el "capriccio". Su intervención se realizó a distintos niveles: el desorden producido por el "capriccio" en la creación afectaba la concepción mental de la obra, su posterior composición dibujada y finalmente su puesta en práctica mediante la técnica pictórica. Por ello, la discreción vigilaba y encauzaba el trabajo anímico en el momento de la ideación, del dibujo, evitando que las figuras aparezcan desordenadas y descompuestas, y de la ejecución material de la obra previamente abocetada. La razón, por tanto, frenaba el desorden ideativo y compositivo, administraba el furor interno, controlando su "presión" para que permaneciera con igual intensidad el tiempo necesario para dibujar una obra de arte.

Por esto, hasta que la discreción no alcanzó a intervenir en la propia ideación de la obra, el furor interno fue relegado a la confección de ornamentos y grutescos que requerían tan sólo una técnica sabiamente aplicada. Sólo cuando el trabajo de la razón precedió el del furor, conduciendo a la invención por el buen camino, encarándola con la obra de algún maestro anterior para que pudiera "inspirarse", captando tanto la fuerza espiritual allí encerrada como apreciando la idoneidad de las leyes compositivas aplicadas el "capriccio", pudo ser apreciado como una causa a parte entera de la creación artística. Estaba todavía subordinado a la discreción y dependía del buen hacer de ésta, mas ya podía intervenir a nivel de la pintura de Historia y compararse con la Naturaleza y el Arte.

La situación en la tratadística es por tanto insólita. Apenas puede hablarse propiamente de la presencia activa del Furor Divino, en el sentido originario de la palabra. Si bien Ficino consideraba que el furor poético solía prender en almas escasa-

mente dotadas a fin de que destaque la sólo fuerza divina en la composición de poemas, por otra parte afirmaba que el furor amatorio se despertaba en espíritus agraciados. La bondad del alma escogida por Dios fue una de las características que la tratadística recogió de los escritos de Ficino en el corto período en que el furor divino fue apreciado como causa de la creación plástica (400), y lo que le diferenciaba al principio del "capriccio" es que por el contrario éste podía aparecer en un alma poco dotada (401). Por esto, los tratadistas a la hora de valorar positivamente la importancia creativa del "furor interno" trataron de señalar que también éste se manifestaba en las almas dotadas, y que la colaboración entre la razón y la fantasía entusiasmada era una prueba de que alma del artista no era despreciable ya que recibía las atenciones de la Inteligencia. (Todas las almas poseían Razón, pero no todas, como bien señalaba Gracián, eran discretas (402). Una persona "dotada" debía disponer de una rica fantasía, una memoria ágil, y la facultad discreta que le permitiera utilizar con "gusto" las posibilidades creativas de la fantasía. El don era una virtud, el saber adecuar una escena a un tema, cavilando sobre la idoneidad de una composición.

"Ainsi lisant, & feuilletant mes livres
J'amasse tire & choisís le plus beau" (403).

La elevación del "capriccio" se pudo realizar gracias a la "dotación" de la discreción, puesta al servicio de su trabajo creativo, controlando o facilitándole la tarea, guiándolo, incluso ya que, como afirmaba Lomazzo, el alma podía descarriarse y ponerse bajo la advocación de un maestro cuyas obras no estuvieran en consonancia con las que aquella poseía en potencia, de modo que el artista no conseguía aprovechar apropiadamente el

"soplo vital" puesto por el maestro en sus cuadros, creando composiciones desordenadas o sin interés, malgastando su talento y su vida. La discreción en este caso "discernía" los modelos artísticos que convenían al temperamento del artista.

- Furor y diligencia:

Cabe mencionar que para Lomazzo, en contra de lo que pensaba Alberti, el Furor era considerado como mejor causa de creación de obras de historia que la Diligencia:

"Quefti mal auenturati diligenti & per altro valenti nella pittura, per quanto imitar poffono gesti & atti d'altri inuentori, non poffono pero mai fare che alcuna loro iftoria riefca ben concertada per effere folo opera di quelli che di fubito la fanno nafcere fcorti & fofpinti da una pura intelligenza & furia naturale" (404).

Lomazzo contraponela rapidez de actuación del entusiasmo haciendo surgir una imagen (controlada por la discreción) al trabajo pausado del diligente, al que le falta el "ímpetu" ("fofpinti") creativo. La superioridad del Furor es patente tanto a nivel mental como a nivel de ejecución. Lomazzo habla de "obras bien compuestas"; el entusiasmo (si lleva la "razón" de su lado) vence a la técnica en su propio terreno. Se supone que un artista dotado es a su vez diligente. Se establece una jerarquía, y en el nivel inferior, como ocurría en poética (405), se coloca el "artesano", que trabaja antes que concibe. Se esfuerza y el esfuerzo se percibe en la obra. Vasari y Dolce entre otros (406), (407), insistían en que la obra no debía denotar "trabajo" alguno; ciertos pintores, El Greco en particular, desdibujan lo que habían cuidadosamente pintado con pinceladas rápidas super-

puestas a modo de borrões para dar vivacidad al cuadro, y para que pareciera que habfa sido pintado velozmente y sin pena, fu riosamente (407). Esto denotaba "facilidad y virtuosismo" como comenta Jonathan Brown (408), pero no sólo esto, sino verdadera inspiración, elaborandión bajo los efectos del "capriccio".

El furor es considerado superior a la diligencia, pero, ésta es aplicada con paciencia para imitar las composiciones furiosas que no pueden ser realizadas debido a la dificultad técnica y al tiempo requerido. Si los artistas tratan de imitar los productos del furor es porque los cuadros nacidos del entusiasmo son considerados superiores: revelan gracia y felicidad, como los poemas escritos por los furiosos, sin que el tiempo haya podido obrar sobre ellos. Como dice J. Tahureau, invirtiendo los términos,

"Les pōemes plus parfaicts,
Doivent ressembler aux traicts
Du bon peintre, qui prend cure
De rendre au vif la nature" (409).

Lo que el entusiasmo produce recoge la "viveza", de la naturaleza, y por tanto es comparable a lo que ella produce. Hasta ahora, eran las obras de los dotados y de quienes sabían mirar (410) las que podían parangonearse con los frutos de la naturaleza. Se diría que la primacía en la creación pasa al Furor (el siglo XVII confirmará esta tendencia).

La diligencia se subordina al "capriccio" (ya no es equivalente a él) para que las figuras puedan expresar "furia", como las del Greco, el Tintoretto, el Tiziano, etc. (411).

Tenemos que observar que lo que se compara (y ello es igualmente perceptible en los textos de Lomazzo) son composiciones producidas por Alma y por Furia, Vigor, vehemencia, rapidez, esto es furia: el furor exteriorizado en un gesto. Nos encontramos por tanto, durante el Manierismo, con una cierta degradación del concepto de furor. Proveniente de la poética, sufre cierta modificación al ser aplicado a las artes plásticas. Un poeta era considerado furioso cuando recitaba versos, y la acción sucedía inmediatamente e inevitablemente a la posesión. El entusiasmo tenía un origen externo, y el hombre era un simple transmisor de energía; por el contrario, cuando se origina en el seno del alma la acción no es inmediata, ni tiene por qué presentarse. El furor divino permite que el alma conciba "sublimes" invenciones, no que pinte trabajosamente; en todo caso, permite que el artista abocete en el papel lo que ha sido elaborado previamente (y ya vimos cuán complejo es el proceso (412) en el espíritu.

El furor poético tenía como fin la acción poética, mientras que el "capriccio" (especialmente en tratadística) perseguía la "ideación", la "acción mental", que no física. Por tanto la diligencia, que era acción, sólo podía compararse con la faceta "activa" del furor, su exteriorización, esto es la furia. Dado que un artista parecía inspirado cuando atacaba un lienzo (ya que el proceso mental solo era perceptible por el artista, o por la comunidad de artistas), el furor se confundió a veces con la furia que demostraba que el pintor estaba inspirado.

Estar inspirado implicaba componer con furia, tener un tipo de comportamiento, una "manera de" (pintar, dibujar, actuar en suma), y no de concebir, lo que constituía en sentido estricto la función del furor interno. Este actuaba sobre el alma, no sobre

la mano. El furor divino externo afectaba el cuerpo que paralizaba y la mente que nublabla. Requería que el espíritu del poeta se durmiera, ya que lo que importaba era la expresión en voz alta de un comunicado celeste, el poeta haciendo de "altavoz". Esta concepción mental del "capriccio" se diluye un tanto en beneficio de su presencia física bajo la forma de furia o de "furor diligente". Lo que la diligencia conseguía cansadamente y sin sorpresas, la furia lo presentaba sin esfuerzo, de inmediato y de manera siempre nueva. La originalidad era lo que diferenciaba la obra del diligente de la del enfurecido.

Sin embargo, furor y diligencia no deberían compararse ya que intervienen en dos etapas distintas de la creación: el primero en la concepción (que no necesariamente ha de abocar en acción), la segunda en la realización (que no ha tenido por qué ser precedida de ideación). Lomazzo era consciente de ello cuando compara acertadamente "gli filigenti" con los que componen las obras "da una furia naturale".

- Superioridad de la Naturalea:

Todos los comentarios apuntan a que el furor interno sea considerado como la causa primera de la creación artística, por delante de la Naturaleza y del Arte. Al menos, sólo quedaban el Furor y el Arte (413), aunque el primero denotaba en el artista una mayor capacidad y calidad creativas. Sin embargo, el "capriccio" estaba siempre a punto de provocar desórdenes en la composición haciéndola faltar al decoro ya que bajo el furor interno sólo trabaja libremente la fantasía (414). Su manifestación requería la presencia en un momento u otro de la discreción a fin de deshacer parte de lo realizado por el "capriccio". Por el contrario

quienes componían con la Naturaleza necesitaban del trabajo de la facultad discreta, pero ésta era una etapa necesaria que añadía perfección a lo compuesto, no que recomponía lo que se le ofrecía en apariencia terminado (415). El "giudicare" como bien dice Romano Alberti, constituye una fase del proceso creativo, donde la invención adquiere forma definitiva.

La Naturaleza opera sucesivamente, mientras que el Furor actúa simultáneamente, es decir, sin contar con el tiempo. Por ello lo ideado es confuso y aproximado, cuando no desordenado e inapropiado. La discreción tiene a veces que deshacer y reordenar sucesivamente.

Por tanto, las obras producidas por el furor siempre son de desconfiar. Tienen cabida en "(i) luoghi della Luna" (416), en la vía pública donde es comprensible e incluso deseable cierta viveza que no cabe en las pinturas contempladas en un interior. Sin embargo, como no respetan la conveniencia natural son consideradas inferiores (417). Cuando se accede a la realización de la pintura de Historia, la Naturaleza sigue siendo preferible:

"il furioso naturale (e il diligente) resta (no) inferiore, si como e l'uno e l'altro cedono di gran lunga all'inventore che con ragione accompagna il dono de la natura con lo studio dell'arte" (418).

De las palabras de Lomazzo se desprende que considera al furioso como una persona que no medita y que carece del "studio dell'arte". Confía en la fuerza del alma y descuida toda la preparación que es requerida para exteriorizar las invenciones. Lo que el furioso concibe supera la capacidad de exteriorizar la idea o la imagen por falta de preparación del alma, que requiere

dedicación, estudio y tiempo. Como diría Marco Boschini, el furioso actúa por "iftinto" (419), confiando tan sólo en las posibilidades y los recursos del espíritu:

"Fu di vicaco ingegno (...) Dipinfe quafi fempre a memoria ogni cofa; fu di fpiriti fublimi, e in-
genui, como dimoftrano le fteffe fue opere" (420).

Aunque el comentario haya sido escrito en pleno barroco, no deja de ser notable que el pintor furioso por excelencia, El Tintoretto, compusiera "quafi fempre a memoria". Ello requería un pleno dominio del alma y un conocimiento certero de fuerza y su poder creativos. Esta seguridad, en principio, no se poseía. A pesar del control de la discreción, las obras de los "inspirados" podían presentar errores y de ellas no emanaba la perfección serena y reposada que poseían los cuadros de quienes se oponían al entusiasmo.

Los dones (La Naturaleza) y el Arte (la técnica), la sensibilidad, la razón y el estudio eran todavía preferidos a la hora de iniciar una obra de envergadura (421) a la aventura de dejarse invadir por el "capriccio", a pesar de la lucha contra el tiempo que sostendría la discreción (422).

b) Causa del Furor externo e interno en la tratadística

Como ya mencionamos en la Introducción, el estudio de la causa del furor divino determina el interés de éste como expresión de la subjetividad del artista. Mientras el poeta no fue sino un instrumento en mano de los dioses, su capacidad creativa y su sentido de la autoría fueron nulos. Curiosamente, al principio de la interiorización de la causa del furor, apenas varió el

compromiso del poeta para con su obra. Agnolo Segni acusaba a ciertos poetas de desconocer la estructura del alma, que aparecía como un ente misterioso, con el que el artista no siempre hacía cuerpo. Las aspiraciones y los deseos del alma podían no ser compartidos o conocidos. El artista se podía sentir en terreno desconocido, ignorante de la voluntad del espíritu:

"Comment suis je parvenu à n'être plus moi-même?

Dieu oh Dieu!

Dieu! Qui m'a ainsi dérobé à moi-même?

Qui m'est plus intérieur

Et fait plus de moi que moi-même?

Dieu, oh Dieu!

Dieu! Qui se meut ainsi dans de coeur

Et ne semble point me toucher?

Qu'est cette chose, Amour

Qui, des yeux, vient saisir le coeur

Puis se fauille dans tout l'espace dedans?

Et que faire si ça crève" (423), (424).

Las ansias del alma pueden parecer al artista extrañas, y sus ensoñaciones misteriosas. El alma, bien lo sabían Ficino, du Bellay y Miguel Angel estaba en tránsito por el cuerpo (425) y sólo deseaba retornar hacia la Luz, pero el hombre no acababa de entender este querer. Los tópicos del neoplatonismo podían resurgir de nuevo:

"Si notre vie est moins qu'une journée

En l'éternel, si l'an qui fait le tour

Chasse nos jours sans espoir de retour,

si persissable est toute chose née,

Que songes tu, mon âme emprisonnée?
 Pourquoi te plaît l'obscur de notre jour,
 si, pour voler en un plus clair séjour,
 Tu as au dos l'aile bien empennée.

Là est le bien que ton esprit désire,
 Là le repos où tout le monde aspire,
 Là est l'amour, là de plaisir encore.

Là. ô mon âme, au plus haut ciel guidée,
 Tu y pourras reconnaître l'Idée
 De la beauté, qu'en ce monde j'adore" (426).

Mientras el furor "fuera asunto" del alma y no del pintor, éste no podía sino sentirse ajeno a lo que aquella creaba. En cierta manera, seguía poniendo sólo la mano.

La relación entre el pintor y el espíritu ha sido siempre conflictiva. De ser utilizado por Dios como medio de expresión a estar ti ranizado por el alma, a partir de mediados del siglo XVIII, pocas veces -quizá a finales del siglo XVI- ha existido armonía y equilibrio entre ellos. Incluso durante el Manierismo, la aparición del furor interno se produjo de manera un tanto ajena al querer del hombre. Hubo que esperar la decidida intervención de la discreción y sobre todo su unión con la fantasía durante la creación, para que el pintor tuviera conciencia de ser el responsable de la composición de la obra de arte.

La interiorización de la causa del furor no es el único hecho que permitió que el artista pudiera sentirse "autor" de una obra, sino que también influyó el que pudiera controlar la aparición del entu

siasmo. Mientras éste fue un movimiento que el alma se provocaba y frente al que el pintor debía reaccionar, poco pudo ser apreciado como la manifestación suprema de la capacidad creativa consciente del hombre. Si produce desorden es en el alma, la idea, la composición y la obra definitiva (durante el proceso pictórico) es porque el artista no controla el alma y tiene que recurrir a la discreción. Pero esta ayuda en nada "dignifica" al pintor puesto que los desvaríos que el alma se produce son dominados por ella misma. La intervención del artista es mínima; por esto Lomazzo y Armenini defienden la responsabilidad creativa de la Naturaleza cuando se trata de realizar una pintura de Historia. Los grutescos y la pintura de circunstancia pueden aparecer como los frutos ingeniosos de un alma vagabunda, que poco dañan el buen nombre del pintor, destacándolo incluso como dueño de un alma inquieta y fértil, capaz de acometer extraños pasatiempos en poco tiempo. Sin embargo, la pintura de historia requiere tiempo y dedicación, que sólo pueden obtenerse cuando el artista es plenamente responsable de sus facultades, la discreción y la fantasía, cuando sabe y logra manejarlas "a discreción".

- Aparición involuntaria:

El furor divino externo no puede ser provocado. Fue un concepto poco utilizado en la tratadística, en general empleado por comparación con el furor poético. Sin embargo, en este caso, se respetan las reglas del juego. Lomazzo afirma que las Musas son poco favorables a presentarse a requerimientos del pintor:

"Giudicio che'l pittore no dia mai di piglio al penello fe no quado fente eccitarfi da vn natural furore, il qual no è dubbio che cofi corre ne'pittori come ne' poeti, ne fi aftringa mai à farlo a comandamento altrui, perche no e poffibile che poffa farfi alcun opera lodeuole à difpeto delle Muse, le quali troppo fi fdegnano di effere madata à vettura" (427)

Aunque el furor divino en las bellas artes se manifieste de manera involuntaria, no disminuye la nobleza de su acción, ya que es comparado con el furor poético; se entiende que, de la misma manera que los poetas son seres escogidos por los dioses y distinguidos con una fuerza anímica sobrenatural, los pintores pueden componer bajo la protección divina. En este caso, el furor es lo que distingue al artista destacado del simple artesano o del que trabaja mediante la Naturaleza. Por otra parte, si Lomazzo recuerda que a las Musas no les gusta ser requeridas, se deduce que alguna vez ello ha ocurrido. Por tanto, el pintor se ha encarado con los dioses y les ha pedido ayuda, lo que contrastaba con la actitud del poeta renacentista quien nada esperaba del cielo porque no pensaba en la creación artística, y la del pintor del Cuatrocientos que hacía todo lo posible para evitar la presencia dominante de Dios (428). Por otra parte, si el pintor no cogía el pincel hasta que el furor apareciera, éste podía presentarse a menudo, que sino el hombre no hubiera podido considerarse artista. Las Musas invaden cierto tipo de personas contrariamente a las Musas descritas por Ficino que visitaban a la persona más inesperada, a fin de mostrar la imprevisibilidad de las decisiones celestes. Se establece una relación entre el furor y la creación artística. La finalidad de la posesión, como ya ocurría en la poesía, no es la salvación del alma y su regreso hacia la Luz, sino la producción del arte, o al menos, como escribe Ronsard, la salvación se realiza a través de la obra de arte.

!Que diferencia entre la actitud del poeta y la de Miguel Angel!
Mientras aquel escribe:

"Il faut laisser maisons et vergers et jardins,
Vaisselles et vaisseaux que l'artisan burine,
Et chanter son obsequé en la facon du Cygne
Qui chante son trèpas sur les bors Maeandrins.

C'est fait j'ay devidé le cours de mes destins,
J'ai vescu, j'ay rendu mon nom assez insigne,
Ma plume vole au Ciel pour estre quelque signe
Loin des appas mondains qui trompent les plus fins.

Heureux qui ne fut onc, plus heureux qui retourne
En rien comme il estoit, plus heureux qui sejourne,
D'homme fait nouvel ange, auprès de Jésus-Christ.

Laissant pourrir çà bas sa dépouille de boüe,
Dont le Sort, la Fortune et le Destin se jouë,
Franc des liens du corps pour n'estre qu'un esprit" (429)

Miguel Angel confiesa:

"Giunto è già'l corso della vita mia,
con tempetoso mar per fragil barca,
Al comun porto, ov'a render si varca
Conto e ragior d'agri opra brista e pia.

Onde f'affettuosa fantasia,
che l'arte mi fece idol'e monarca,
Conosco or ben, com'era d'error varca,
E quel c'a mal suo grado ogri nomo desia.

Gli amorosi pensier, già vani e lieti,
che fieri or, s'a due marti m'avvicino?
D'una so'l certo, e l'altra mi minaccia.

Nè pinger nè scolpir fia più che quieti
 L'anima volta a quell'Amor divino
 C'aperse, a prender soi, n'croce le braccia". (430)

La creación artística les ha llenado la vida y les ha conducido hasta las puertas del Reino. Para Ronsard, su obra, compuesta por instancia divina, es el medio empleado para alcanzar la salvación, y lo que garantiza o lo que muestra es que el camino emprendido ha sido correcto. Por sus obras el hombre se salva. Miguel Angel por el contrario afirma que éstas son insuficientes para permitirle entrar en el Cielo en los momentos finales, aunque han bastado para aquietar las ansias del alma durante su vida. Recordemos que el furor poético, según Ficino, calmaba y tranquilizaba el alma. Para Miguel Angel, ésta descansa, una vez poseída, en la obra. Si para el pintor, su producción no es suficiente para acceder a Dios, le ha permitido poner orden y paz en el alma a fin de que viva en armonía. El furor artístico tiene por tanto como fin la creación artística que es el medio para ascender hacia el Cielo, demostrando la "divinidad" del hombre. Gracias a la obra, compuesta bajo el furor, se afirma la peculiaridad, la individualidad del artista (431)

El furor divino no puede ser despertado ni controlado por el pintor. Pero su aparición es suficientemente regular e incisiva para ser considerado como un bálsamo, una señal que muestra que el artista está en el recto camino hacia Dios a través de la obra de arte.

Sin embargo, apenas aceptado el furor divino, se empieza a apreciar lo bajo la modalidad del "capriccio". Hasta qué punto Lomazzo cree en la existencia del furor divino, o lo considera como un don es difícil saberlo (432). Afirma que las Musas le permiten crear una obra "lode uole", que sin ellas no puede componer una escena apreciable. Habla de ellas como si fueran dones, puesto que lo que permite apreciar una obra de arte son los dones. En realidad, el furor no otorga una cualidad especial a una composición, sino que permite la verdadera creación. Sin embargo, lo que distingue el furor del don es su incomparable superioridad sobre el hombre y el hecho de que no puede ser provocado. Bajo este punto de vista, Lomazzo parece referirse a un entusiasmo de origen externo.

Ronsard, cuando se refiere al furor, está hablando del don:

"Voilà comment tu dis que ma Muse sans bride
s'esgare répandue où la fureur la guide" (433)

La Musa lejos de guiar el alma, es conducida por ella, presa del furor. Afirma que quien está poseída es la Musa, lo cual es imposible a menos que consideremos que Musa y Alma forman una unidad. Ello lleva a pensar que la Musa y el don son una misma y única cosa.

Lomazzo, por el contrario, está lejos de estas atrevidas reducciones. Por tanto, creemos que es sincero cuando se refiere al poder misterioso de las guardianas de las esferas celestes, aunque escribe en un momento de descrédito del furor divino, en que ya no era necesario apelar a una instancia trascendente para justificar la Belleza de una obra.

Aparición solicitada. Su presencia no es todavía controlada: Existen al menos dos maneras de provocar la aparición del furor interno en la tratadística.

Observemos que hasta que el artista no consigue provocar el furor en el interior del alma no puede ser considerado un creador a parte entera. Por ello, y porque el furor aparece en el alma, receptáculo de las ideas (434), el artista busca despertar el entusiasmo en el espíritu en el momento de la concepción de la obra. Para el último Lomazzo, el furor era provocado por la excitación que el alma sentía al percibir la energía que ciertas obras de arte guardaban en unas formas bellas. Estas están en consonancia con el modelo de belleza que el alma del artista poseía, ya que la estrella que in

fluenciaba al pintor había inspirado al gobernador escogido. Por tanto, gracias a la labor consciente de la discreción, el pintor trataba de ponerse en condición favorable para recibir esta fuerza que emanaba de una pintura modélica. Sabía que colocándose bajo ella, el espíritu podría, por comparación, enardecerse y entusiasmarse.

"(...) lasceremo gracchiare certi mezi pittori, che, armati d'un pezzo di prattica, dicono che la composizione, la qual tengono per l'invenzione delle cose, è opera solamente di coloro che con quella nascono, quasi ch'ella più presto sia opera di furore e capriccio che di considerazion ragionevole, come si vede essere stata et essere in quelli che non cosi di subito (come fanno questi infuriati) senza giudicio saldo hanno voluto o voglion compor le figure, istorie o altre cose, ma con lunga considerazione et avvertenza" (435)

Lomazzo no escribe que el artista se provoca el furor, que aparece sin que aquel pueda controlarlo, sino que afirma que el pintor se coloca en una situación óptima para acoger la energía que otros artistas habían recibido, plasmándola en los lienzos mediante la utilización del "moto" (436), gracias al cual las formas se arrimaban y conseguían manifestar la furia con la que habían sido representadas. Para un artista clásico la expresión de una figura correspondía al sentimiento que debía encarnar. Por tanto, si éstas no logran expresar visiblemente aquella fuerza, es que ésta no existe, ya que si estuviera presente, las formas al momento se animarían.

El artista tardo-manierista es absolutamente responsable de la manifestación del "furor". Dudamos de que pueda presentarse sin su consentimiento (de la misma manera que las Musas no podían aparecer

sin que ellas lo quisieran). La plena disposición del artista y su adecuada preparación psicológica es la condición necesaria para que el "capriccio" irrumpa. Una vez se despierta, puede escapar al control, y la discreción debe vigilar el trabajo de la imaginación, iniciado gracias a los influjos que recibe, a las imágenes bellas que la comprensión gracias al sentido de la vista le transmite. Es importante destacar la utilidad de esta previa tarea del pintor y el hecho de que sin su consentimiento el furor no aparece. Aunque no sea dueño del alma, lo es de la voluntad. Se sabe artista y perteneciente a una comunidad. Se siente igualmente inferior a los gobernadores, ya que crea en una "época corrupta" (437). La última palabra no le pertenece, y una vez iniciado el furor, quien compone, dispone y ejecuta es el alma guiada por la discreción por medio de la mano que traza escenas llenas de invención que remedan los grandes ciclos planteados un siglo antes. Sin la decidida voluntad del pintor, las Musas no hubieran podido hablar. El hombre les ha abierto las puertas, la creación empieza a ser valorada como el trabajo que un artista realiza a través de su alma (o de la discreción) universal.

El hado y la suerte juegan un papel destacado en la formación del espíritu artístico (438) así como el clima y la región (439). Según cuales sean los humores, el artista se orientará en una u otra vía (440). El pintor manierista se encuentra cogido entre la imperiosa llamada divina, ilustrada por Ficino, la selección divina materializada en la posesión de unos dones, narrada por Durero y la tiranía del genio particular moldeado por Dios, los humores y la tierra, que aspira a lo universal porque ha recibido de Dios el poder de concebir y de aspirar a lo ilimitado.

Entre tantas constricciones emerge poco a poco la figura del artista que se busca, aplastado por el recuerdo agigantado, perennemente

visible a través de los cuadros, de los gobernadores, pero que gracias a la "agudeza de su discreción" se orienta, y se abre paso, entre el peso de la tradición culta, la técnica artesanal y las ansias de su alma que aspira a recomponer el mundo (441). Aparece el artista que trata de contener los ímpetus del alma liberada aunque se deje arrastrar por ella, queriendo ser autor personal y hacedor universal. El furor interno o "capriccio" es el medio empleado por el artista para llevar a cabo su voluntad, pues por él, entra en contacto con la divinidad (432), e impone su impronta en las creaciones que por ser fruto de la tarea de un individuo van cargándose de valor universal.

El alma poseedora de la "virtù di formare in fe fteffa il difegno intellettino" (433) concedida por Dios, puede entusiasmarse gracias al trabajo de la imaginación que no siempre opera a partir de un modelo natural. Hasta entonces, la percepción voluntaria de la belleza natural (en Bruno) o artística (en el último Lomazzo) encendía el alma. Existía un referente externo, cuya visión, bajo la forma desencarnada de un "fantasma", desencadenaba el trabajo de la invención, provocando la aparición del furor interno. El artista necesitaba de tales modelos para que el espíritu se entusiasmase reconociendo en la naturaleza el tipo casi astrológico de belleza que a su vez estaba depositada en su alma.

Zuccaro, a principios del siglo XVII, afirma que el alma se enfurece gracias a su trabajo voluntario, que consiste en ir componiendo imágenes gracias a los datos obtenidos de la naturaleza que le suministran los sentidos externos, o los que aportan los sentidos internos (extraídos quizá de la memoria):

"Queft'anima noftra come tipo, & ombra di Dio forma varij difegni fecondo que diverfe fono le cofe, da lei apprefe, & co-

noficiute, & quefto perche l'intelletto noftro humano nell'apprendere, conofcere, & giudicare, ha l'origine da i fenfi noftri cofi eterni come interni". (444)

Si el alma compone y trabaja es porque persigue la recreación de un modelo interior de belleza, el "diseño interno", para lo cual necesita un material real o imaginario que ordena hasta lograr con figurar una imagen mental similar a aquella idea, que:

"muove, & accrefce le noftre intelligenze, & pratiche, & in oltre da vita e fpirito per cosi dire à tutti li noftri concetti o difegni (...) Il disegno (...) fia causa di luce generale del noftro intelletto". (445).

Esta idea aparece como:

"il primo e proffimo interno principio, formale motore delle noftre ifteffe cognitioni, & operationi, conciofia che mucendo quefto prima l'intelletto noftro, e dopo l'intelletto la volontà in oltre quefta le virtù noftre e effecutiu, noi operiamo al di fuori" (446)

Es de destacar que el alma persigue la creación de una imagen mental previa a su puesta en práctica como "diseño eterno", similar a esta idea que posee y no tiene necesariamente un referente externo. Esta idea sólo puede existir en el alma del artista; como una obsesión, impulsa al pintar a entenderla, componerla mentalmente y encontrarle equivalentes gráficos antes de su plasmación basada en esta imagen nacida de una previa idea.

"Si che quefto difegno è quafi un altro fole nell'anima, e nell'intelletto, huinano, che moue, viuifica, & alluma tutte le noftre operationi, e neceffario in noi come il sole nel mondo" (447).

Esta idea o esta luz, pueden variar porque el alma está capacitada para ello, ya que son frutos de su fuerza creativa. Gracias a la idea, el alma concibe toda clase de imágenes que darán luego vida a sus pinturas. Zuccaro nos confunde puesto que es difícil cazar la distinción entre la idea y el "difegno interno"; entendamos a la primera, como una "virtú dell'anima", una luz que orienta el espíritu y le permite componer los diseños internos. Esta luz puede variar, y según como aparezca, en función del estado de ánimo del artista o de su intención, la imagen mental tomará una u otra dirección. Sería como un "estado" de ánimo mediante el cual, o a causa del cual, componemos una imagen en nuestra mente antes de dibujar, como el color o el tono del espíritu que orienta la creación de lo que hoy en día llamaríamos idea, y Zuccaro, "diseño interno".

Lo importante es observar cómo aquella primera idea es capaz de provocar el alma y entusiasmarla a medida que compone la imagen mental tratando de acercarse a la luz, o de respetar su tono.

"Quefta (luce del difegno metaforico) è una virtù dell'anima nofta, per una fopra le femplici forze animale fe bene naturale in noi, & è in forma perchè l'anima nofta è fatta ad imagine, & fimilitudine di Dio, come quafi una fcintilla di quella divinità, che ne alluma l'anima e l'intelligenza nofta, e ne fa alzare da terra, & fpeculare le cofe alte e divine, che altrimenti qufti pensieri humani non s'alzarebbero da terra un palmo, no noi potremo hauere quelle fpeculationi, ò cognitioni delle cofe celefte" (448)

La aparición de la "idea" puede no ser premeditada o puede ser causada por la infinita capacidad creadora del artista, a semejanza de la divina. Lo que interesa destacar es que el alma posee todas las armas para provocarse el entusiasmo. No necesita del contacto con el mundo exterior ni de la ayuda de alguna forma natural. Por sí sola, gracias al poder que Dios le ha concedido, puede alzarse y concebir lo que nadie ha concebido.

Es verdad que Zuccaro se refiere antes al alma que al artista. Ella es quien dirige como si todavía el pintor no hiciera "cuerpo" con ella, y necesitara de la ayuda divina bajo la forma del poder de su alma. Pero tenemos que observar que el alma se encapricha por sí sola, provocándose el furor, y que tal acto obedece a la facultad que Dios le ha concedido y que el hombre cultiva. En cierto modo podemos considerar que el artista busca la presencia del furor interno y que su espíritu posee las condiciones necesarias y suficientes para provocarlo. Lo que el artista no logra, ni quizá busque, es provocarse directamente el entusiasmo manejando a su entera libertad su imaginación. El alma domina, no el hombre. Mas ya estamos muy cerca de un hecho inaudito: la provocación consciente del furor por parte del artista, sin que ningún Dios o ninguna energía encerrada en una forma pintada, como comentaba Lomazzo, intervenga.

El poder de la imaginación y la libertad creativa:

Son la consecuencia, a finales del Manierismo, de la interiorización del origen del furor (449), así como de la aceptación del "capriccio" por parte del artista. El furor interno es la prueba de que el artista ya no necesita de la posesión divina para crear, ni de muletas técnicas y culturales. Deja, que el alma emocionada, porque está facultada por Dios para componer, cree en entera libertad mediante el ejercicio de la imaginación iluminada por la Idea interna que sólo

poseen los artistas.

Cristoforo Sorte cierra este capítulo ilustrando las nuevas conquistas del alma:

"A coloro che desiderano ascendere al maggior grado di questa e di qualunque altra eccellentissima professione fanno di mestieri non solo i buon principii e gli sicuri fondamenti di quelle cose ove si vogliono essercitare, ma appresso vi vuole una naturale inclinazione, la quella portano seco dá celesti infusi, come già disse in un suo sonetto il padre delle Muse toscane, M. Francesco Petrarca, in cotal modo
Sua ventura la ciascun dal di che nasce.

Questa natural Idea o vogliamo dire più tosto celeste ammaestramento (450), in noi da superiori corpi a questo proposito infuso, non solamente ci aiuta ad operare, ma nelle maggiori e più perfette eccellenze con imperio signoreggia; onde quella istessa libertà hanno i pittori, che si suole concedere per ordinario a i poeti (451), e come questi nelle invenzioni e nello stile differenti l'uno da l'altro si conoscono, così a quelli parimente avviene. E di qui è che le immagini o figure che fanno si dicono essere loro figliuoli, periochè ritengono ordinariamente della loro Idea; e perciò nelle immagini di alcuni pittori si vede la melancolia, in alcuni altri la modestia, et in altri una certa vivacità di spiriti accompagnata da una graziosa e perfetta imitazione, com'io ho osservato in M. Giacomo Tentoreto, il quale, come ne' gesti, nella faccia, nel muover degli occhi e nelle parole è pronto e presto nel ragionare, così, condotto da una naturale e celeste inclinazione, con perfettissimo giudizio nei ritratti e pitture ch'e

gli fa dal naturale in un subito mette a suo luogo i sbartti
menti, l'ombre, le mezze tinte, i rilevi e le carni benissimo
imitate, e con così fatta gagliarda pratica, velocità e pres
tezza, ch'è una meraviglia vederlo operare" (452) (453)

N O T A S

(1) Leonardo, Tratado de Pintura, A. 23a, p. 403

(2) Lomazzo, Idea, Cap. IX.

(3) P. de Ronsard, Les Quatre Premiers Livres de la Franciade. Au lecteur, en Oeuvres Complètes, Tomo II, p. 1009.

(4) El lastre constituido por los hallazgos formales, estilísticos y temáticos de los maestros renacentistas fue especialmente sufrido en las artes plásticas. Ya Alberti dudaba que existieran verdaderos poetas en su época (ver nota 25, Cap. I). Vasari concluía su tratado con quien consideraba era la cumbre del arte : Miguel Angel, fallecido cuando la segunda versión del libro. Nadie se ha puesto de acuerdo sobre cuales eran las intenciones últimas de Vasari : ¿pensaba, sin escribirlo explícitamente, que las artes plásticas habían alcanzado un nivel de perfección insuperable, y que necesariamente iban a decaer?.

Lomazzo lo creía. El pasado, encarnado en los siete gobernadores, es el maestro, y el "Idea" constituye la lúcida manifestación de que al pintor sólo le queda repetir viejos esquemas, bebiendo de las obras de los maestros y no de la naturaleza..O en todo caso, acudiendo a la solución ecléctica de tomar prestado lo mejor de cada artista del pasado, a fin de intentar componer un híbrido monstruoso que posea las perfecciones de las partes ya que no puede disponer de una unitaria y absoluta composición.

La relación entre el artista y el arte o la naturaleza, es ambigua; el pintor acude a las obras maestras en vez de a la naturaleza, en busca de las soluciones o ideas que por él mismo no es capaz de hallar en su interior o en la Naturaleza, pero también se dirige hacia el arte porque éste ha superado a la naturaleza, y, por tanto, presenta un mayor grado de perfección y de belleza: "il che desidera di veder nella pittura, miri l'opere finite (benchè siano poche) di Lionardo Vinci, come la Leda ignuda et il retratto di Mona Liza napoletana, che sono nella Fontana di Beleo in Francia, e conoscerà quanto l'arte superi e quanto sia più potente in tirare a se gli occhi degli intendenti, che l'istessa natura. Il vedrà parimente nelle opere degli altri governatori dell'arte, come si anderà dicendo poi; et avvertirà 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". (G.P. Lomazzo Idea, Cap. II).

(5) G.B. Fuscano, Della Oratoria e poetica facultà, p. 191.

(6) La puesta en crisis del origen externo del furor en poética (y por ende, en tratadística), no existió en realidad. Hay que tener en cuenta que si bien la corriente platónica reconocía al furor como causante de poemas casi mágicos e insuperables, que parecían haber sido compuestos sin esfuerzo y que no remitían a ningún modelo estudiado, la corriente aristotélica negaba cualquier realidad al furor. Las obras podían ser compuestas mediante el don innato, o mediante el esforzado estudio y conocimientos adquiridos, los cuales no eran aceptados por Ficino (T. Pl, XIII, 2, p. 203 : "Quod artes singulas singuli homines sine Deo longo vix tempore assequuntur..."). Los aristotélicos oponían la naturaleza (el don) al estudio. Por tanto,

desde siempre, han existido pensadores que han rechazado el furor como causa de la creación. Una exposición clara sobre las dos tendencias, aunque realizada desde posiciones platónicas, se encuentra en Francesco Patrici Della Poetica : La Deca Difputada, Libro I : Del Furore Poetico, págs. 1-35.

Lo que ocurre es que, a mediados del siglo XVI aproximadamente, surgieron dudas sobre el origen divino del entusiasmo humano dentro del propio campo platónico. Este es el proceso que describiremos.

El golpe de gracia fue dado por Giordano Bruno, cuando afirmó que, existiendo un furor de origen externo, era inferior al entusiasmo interno que brotaba en un alma dotada. El furor divino tan solo prendía en los ineptos que eran utilizados por la divinidad como simples instrumentos a Su servicio. Objetivamente, el furor divino era superior al humano, porque procedía directamente de la voluntad divina. Pero en ningún caso ennoblecía y distinguía favorablemente al escogido, ya que anulaba su libre albedrío. Como escribe Bruno, lo que "admiramos en ellos, no es la belleza, perfección y pureza del alma, sino a Dios mismo." Son utilizados por Dios para que los hombres acrecienten su fe y su admiración, al contemplar el prodigio de un inculto enunciando verdades superiores que en estado normal sería incapaz de pronunciar. Por el contrario en el furor de origen interno se aprecia "l'eccellenza della propria humanitade" : Transcribimos el texto entero de Bruno que constituye una pieza clave para entender la evolución del furor divino y su relación con las facultades del alma.

"Tansillo.- Ponemo, et sono, piu specie de furori, li quali tutti si riducono à doi geni : secondo che altri non mostrano che cecità, stupidità et impeto irrationale, che tende al ferino insensato; altri consisteno in certa divina obstrattione per cui dovegno alcuno meglori infatto che huomini ordinarii. Et questi sono de due specie, perche altri, per esserno fatti stanza de dei ò spiriti divini, dicono et operano cose mirabile senza che di quelle essi ò altri intendano la reggione; et tali per l'ordinario sono promossi à questo da l'esser stati prima indisciplinati et ignoranti, nelli quali come voti di proprio spirito et senso, come in una stanza purgata s'intrude il senso et spirito divino; il qual meno puo haver luogo et mostrarsi in quei che son colmi de propria ragione et senso, perche tal volta vuole ch'il mondo sappia certo che se quei non parlano per proprio studio et esperienza come è manifesto, seguite che parlino et oprino per intelligenza superiore : et con questo la moltitudine de gl'huomini in tali degnamente hà maggior admiration et fede. Altri, per essere avezzi ó habili alla contemplatione et per haver innato un spirito lucido et intelletuale, da uno interno stimolo et fervor naturale suscitato da l'amor della divinitate, della giustitia, della veritade, della gloria, dal fuoco del desio et soffio dell'intentione acuiscono gli sensi et, nel solfro della cogitativa facultade, accendono il lume rationale con cui veggono piu che ordinariamente : et questi non vegnono al fine à parlar et operar come vasi et instrumenti, ma come principali artefici. Ci-Di questi doi geni quali stimi me glori? TA-Gli primi hanno piu dignità, potesta'et efficacia in se, perche hanno la divinità. Gli secondi son essi piu degni, piu potenti et efficaci, et son divino. Gli primi son degni come l'asi-no che porta li sacramenti, gli secondi come una cosa sacra. Nelli primi si considera et vede in effeto la divinità et quella, adora et obedisce. Ne gli secondi si considera et vede l'eccellenza della

propia humanitate". (G. Bruno *Gl'Heroici Furori*, I, 3, págs. 177-179).

(7) La mención metafórica del origen divino de una obra de arte fue realizada a menudo desde el Renacimiento. Los ejemplos son muy conocidos, de entre los cuales destacan los de Leonardo y los del Dure-ro (ver nota (10), Cap. I).

La comparación entre el artista y el Divino Hacedor se inicia con Ghiberti. Si en el Renacimiento, ésta ennoblecía al primero y lo elevaba por encima del artesano, en el Maniereismo se parte ya de la categoría superior del artista. Entonces tan solo los más dotados parecen obrar como emisarios de los dioses, porque su producción no parece natural, como ocurría en el siglo XV, sino sobrenatural. Más que ensalzar al pintor, lo califica (fuera de toda clasificación) denominándolo del "enviado de Dios". Antes que ascender, desprendiéndose del quehacer cotidiano, el artista genial manierista desciende hacia él : (ver la introducción a la vida de Miguel Angel, en Vasari "Vidas". Cit. en nota (72), en la Introducción.)

A propósito de los dos maestros, Leonardo y Rafael, Vasari escribe : "Grandissimi doni si veggono piovere dagl'influssi celesti ne corpi umani, molte volte naturalmente, e soprannaturali talvolta; strabocchevolmente accozzarsi in un corpo solo, bellezza, grazia e virtũ in una maniera, che dovunque si volge quel tale, ciascuna sua azione è tanto divina, che lasciandosi dietro tutti gli altri nomini, manifestamente si fa conoscere per cosa, com'ella è , Pargita da Dio e non acquistata per arte umana". (G. Vasari "Lionardo da Vinci", en *Le Vite*. Ed. G.C. Sansoni, IV, p. 17).

Referente a Rafael, juzga de manera similar la relación entre el cie

lo y la tierra y califica el pintor como de un nuevo Mesías :

"Quanto largo e benigno si dimostri talora il cielo nell'accumulare in una persona sola l'infinite ricchezze de suoi tesori e tutte quelle grazie e più rari doni che in lungo spazio di tempo suol compartire fra molti individui, chiaramente potè vedersi nel non meno eccellente che grazioso Raffael Sanzio da Urbino (...)" (G. Vasari "Raffaello da Urbino", en *Le Vite*, ed. cit., IV, p. 315).

Si la pintura renacentista se pone al servicio del cielo, dando rostro humano a Dios y elevando al hombre, la manierista concede aspecto divino a la figura humana, trayendo la divinidad a la tierra. Así, Boschini escribe : "le Supreme Deità gli hanno permefso il poter inferire nelle sue opere i Ritratti loro; e per questo ogni figura di Paolo hà del Celefte" (*Le Ricche Minere* Cap. Paolo Calliari Veronefe).

(8) Ver nota (10), Cap. I.

(9) Dürer *Anmerkungen* Líneas 58-61.

(10) Dürer *Der Grosse Asthetische exkurs amende des drittes buches*, 54. Líneas 446-449.

(11) G.B. Fuscano, *Op. Cit*, p. 192.

(12) "(...) Ceux dont la fantaisie
sera religieuse et dévoute envers Dieu,
Toujours achèveront quelque grande poésie
Et dessus leur renom la Parque n'aura lieu".

(P. de Ronsard *Dialogue des Muses et de Ronsard*).
Ver igualmente nota 360, Cap. II

(13) G.P. Lamazzo, *Idea*, Cap. I : Proemio al lettore.

Sobre este tema, ver Robert Klein, pág. 14 nota 4 de la edición comentada del libro de Lomazzo, utilizada en este caso. Como escribe Robert Kelin : La prière à Dieu est recommandée dans le Tratt. V,2, p. 253, pour obtenir l'inspiration en peinture".

(14) Ver T. Campanella, *Poética*. La Cita la hemos reproducido en la Introducción, nota (67).

(15) G.B. Fuscano, *Op. Cit*, p. 191.

(16) Cesare Ripa, *Iconologie*, Cap. LXVIII : Génie, p. 80.

(17) B. Varchi, *Sopra l'Amore*, p. 349.

(18) G.P. Lomazzo, *Idea*, Cap. II (Ed. P. Barocchi).

(19) "Atque nos daemones heroesve ita esse nobis affectu proximos, sicut natura atque situ, adeo ut quibusdam perturbationibus afficiantur humanis atque alii aliis faveant personis et locis, alii insuper aliis adversentur... (...) Multos aiunt esse daemones qui ad superiora animos erigunt, multos etiam qui ad inferiora detorquent" (M. Ficino T.P, X, 2, págs. 55-56.

(20) "Sacerdotes multos (...) instinctu daemonum solitos debacchari et mirabilia quaedam effari" (M. Ficino, T, Pl, XIII, 2, p. 204).

(21) G.P. Lomazzo, *Idea*, Cap. IX.

(22) Roger de Piles, *Abrégè*, Cap. I : du génie.

(23) *Ibid.*

(24) *Ibid.*

(25) "O monte Parnaso dove habito, Muse con le quali converso, Fonte Eliconio ó altro dove mi nodrisco, Monte che mi doni quieto alloggiamento, Muse che m'inspirate profonda dottrina, Fonte che mi fai ripolito et terso, Monte dove ascendendo inalzo il core, Muse con le queale arrivo il spirito, Fonte e sotto li cui arbori poggiando adorno la fronte : cangiate la mia morte in vita". (G. Bruno *Op. Cit*, I, 1, p. 137).

(26) El Aretino, *Carta*, *Op. Cit.*

(27) T. Campanella, *Poética*, Cap. XX : Le tre Parti del Poema, p. 389.

(28) Pirro Ligorio, *Trattato di alcune cose appartenente alla nobiltà dell'antiche...* (Ed. P. Barocchi, vol. II, p. 1469).

(29) G.P. Lomazzo, *Idea*, Cap. II.

(30) Agnolo Segni, *Lezioni intorno alla poesia*, *Lezione Quarta*, p. 63.

(31) *Ibid.*

(32) *Ibid.*

Joachim du Bellay escribfa en "Contre les envieux poètes. A Pierre

de Ronsard" :

" La nature et les dieux sont
Les architectes des Rommes: (...)"

(33) Ibid, p. 64.

(34) Marsilio Ficino, De Amore, VII, 14, p. 258 y ss.

Ver la conclusión del Cap. I.

(35) Ver Trattati di Poetica e Retorica del '500 Tomo II, editados Bernard Weinberg. Además consultar "A history of Literary Criticism in the Italian Renaissance" Vol I-II, del mismo autor.

Lorenzo Giacomini apenas es mencionado por Charles Sears Baldwin en su clásico "Renaissance Literary. Theory and Practice. Classicism in the Rhetoric and Poetic of Italy...". La bibliografía presentada por tales críticos es sumamente escasa.

(36) Francesco Patrizi, Op. Cit.

(37) Lorenzo Giacomini, Del Furor Poético, págs. 431-432.

(38) Ibid.

(39) Quintiliano, Institutiones Oratorias, X, II, 1. Estos son el ingenio ("genius"), la invención, la energía y la facilidad. Observamos que los dos primeros correspondientes a facultades del alma y los otros a modalidades del trabajo de aquellas.

(40) L. Giacomini, Op. Cit. p. 428.

(41) "Est (...) furor divinis illustratio rationalis anime, per quam deus animam a superis delapsam ad infera, ab inferis ad superna retrain" (M. Ficino, De Amore, VII, 13, p. 257).

(42) "His proxime deo nos copulat" (Op. Cit, VII, 15, p. 260).

(43) "Miram numinis huius magnificantiam" (Op. Cit., VII, 17, p. 262).

(44) "Sed ipse Deo plenus vulgus latet" (M. Ficino, T. Pl, XIII, 2, p. 205).

(45) "Toto etiam Deo amore perpetuo perfruamur" (M. Ficino, De Amore, VII, 17, p. 263).

(46) M. Ficino, Op. Cit, VII, 17, p. 263.

(47) "El amor intelectual del alma hacia Dios es una parte del amor infinito con que Dios se ama a sí mismo". (B. de Espinoza Etica, Proposición XXXVI. "Del Poder del entendimiento o de la Libertad Humana")

Dios invalida el Amor que el alma siente hacia El, pues al invadir-la, el amor que ésta siente no procede de ella sino de EL. Se reduce a la nada la voluntad del alma y, por tanto, Dios disminuye la potencia del espíritu. En consecuencia, al "ser" el espíritu parte de Dios, como afirma Ficino (T. Pl, XIII, 2, p. 207), negando su virtud, Dios se disminuye a sí mismo, lo cual es absurdo puesto que

Dios es infinitamente potente.

(48) "Ab ea puritate qua nata est, longius corpus amplectendo (dis cendendo)" (M. Ficino, Op. Cit, VII, 14, p. 258).

(49) L. Giacomini, Op. Cit, p. 432.

(50) Como ya habíamos observado (Cap. I, p. 38), el furor divino no producía poemas más bellos, sino más penetrantes, capaces por tanto, de desvelar (o de revelar) una mayor carga de verdad.

Un estudio de la relación entre furor y verdad (y no entre furor y belleza) fue realizado un siglo más tarde por Anton Francesco Doni. En un momento en que las obras de arte parecen brotar casual y superficialmente, buscando formas inéditas, curiosas y alejadas de las exigencias del severo rostro de la Verdad, solo el furor divino garantiza una conexión entre la obra de arte humana y la producción divina, y que aquella contenga parcelas de sabiduría : "Scais tu pas que la vraye poëfie vient d'une lumière fupernaturelle, entre laquelle & la fauffe y a bien grande difference?" (A.F. Doni L'Enfer des poètes, p. 428).

(51) Lorenzo Giacomini, Op. Cit. p. 429.

(52) Giordano Bruno. Cita completa en nota 5, Cap. II.

(53) Ibid, p. 198.

(54) Ibid, p. 178.

(55) Ibid, p. 179.

(56) Ibid.

(57) Ibid.

(58) Ibid.

(59) La visión que tiene Juan Huarte del boceto del artista dista mucho de la que tenían los artistas renacentistas tales como Leonardo o Rafael. De acuerdo con consideraciones casi medievales, Huarte aprecia en el boceto no la fuerza expresiva que emana de él, a través del abigarramiento de líneas que tratan de ceñir una figura y de cazar en un trazo violento algún rasgo característico apenas entrevisto o intuído, sino la perfección de un contorno seguro y definido. (Ver E.H. Gombrich, *Norma y Forma*, p. 135). Destaca la presencia de los "lazos" y de las trazas, no de los trazos. Valora la línea continua que simboliza a la figura : "Y así el muchacho que con la pluma supiere dibujar un caballo muy bien sacado, y un hombre con buena figura, y hiciere unos buenos lazos y rasgos... no hay que ponerle en ningún género de letras, sino con un pintor que le facilite su naturaleza en el arte". (Cap. X, p. 202, Ed. de 1954).

(60) Juan Huarte, *Op. Cit*, Cap. I (ed. 1594), pags. 48-50.

(61) Juan Huarte, *Op. Cit*, Cap. VIII (ed. 1575) y Cap. X (ed. 1594) págs. 200-201.

(62) G. Bruno, *Op. Cit*, Prima parte, Dialogo 1, p. 135.

(63) J. du Bellay "A son livre I", *Les Regnets*, pags. 60-61.

(64) J. du Bellay, "A Monsieur d'Avanson", Op. Cit, p. 58.

(65) Rensselaer W. Lee, "Ut Pictura Poesis, Cap. V : "El Decoro", p. 63.

(66) La obra de arte se presenta como si fuera de Dios :

"Non parer dir da se stessi quelle case che si dicono, ma... far che l'orazione paia propria degli dei". (Giulio Camillo, p. 119. Citado por Eugenio Garin en Umanesimo Italiano, Cap. VI : Logica, retorica e poetica, punto 6 : La Poetica, p. 189).

(67) Lorenzo Giacomini, Op. Cit, p. 427.

(68) Ibid.

(69) M. Ficino, T. Pl, XIII, 2, p. 203.

(70) A este respecto es ilustrativo el Cap. II del mencionado libro de donde obtendremos las citaciones posteriores.

(71) G.P. Lomazzo, Op. Cit, Cap. II.

(72) "Di qui nasce che molti sono restati e restano confusi, perdendo quel poco di buono che dalla natura averano..."¹⁾

Cosa che (...) avviene, perché a nostri non vi siano ingegni così felici come in altri tempi". (G.P. Lomazzo Op. Cit.).

(73) "Essendo adunque di tanto momento che'l pittore e qualunque altro artefice conosca il suo genio, e dove più l'inclini l'atti-

tudine e disposizion sua d'operar più facilmente e felicemente per un modo che per un altro, ha da porre ognuno in ciò somma diligenza, e, conosciutolo, deve darsi ad imitar la maniera di quelli che gli conformano, guardandosi con molta cautela di non inciampare nelle contrarie". (Ibid).

Iguualmente Lomazzo comenta :

"(I pittori), più maturi, conoscendo in sè il dono della divina mente, si per non sprezzare il talento dato, come per trovar nell'essercibarlo sommo contento, quello già molto tempo basciato negletto et incolto, hanno con lo studio, con la ragione e con l'arte limato talmente che, corrispondendo la ragione alla matura, e questa a quella, elle vengono ad aver fra sè la sua debita armonia, come ebbero nei sopradetti governatori. "(Ibid).

(74) Ibid.

(75) Cita completa en nota (73), Cap. II.

(76) G.P. Lomazzo, Op. Cit, Cap. II.

(77) Ibid.

(78) Ibid.

(79) Ibid.

(80) Lorenzo Giacomoni, Op. Cit, p. 436.

(81) G. Bruno, Op. Cit, I, 1, p. 143.

(82) Salvatore Battaglia, Grande Dizionario della Lingua italiana, VI.

(83) L. Tansillo, Capitoli gicosi e satirici editi e inediti, Cap. XXI. Citado por Carlo Ossola en Op. Cit, p. 98.

(84) G.P. Lomazzo. Trattato, Cap. XLIX : Composizione de la grottesche, p. 369.

(85) "E non ha dubbio alcuno che l'arte del disegno puõ, con la piturra, con la scultura et con l'architettura, tutte le cose che si veggiono imitare o veramebte ritrarre; e non solamente le cose celesti e naturali, ma l'artificiali ancora di cual si voglia maniera; e ché è più , puõ fare nuvi composti e cose che quasi parranno tal volta dall'arte stessa ritrovate : como sono le chimere, sotto le quali si veggiono tutte le cose in modo fatte che, quando al tutto di loro non sono imitate dalla natura, ma si bene composte parte di questa e parte di quella cosa naturale, facendo un tutto nuovo per sé stesso. Le quali chimere intendo io che sieno come un genere, sotto cui si comprendano tutte le specie di grottesche, di fogliani, d'ornamenti di tutte le fabbriche che la architettura compone e d'infinite altre cose che si fanno dall'arte, le quali, come s'è detto, nel loro tutto non rappresentono cosa alcuna fatta dalla natura, ma si bene nella parti vanno questa e quell'altra cosa naturale representando. Ma è da sapere che questo si fatto modo d'imitare, se bene è stato messo in uso da altre arti, nondimeno niuna mai ha recato tanta utilità, vaghezza et ornamento al mondo in generale et agli nomini privatamente, quando le cose che nascono dall'architettura. Di che fanno pienissima fede infinite bellissime città e castella, che per utile universale l'architettura ha edificate e cinte di muraglie; et in particolare le bellissime case, palazzi, tempii et altri edifizzi che se veggiono. E chi puõ

negare che tutte l'altre cose che dall'arte si fanno non sieno a queste inferiori? Anzi è da credere che dall'architettura, come da loro principale obietto, la maggior parte dell'altre abbiano preso esempio" (V. Danti, Trattato delle perfette proporgioni. (Ed. P. Barocchi, La letteratura italiana, vol. 32. Tomo II, págs. 1766-1767).

(86) Gilio, Op. Cit, p.15.

(87) Ver C. Ossola Op. Cit, p. 55 y ss.

(88) Leonardo, Op. Cit, B.N. 2038, 27 b-a, p. 356 nº 477.

(89) El Greco escribe "la Pintura es aquella sola que a las todas cosas puede judicar forma color como la que tiene por hobieto la ymitación de todas in ssoma la Pintura tiene logar de prudenza e modelatrize (¿?) de todo lo que es vista e sse yo podesse con palabras esprimir lo ques el ver de Pintor a la vista come strana cosa paresseria por muchas que la vista tiene in particular de muchas facultades m(a) de la Pintura por esser tan universal se aze speculativa donde nunqua falta yl contento de speculacion pues que nunqua falta que ver pues asta nela mediocre scurida ve e goza e tiene que ymitar esta es pues la verdadera strada por alcan-sar qualquier proporcion pus que (...) no lo puede alcanssar con las mathematicas ques muy sin (...)"

(El Greco, VII, vi, págs. 188-189. Publicado por F. Marias y A. Bustamante, Op. Cit, Apéndice III. p. 241).

(90) "La fantasia (...) non folamente è differente dall'intelletto, ma diverfa, effendo quello immortale apreffo i piu veri Filofofi,

e quefta appreffo tutti, e fanza alcun dubbio, mortale, e fe bene compone, e finalmente difcorre, (come l'Anima razionale) difcorre però non le cafe universli, come quella, ma folamete le particolari" (B. Varchi, Lezione sopra il sotto scritto sonetto di Michelgnolo Buonarrotti "Non ha l'ottimo Artista alcun concetto...", p. 171).

(91) Ibid, p. 167

(92) Ve nota (33), Cap. II.

(93) "la natura se bene è sugetto al furore, a la poesia concorre come efficiente insieme col furore ne la generazione di lui. E questo sono causa a lei estrinsiche." (A. Segni, Op. Cit, p. 66).

(94) "Lauro- Ditemi, per cortesia, come lodate voi uno che sia presto nel dipignere? // Fabio-L'ispedizione riesce in tutte le cose, ma la prestezza nell' uomo è disposizion natural et è quasi imperfezzione. In cio non merta il maestro lode, per non esser tal cosa acquistada da lui, ma domatagli dalla natura". (Paolo Pino, Dialogo di Pittura).

(95) Giordano Bruno, Op. Cit, I, 3.p. 179.

(96) Ver A. Segni, Op. Cit, p. 65.

(97) Francesco Patrici, Della Poetica : la Deca Difputata, Libro I, p. 25.

(98) G.B. Lomazzo; en verdad menciona "la furia soprabundante naturale" y "il furioso naturale". Trattato, Cap. II. Esta última ex

presión es empleada varias veces.

(99) Vasari, *Vite*, Vol. II, p. 20 (Ed. C.L. Ragghianti).

(100) Ver nota (135), Cap. II.

(101) Daniello, *Op. Cit*, p.230. La expresión "forza d'ingegno" es utilizada igualmente por Lorenzo Giacomini en *Op. Cit*, p. 423 :
 "Se giudicheremo esser ben neessaria la forza d'ingegno, ma l'arte pure dar la perfezione, e nessuna cagione sopranaturale dover-si aspettare, con somma e diligente cura ci andremo preparando a l'acquisto de l'arte e di quello che l'arte pressupone, per salire a quell'altezza a la quale arrivarono i piu lodati".

(102) Giordano Bruno, *Op. Cit*, I, 3, p. 179.

(103) Lorenzo Giacomini, *Op. Cit*, p. 431.

(104) Es curioso constatar que, cuando el artista fue liberado de la tarea de reproducir minuciosamente el mundo, y le fue otorgada entera libertad creativa, a principios del siglo XIX, lo imitó hasta en sus menores detalles, mientras que durante el Renacimiento y principios del Manierismo, compuso universos de fantasía y de ficción. El pintor se agarró a la imagen natural cuando ésta dejó de tener consistencia.

(105) Francesco Patrici, *Della Poetica: la deca difputata*, Lib. I : del furore Poetico, p. 24.

(106) Giordano Bruno, *Op. Cit*, I, 3, p. 177.

(107) Cuando se refiere al poeta que compone bajo los dictados de las Musas, olvidándose de la tiranía de las reglas y de los censores, con el espíritu "ocioso", Giordano Bruno escribe : "E avvenuto che (il poeta) accertasse l'invito di costoro, che sonnette inebriarlo de tai furori, versi et rime, con quali non si mostraro ad altri; perche in quest'opra piu riluce d'inventione che d'imitatione" (Op. Cit, I, 1, p. 133). Así, por el contrario" le regole (...) servo no à coloro che sono piu atti ad imitare che ad inventare" (Ibid, p. 135).

(108) M. Ficino, Op. Cit, VI, 14, p. 258.

(109) M. Ficino, Op. Cit, VII, 14, p. 260.

(110) Ibid, VII, 15, p. 260.

(111) G. P. Lomazzo, Tratatto, Cap. II

(112) G.B. Armenini, Da Veri precetti della pittura, Lib. I, cap. 9, p. 70.

(113) Leonardo, Tratado de Pintura, 38 v. Citado por E.H. Gombrich en "El método de elaborar composiciones de Leonardo", Op. Cit, p. 149.

(114) Ibid.

(115) Comanini escribe "Quel pittore fare imitazion fantastica, il qual dipinge cosa di capriccio e d'invenzion sua, e che non abbia l'essere fuori del proprio intelletto". (Op. Cit, p. 256).

(116) "Dal furor dello artefice sono in poco tempo con penna o con altro disegnatoio o carboni espressi (gli schizzi), solo per tentare l'animo di quel che gli sovviene". Vasari, *Le Vite*, Cap. II, p. 174.

(117) Lorenzo Giacomini, *Op. Cit*, págs. 440-441.

(118) *Ibid*, p. 444.

(119) Ver nota (118) y ver nota (179) en la Introducción.

(120) Lorenzo Giacomini, *Op. Cit*, p. 436.

(121) Juan Huarte, *Op. Cit*, Cap. VIII (ed. 1575) y Cap. X (ed. 1594), págs. 200-201.

(122) Ver notas (139), (140) en la Introducción.

(123) Ver C. Ossola, *Op. Cit*, p. 55.

(124) Gilio, *Op. Cit*, p. 15.

(125) Es conocida la defensa que Pablo Veronés realizó de su pintura "La última cena" (actualmente en la Galería de la Academia de Venecia), acusado de faltar al decoro. El Veronés explicó que la obra obedecía a exigencias plásticas y compositivas, antes que argumentales y teologales. Defendió el poder de la imaginación, actuando "como lo hacen los poetas", frente a la claudicación de la invención ante la verdad textual. Separó por tanto las exigencias pictóricas de las reales: el cuadro poseía unas necesidades compo

sitivas que no conocía la (supuesta) realidad. (Reproducimos extractos del texto del juicio en inglés por ser los únicos encontrados. Tal escrito es poco conocido) :

(...) Q. What is the significance of those armed men dressed as Germans, each with a halberd in his hand?.

A. This requires that I say twenty words!

Q. Say them.

A. We painters take the same licence the poets and the jesters take (...).

Q. And that man dressed as a buffoon with a parrot on his wrist, for what purpose did you paint him on that canvas?.

A. For ornament, as is customary (...).

Q. Who do you really believe was present at that supper?

A. I believe one would fond Christ with His Apostles. But if in a picture there is some space I enrich it with figures according to the stories.

Q. Did any one comission you to paint Germans, buffoons, and similar things in that pinture?.

A. No, milords, but I received the commission to decorate the picture as I saw fit. It is large and, it seemed to

me, it could hold many figures.

Q. Are not the decorations which you painters are accustomed to add to paintings or pictures supposed to be suitable and proper to the subject and the principal figures or are they for pleasure simply what comes to your imagination without any discretion or judiciousness?.

A. I paint pictures as I see fit and as well as my talent permits (...)."

(Vernice. July 18, 1573. Publicado íntegro en E. Gilmore Holt, A Documentary History of Art, Volume II, págs. 68-69).

(126) Ver cita entera en nota (137), Cap. II.

(127) M. Ficino, De Amore, VII, 14, p. 259 : "He partes anime suum amictum ordinem".

(128) Lorenzo Giacomini, Op. Cit, p. 439.

(129) Ver cita (137) Cap. II.

(130) "-veramente l'ingegno dell'uomo è grande, e tanto più quanto con vaghe e belle invenzioni vanno alle volte con l'arte facendo quello che la natura non può per se stessa fare. - Queste tali figure finte e favolose sono dilettevoli (Gilio se está refiriendo a las figuras creadas por el "capriccio", sin control de la razón; figuras "inventadas" de una pieza). E, dato che dagli antichi fussero anco usati quei termini che voi dite, et altre favolose finzioni, non dimeno Vitrubio si duole, e ne suspira, che gli uo-

mini, che doverebbono esser veri imitatori de la natura, abbino auto ardire a dedurre in regola quelle cose che ella non può fare e che in verum modo possono essere nè vere nè verisimili ... Molte cose monstruose e contra i veri precetti sono state introdotte da l'ignoranza del pittori". (Gilio, Op. Cit, ed. P. Barocchi, págs. 15-16).

(131) A. Segni, Op. Cit, p. 66.

(132) Erwin Panofsky "Renacimiento y renacimientos", en Renacimiento y renacimientos en el arte occidental, p. 166 y ss.

(133) La narración de la vida de Rafael escrita por Vasari es sumamente ilustrativa de la importancia que tenfan las maneras y las formas de maestros pasados o contemporáneos en la determinación de un estilo propio. Este no se forjaba tan solo con la ayuda del cielo y la posesión de los dones. Rafael quién había sido agraciado por "el Cielo" de "(...) le più rare virtù dell'animo accompagnate de tanta grazia, studio, bellezza, modestia ed ottimi costumi (...)" (G. Vasari "Raffaello da Urbino", en Le Vite, ed. cit, IV, p. 316.

Aprendió de los demás :

"Nè tacerò che si conobbe, poi che fu stato a Firenze, che egli variò ed abbellì tanto la maniera, mediante l'aver vedute molte cose e di mano di maestri eccellenti, che ella non aveva che fare alcuna cosa con quella prima, se non come fussino di mano di diversi e più e meno eccellenti nella pittura". (id, p. 325).

"Studiò questo eccellentissimo pittore nella città di Firenze le cose vecchie di Massaccio, e quelle che vide nei lavori di Lionardo e di Michelagnolo lo feciono attendere maggiormente agli studi, e per conseguenza acquistarne miglioramente straordinario all'arte e alla sua maniera (...)." (id, p. 326).

"Avvenne adunque in questo tempo, che Michelagnolo fece al papa nella cappella quel romore e paura, di che parleremo nella Vita sua, onde fu sforzato fuggirsi a Fiorenza : per il che avendo Bramante la chiave della cappella, a Raffaello, como amico, la fece vedere, acciocchè i modi di Michelagnolo comprendere potesse. Onde tal vista fu cagione, che in Santo Agostino, sopra la Santa Anna di Andrea Sansovino in Roma³, Raffaello subito rifacesse di nuovo lo Esaia profeta che ci si vede, che di già lo aveva finito; nella quale opera, per le cose vedute di Michelagnolo, migliorò ed ingrandì fuor di modo la maniera e diedele più maestà :⁴ perchè nel veder poi Michelagnolo l'opera di Raffaello pensò che Bramante, com'era vero, gli avesse fatto queal male innanzi, per fare utile e nome a Raffaello". (Id, p. 339-340).

(134) "Tre adunque furono le cagioni della poefia, conofciute da Democrito, da Platone e da Ariftotile. Furore, Natura ed Arte" (Francesco Patrici Op. Cit, p. 25).

(135) Agnolo Segni, Op. Cit, p. 65.

(136) "(Aristotile) ne la Poetica onora Omero di nome di divino, dubita se operò per arte o per natura, afferma la poesia convenice a l'uomo furioso" (Lorenzo Giacomini, Op. Cit, p. 424).

(137) "Vuole il poeta esser poeta per natura, esser eccitato de la virtù de la mente e da spirito divino ispirato". (Ibid).

(138) Ver en nota (62) en la Introducci6n la opini6n de Agnolo Segni sobre la "esencia furiosa" de los poemas verdaderos.

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

(140) Agnolo Segni Op. Cit, págs. 66-67.

(141) G. Vasari "Vita di Raffaello di Urbino", en Le Vite, ed. G.C. Sansoni IV, p. 385).

(142) .Por ejemplo Giordano Bruno escribe "Si che, come Homero nel suo geno non fú poeta che pendesse da regole, ma ẽ causa delle regole che servono à coloro che son piu alti imitare che ad inventare; et son state raccolte da colui che non era poeta di sorte alchuna, ma che seppe raccogliere le regole di quell'una sorte, cioè dell'homerica poesia in servizio di qualch'uno che volesse doventar non un altro poeta, ma un come Homero, non di propria musa ma SCIMIA de la musa altrui" (Op. Cit, I, 1, p. 135).

(143) "Circa alla prima detta da me giudicio, in quefta parte ci conuiene haver la natura, e i fatti propitij, et nafcere con tal difpofitione, come i poeti, altro non conofco, como tal giuditio fe poffi imparare, ẽ ben vero, chifercitandolo nell'arte, egli DIUIEN PIU PERFETTO, má havendo il giudicio, noi imparete le circonfcrittione, il ch'intendo che fia il profillare, contornare le figure, e darle chiari, fani a tutte le cofe, il qual modo noi

l'addimante fchizzo" (Paolo Pino, Dialogo di Pittura, p. 101).

(144) El artista se volvió consciente del "arte", éste disminuyó en importancia puesto que el virtuosismo dejó de ser la expresión más alta del poderío creativo del artista, que pasó a las tareas mentales nacidas de un estado de entusiasmo. En este momento de máxima autoconciencia, el "arte" más bello y más bellamente empleado, el que revelaba con mayor precisión los conceptuosos juegos de la invención, era el menos visible. Quien lo poseía en verdad lo escondía, y el más personal era el menos visible.

"La facilité est ce qu'il y a de plus beau dans tous les arts, le plus difficile à adquerir, a s'approprier, en un mot c'est un grand art de cacher son art". (Louis Dolce, Dialogue sur la peinture, p. 95).

A propósito de la nueva valoración mental de la pintura El Greco escribe :

"Ben pairesse y P. Barbaro que mas docto nelas letteras que nel Architetteure pues que ne limite donde no lo ay porque los hobres emínentes yn qualquier arte nelas dificultades es donde azen parecer la fazillidad..." (El Greco IV, vii, pag. 123. Transcrito por Fernando Mariñas-Agustín Bustamante, en Op. Cit, p. 235).

(145) Giordano Bruno, Op. Cit, I, 1, p. 139.

(146) "Omnis divini vultus gratia, que universalis dicitur pulchritudo, non in angelo solum et animo incorporeu sit, sed in aspectu etiam oculorum. Neque faciem hanc simul totam solum modo, verum etiam partes eius ammiratione commoti diligimus, ubi particularis

amor ad particularem pulchritudinem nascitur. Sic et ad hominem aliquem ordinis mundani membrum afficimur, presertim cum in illo perspicue divini decoris scintilla refulget. Affectus huiusmodi duabus ex causis nascitur. Tum quia paterni vultus nobis placet imago, tum etiam quia hominis apte compositi speties et figura cum ea humani generis ratione, quam animus noster ab omnium auctore suscepit et retinet, aptissime congruit. Unde hominis exterioris imago per sensus accepta transiensque in animun, si hominis figure quam possidet animus, dissonat, e vestigio displicet et odio tanquam deformis habetur. Si consonar, illico placet et tamquam formosa diligitur. Quo fit ut nonnulli nobis obvii continuo placeant vel displiceant nosque affectus huiusmodi causam nesciamus, quippe cum animus corporis ministerio impeditus, intimas illas sui formas nequaquam respiciat. Verum naturali et occulta quodam incongruitate vel congruitate fit ut forma rei exterior, imagine sua eiusdam rei formam in animo pictam pulsans, dissonet aut consonet atque occulta hac offensione vel blanditie motus animus rem ipsam aut oderit aut amet" (M. Ficino, De Amore, V, 5, págs. 186-187).

(147) "Verus enim amor nihil est aliud quam nixus quidam ad divinam pulchritudinem evolandi, ab aspectu corporalis pulchritudinis excitatus" (M. Ficino, Op. Cit, VII, 15, p. 260).

(148) El problema de si el furor amorio da luz a una obra de arte o no fue tratado en el Cap. I : Alberti y Ficino, págs. 23 y ss.

(149) Marsillo Ficino, De divino furore.

(150) Ibid.

(151) "(...) in musica (...) artificies qui numeri, quos numeros aut magis aut minus diligent investigant. Hi inter unum ac duo atque unum et septem minimum amorem inveniunt. Inter unum vero, tria, quatuor, sex amorem vehementionem reperiunt. Inter unum et octo vehementissimum. Hi voces acutulas et graves, natura diversas, certis intervallis et modulis sibi invicem magis amicas faciunt. Ex quo harmoniae et suavitas nascitur. Tandiores etiam motus et velociores ita invicem temperant, ut amici potissimum fiant et rhythmum concinnitatemque exhibeant" (M. Ficino, De Amore, III, 3, págs. 163-164).

(152) Giordano Bruno, Op. Cit. I, 1, p. 139.

(153) Ibid, p. 137.

(154) A. Segni, Op. Cit, p. 63.

(155) Ibid, p. 67.

(156) Leonardo Op. Cit. B. N. 2038, 2a, págs. 362-363 Nº 491.

(157) G. Bruno, Op. Cit, I, 1, p. 141. Bruno traslada ciertas afirmaciones de Ficino del campo estrictamente estético al ético-estético. Mientras Ficino se refiere a la pasión amorosa como metáfora del encuentro entre el hombre y Dios, Bruno la utiliza para describir el proceso creativo pasional en un estado furioso. Así Ficino escribe "Una vero duntaxat in amore mutuo mors est, reviviscencia duplex. Moritur enim qui amar in se ipso semel, cum se negligit. Reviviscit in amato statim, cum amatus eum ardenti cogitatione complectitur. Reviviscit iterum, cum in amatum se deni

que recognoscit et amatum se esse non dubitat" (De Amore II, 8, p. 157).

No obstante, las afirmaciones de Ficino tienen más que ver con las de Leonardo (ver nota 177) que con las de Bruno, pues carecen de la brutalidad subjetiva manierista. Cuando Bruno, siguiendo los textos neoplatónicos, habla del furor recíproco, destaca el protagonismo del amante que reduce por el fuego a la cosa amada y la hace suya. La subjetividad dominante del amante se apodera de lo que desea, y más que hablar de unión, habría que referirse a la combustión por el fuego de lo amado en el amante. Ficino se refería a una situación dual : el amante se transformaba en un espejo donde se miraba el amado, se integraba a él y empezaba a su vez, a desear al primero ya que gozaba de su propia figura reflejada en el amante.

"Accedit quod amans amati figuram suo sculpsit in animo. Fit itaque amantis animus speculum in quo amati relucet imago" (M. Ficino, Op. Cit, II, 8, p. 158).

El talante es distinto del de Bruno porque se percibe una mayor aceptación del otro. El creador es un compendio del amante enfurecido y de la imagen del amado que posee en su alma, sin que el amado se altere, o mejor, estando el amado y el amante alterados por un deseo mutuo y por la recíproca presión interna de la imagen del otro. El artista bruniano por el contrario aparece como un amante que ha hecho suyo, casi por canibalismo al amado, transformándolo en su propia carne, sin que él, el creador, vea su esencia perturbada. El amante bruniano ama el amor ("il quale non bisogna donarlo a intendere a chi hà gustato amore" - Ibid, p. 143-) y no al amado. Se ama a sí mismo amando :

"Cara, suave, et honorata piaga
 del piu bel dardo che mai scelse amore (...)
 Dolce mio duol, novo nel mond' et raro.
 Quando el peso tuo giró mai scarco,
 s'il rimedio m'è noia, e'l mal diletto". (Ibid)

(158) G. Bruno, Op. Cit. I, 1, pág. 137.

(159) G. Bruno, Op. Cit. I, 1, pág. 137.

(160) Ibid, p. 137.

(161) Ibid.

(162) Ibid.

(163) Ibid.

(164) "No es de cierto gran hazaña el que, si un tal dedica el tiem
 po de su vida a estudiar una sola cosa, alcance alguna perfección.
 Pero sabiendo nosotros que la pintura abarca y comprende en sí mis
 ma todas las cosas que la naturaleza engendra, o que resultan de
 fortuitas acciones del hombre, o, en fin, todo lo que los ojos pue
 den ver, pareceme un triste maestro aquel que tan sólo hace bien
 una figura" (Leonardo, Op. Cit, B.N. 2038, 25b, no 483, p. 359).

(165) "Col disegno delle mani sapeva si bene esprimere il suo con-
 cetto, che con ragionamenti vinceva e con le ragioni confondeva og
 ni gagliardo ingegno" (G. Vasari "Vita di Leonardo da Vinci", en
 Le Vite).

(166) "(...) desiderium hoc perfectionis proprie propagande cunctis ingenitum, latentem et implicatam cuiusque fecunditatem explicat, dum semina in germen pululare compellit, et vires cuiusque eius educit sinu fetusque concipit et quasi clavibus quibusdam conceptus aperiendo perducit in lucem" (Marsilio Ficino, De Amore, III, 3, p. 165).

(167) "Restat post hec ut quo pacto magister artium omnium et gubernator sit exponamus. Magistrum quidem artium esse intelligemus si modo considerabimus neminem unquam artem aliquam aut invenire aut discere posse, nisi investigationis oblectatio et inveniendi desiderium incitet, et qui doce, discipules diligat ac discipuli eam doctrinam avidissime sitiunt. Gubernator preterea merito nominatur. Artis enim opera diligenter exequitur atque exacte consumat, quicumque et artificia ipsa et personas quibus illa fiunt, maxime diligit. Accedit ad hec quod artifices in artibus singulis nihil aliud quam amorem inquirunt et curant" (Marsilio Ficino, Op. Cit, III, 3, p. 163).

(168) "(...) amorem in omnibus ad omnia esse. Omnium auctorem servatoremque existere et artium universarum et magistrum" (Marsilio Ficino, Op. Cit. III, p. 164).

(169) "Inest sideribus et elementis quatuor amicitia quedam astronomia considerat" (Ibid).

(170) Ver, Marsilio Ficino, Op. Cit, III, 3, págs. 163 y ss.

(171) León Hebreo, Diálogos de Amor, Diálogo Tercero, p. 112.

(172) Giordano Bruno Op. Cit, I, 1, p. 133.

(173) Ibid, p. 135.

(174) Ibid.

(175) M. Boschini, *Le Ricche Minere*, Cap. : Giacomo Robufti il Tintoretto.

(176) Ibid.

(177) "De entre los poetas, uno pende de una Musa, otro de otra. Nosotros llamamos a eso estar poseído; lo cual es próximo a estar dominado. De estos primeros anillos que son los poetas, unos a su vez son arrastrados por los otros y llegan a ser divinos : algunos son arrastrados por Orfeo, otros por Museo, y no pocos son poseídos y dominados por Homero, de los cuales, oh Ion, tú eres uno de los que están arrebatados por el furor de Homero" (Marsilio Ficino, "Ion o sobre el furor Poético).

Sin embargo tenemos que observar que estas afirmaciones sobre el peso y la influencia de la tradición están lejos de las que escribirán los manieristas que se inspiraban en Ficino. Para Ficino, siguiendo a Platón, el hecho de que Ion se pueda llegar a sentir poseído por el espíritu de Homero prueba sobre todo su incultura, ya que recita sin entender con precisión lo que dice :

"(...) si careces de técnica y, arrebatado por Homero merced a una especie de don divino, dices muchas y bellas cosas acerca de este poeta, sin entender nada, entonces yo consideraría respecto a tí que no me causas afrenta alguna" (ibid). Además si el poeta fuera un ser dotado y cultivado podría sentir la presencia de otros escritores que hubieran otrora tratado temas similares a

los de Homero. Como ello no ocurre, cuando Ion entra en trance, son las musas quienes le llevan a entregarse a Homero y excitan su alma : "en cierto modo, los poetas no cantan con una técnica impecable estas cosas que tú a propósito de Homero dices, sino que cada cual puede llevar a término correctamente, con la ayuda de la suerte divina, aquello hacia lo cual la musa le ha incitado (...) No dicen estas cosas pues, con técnica, sino con fuerza divina, puesto que si supiesen hablar correctamente sobre uno sólo de estos temas utilizando la técnica, podrían también hacer lo mismo con respecto a todos los demás temas. Por esta razón, pues, robándoles la mente, Dios les utiliza tanto a ellos mismos como a sus sacerdotes, a los nuncios de oráculos y a los profetas divinos, para que nosotros que oímos, percibamos que no son éstos los que cuentan cosas tan dignas, puesto que son ínfimamente dueños de su mente, sino que la divinidad es quien dice estas cosas y, a través de ellos, nos habla así. (...).

Así pues, en cuanto a lo que preguntabas de por qué eres elocuente al hablar de Homero y con respecto a los demás le falta facilidad, ésta es la causa : que no mediante una técnica, sino por un don divino eres un vehemente ensalzador de Homero" (Ibid).

Casi irónicamente, Giacomini no hace más que repetir las palabras del maestro de Careggio, cuando escribe que cuando el artista dice estar poseído por un dios, en realidad afirma esto por ignorancia o superstición. Achaca a una instancia trascendente lo que tiene una explicación natural. Ficino obviamente no pensaba igual, del irónico texto de Platón. Se desprende casi que si los poetas fueran dueños de una técnica y no fueran incultos, no haría falta que Dios o las Musas viniesen en su ayuda.

Llegamos por tanto a la curiosa paradoja : el trato íntimo y culto con la tradición es signo de incultura. Los poetas, para ser dignos, deben de obrar y conseguir sus propósitos únicamente gracias a la técnica. ¿Es esto un canto premonitorio de la grandeza individual, o reduce al poeta considerándolo como a un artesano?.

(178) Pomponazzi, *De immortalitate animae*, Cap. II, págs. 282-283 (ed. Cassirer / Kristeller / Randall jr.).

(179) Leon Hebrero, *Op. Cit*, Diálogo tercero, p. 112. Cita íntegra en nota (195).

(180) L. Giacomini *Op. Cit.* p. 436. Cita en nota (95).

(181) Marsilio Ficino, *De Amore*, II, 7, págs. 154-155 :

"Venus prima, que in mente est, celo nata sine matre dicitur, quoniam mater apud Physicos materia est. Mens autem illa a materie corporalis consortio est aliena. Secunda Venus, que in mundi anima ponitur, ex Iove est et Dione genita. Ex Iove, id est, ex ea virtute ipsius anime que celestia movet. Ea siquidem istam creavit potentiam que inferiora hec generat. Matrem quoque illi ideo tribuunt, quia materie mundi infusa cum materia commercium habere putatur. Denique ut summatim dicam, duplex est Venus. Altera sane et intelligentia illa, quam in mente angelica posuimus. Altera, vis generandi anime mundi tributa. Utraque sui similem comitem habet amorem. Illa enim amore ingenito ad intelligendam dei pulchritudinem rapitur. Hec item amore suo ad eandem pulchritudinem in corporibus procreandam. Illa divinitatis fulgorem in se primum complectitur; deinde hunc in Venerem secundam traducit. Hec fulgoris illius scintillas in materiam mundi transfundit. Scintillarum huiusmodi presentia

singula mundi corpora, pro captu nature, spetiosa videntur. Horum spetiem corporum humanis animus per oculos percibit, qui rursus vires geminas possidet. Quippe intelligendi vim habet, habet et generandi potentiam. He gemine vires, due in nobis sunt Veneres, quas et gemini comitantur amores. Cum primum humano corporis speties oculis nostris offertur, mens nostra que prima in nobis Venus est, eam tamquam divini decoris imaginem veneratur et diligit perque hanc ad illum sepe numero incitatur. Vis autem generandi, secunda Venus, formam generare huic similem concupiscit. Utrobique igitur amor est. Ibi contemplande hic generande pulchritudinis desiderium. Amor uterque honestus atque probandus. Uterque enim divinam imaginem sequitur".

(182) Eugenio Trías, "Platón: la producción y el deseo", En el artista y la ciudad.

(183) Leonardo, Op. Cit, Urb 133a, p. 365, nº 494.

(184) Para matizar tales afirmaciones y apreciar las pocas veladas menciones al furor en el De Re Aedificatoria ver cap. I nota (19).

(185) Marsilio Ficino "Ion o sobre el Furor Poetico".

(186) Ibid.

(187) Las relaciones que establecen Alberti y Ficino entre la técnica y el furor son diametralmente opuestas. Mientras que, Alberti condena la posesión divina porque anula la utilidad y el trabajo de la técnica, siendo ésta la verdadera responsable de la bondad de una obra de arte, Ficino sugiere que si el poeta fuera po-

seedor de una técnica universal no necesitaría del rapto externo para cantar las excelencias del cielo. En Alberti, el furor reemplaza inoportunamente la técnica; en Ficino la suple. (Ver cita nota 201). Para el maestro de Carregi el furor divino viene en ayuda del hombre y no hace doble empleo con los dones y la sabiduría porque carece de estos (ver Marsilio Ficino De Amore, V, 4, págs. 184-186) :

"(...) quod artes singulas singuli homines sine Deo longo vix tempore assequuntur, legitimi vero poetae..." (M. Ficino, T. Pl, XIII, 2, p. 203).

(188) Marsilio Ficino, "Ion o sobre el Furor Poético".

(189) Como ya comentamos, a pesar del tono personal y en defensa de la autoría del artista, Durero antes que en la fuerza de Furor como principio agente de la obra de arte, cree en la de la Naturaleza.

(190) Un ejemplo reciente e ilustrativo es el texto de Rafael Argullol, La Atracción del Abismo. El título, ¡todo un programa!.

(191) Quienes callaron sobre el "entusiasmo" quizá fueron los que sintieron con mayor premura su presencia. La exaltada defensa del "entusiasmo" parece empequeñecer su valor y reducirlo a un simple instrumento. Sin embargo no puede dejar de intranquilizarnos la actitud de Poussin. Como si temiera los embustes del "capriccio" porque los hubiese conocido y sufrido, se protege y dedica el tiempo justo y necesario, mesuradamente a la composición. Maneras y modales tranquilos, una vida apartada, quieta y recoleta, un trabajo casi artesanal le sirven de escudo fren-

te al entusiasmo. "In tal maniera formando Pussino li parti delle sue belle idee, sollecitato da molte occasioni a dipingere le rifiutava, pigliando solo quei lavori che poteva fornire a certo tempo, non volendo trasportare piú anni li quadri, li quali promessi non era solito prolungarne l'esecuzione. Teneva egli un ordinantissima norma di vivere, perchè molti sono quelli che dipingono a capriccio, e durano qualche spazio con grande ARDORE, ma poi si stancano e per un grande intervallo lasciono i penelli". (Bellori "Vita di Pussino d'Andeli Francese, pittore". Vite, págs. 450-451).

(192) Ver el comentario del texto de Fuscano en este capítulo.

(193) "Sólo ella (la pintura) permanece noble (en contra de la poesía y de la escultura); sólo ella honra a su autor y permanece preciosa y única, sin parir hijos semejantes a sí. Y tal singularidad la hace más excelente que aquellas por doquier publicadas (...) ¿Pues no vemos que las pinturas que representan a las divinas deidades son a menudo cubiertas con colchas de muchísimo precio? Y cuando se descubran, ¿acaso no se hace antes gran solemnidad eclesiástica con diversos cantos y variadas músicas, y al desvelarlas no se postra acaso la gran multitud de gentes que allí acude, y las adora y ruega a Aquel que en ellas aparece representado por recobrar su salud perdida y por su salvación eterna, como si tal deidad estuviera allí viva y presente? No acaece esto en ninguna otra ciencia o humana obra !y si tú me dices que esto no es mérito del pintor (recordemos la importancia que Giacomini concedía al mérito propio obtenido gracias a la creación artística. Ver cita nota (46)), sino virtud propia de la cosa limitada, te responderé que, en tal caso, la mente de los hombres podría satisfacerse permaneciendo en su lecho, en vez de peregrinar a luga

res penosos y llenos de peligro como vemos de continuo! Entonces, ¿qué necesidad las mueve a ir?. Reconocerás, sin duda, que la causa debe ser un tal simulacro de Dios, y que ni aún las escrituras todas podrían fingirlo de esta guisa y condición. Con que parece que esa divinidad ama la tal pintura y ama a quien la ama y reverencia (la relación entre la divinidad y el hombre está establecida en clave amatoria, lo cual recuerda, un tanto sorprendentemente el tono y las afirmaciones de Ficino), y más se deleita en ser adorada en ella que en otra suerte de figura que la imite, y a través de ella concede gracias y dones de salvación, según creencia de quienes en tal lugar concurren" (Leonardo, Urb. 3a, 3b. Op. Cit, nº 8, págs. 38-39).

El artista parece haber conseguido traspasar a modo de nuevo Pigmalión, su fuerza anímica a las figuras representadas, apreciadas entonces por Dios. Esta fuerza revierte en el espectador, seducción dolo, y muestra el poderío del alma que ha conseguido animar el lienzo.

(194) Leonardo, Op. Cit, Urb. 7b, 8a, nº 21, p. 49.

(195) Ver Benvenuto Cellini, Carta a Benedetto Varchi, En Raccolta di Lettere, vol. I, p. 17..

(196) Lomazzo, Trattato, Cap. II : della necefita della prattica, p. 281.

(197) B. Varchi, Sopra l'amore, p. 349.

(198) G. Vasari, "Michelagnolo Buonarrotti", en Vite. Cita completa en nota 72 en la Introducción, y cita (7), Cap. II.

(199) Carlo Ossola ha señalado el destacado papel jugado por el concepto de "genio" individual en la separación entre la poesía y la pintura. Sin embargo parece haber pasado por alto la importancia de la inspiración personal de la razón. No obstante, la descripción que realiza de las causas de la ruptura poesía/artes plásticas, remite a las de la psicología de la creación : "non più la pittura prende regola e struttura dalla poesia, ma questa è ombra di quella : proprio perchè ora è del pittore il compito di concertarsi nella mente, di estraniarsi dalle presenze sensibili, per far apparire nell'idea quella prima forma, abbozzo, che è ad un tempo atto di conoscenza e falto d'arte, e di cui l'immagine non sarà che la "traduzione". (Op. Cit, p. 96).

La bella cita de Lomazzo que nos muestra cómo la pintura adquiere la primacía con respecto a la poesía, dice así :

"poiché la poesia è come ombra della pittura, e l'ombra non può stare senza il suo corpo che non è altro, ch'essa pittura, come gentilmente lo descrisse Leonardo, e però tanto più verrà anco a parer più dolce il canto, e più soave e amena l'ombra della poesia, quanto sino adesso s'è fatto conoscere come lucente e vago sia il corpo ond'essa è cagienata, cioè la pittura" (Tratatto, cap. LXV. Citado por C. Ossola, Op. Cit, p. 96). Puede sorprendernos el que un mismo autor afirme por un lado que todo pintor ha de ser previamente poeta, y que por otro subordine la poesía a la pintura, mas si pensamos en las incertidumbres conceptuales de finales del siglo XVI, en tratadística, no deberíamos acusarlo de incongruencia : en estos momentos se está aceptando la importancia del furor como causa de la creación pictórica lo que obliga a rechazar el furor divino en favor del furor interno. Si bien la "divinización" del artista fué realizada por Alberti y Leonardo,

entre otros, se apoyaban en la presencia de la Naturaleza y del Arte, a costa del Furor. Tras los pasos de la poética, Vasari y luego Lomazzo definieron al artista como un Dios creador sobre la base de la aceptación del poder creador del Furor.

(200) G. Vasari, Vite, Cap. II.

(201) Jean Rouchette "L'Esthétique", en la Renaissance que nous a léguée Vasari, p. 84.

(202) G. Vasari, Op. Cit.

(203) G. Vasari "Vita di Lionardo da Vinci" en Op. Cit.

(204) Ibid.

(205) A. Segni Op. Cit, p. 64.

(206) G.B. Armenini, Op. Cit, p. 73.

(207) Félibien escribía en pleno barroco :

"les Peintres ne deffeignent pas d'abord avec jufteffe toutes les parties qui entrent dans un ouvrage : ils en font une légère esquiffe, où ils établiffent feulement l'ordre de leurs penfées pour s'en fouvenir, car les images des chofes qui se présentent à nous & des paffions que l'on veut représenter, paffent avec un mouvement fi fubit, qu'elles ne donnent pas le loifir à la main de les figurer; lorsqu'une fois elles font diffipées, les idées fi fortes e fi nettes que l'on avoit dans l'efprit, ne pouvant plus efre bien exprimées, il eft difficile de donner à un ouvrage cette beauté,

cette grace qu'on y demande..." (Entretiens IV, En Entretiens, p. 591).

(208) Nos vienen a la mente los célebres primeros versos del "Cántico Espiritual" de Juan de la Cruz :

"¿Adonde te escondiste,
Amado, y me dejaste con gemido?
Como el ciervo huiste,
Habiéndome herido;
Salí tras ti clamando, y ya eras ido". (Canciones
entre el Alma y el Esposo 1, p. 18).

(209) "Pour me plait la douce poesie,
Et le doulx trait par qui je fus blessé :
Dès le berceau la Muse m'a laissé
Cest aiguillon dedans la fantaisie" (J. du Bellay
"A Monsieur d'Avanson" vv, En Regrets).

(210) Robert J. Clements parece opinar lo contrario en Michelangelo's Theory of Art.

(211) "De quelque autre subject, que j'escrive, Jodelle,
Je sens mon coeur transi d'une ~~morne~~ froideur,
Et ne sens plus en moy ceste divine ardeur,
Qui t'enflame l'esprit de sa vive estincelle.
Seulement quand je veux toucher le loz de celle
Qui est de notre siecle et la perle, et la feur,
Je sens revivre en moy ceste antique chaleur
Et mon esprit lassé prendre force nouvelle.

Bref, je suis tout changé, et si ne sçay comment,
Comme on voit se changer la vierge en un moment,
A l'approcher du Dieu qui telle la fait estre.

D'ou vient cela, Jodelle? il vient, comme je croy,
Du subject, qui produit naïvement en moy
Ce que par art contraint les autres y font naiftre"

(Sonnet CLXXX, Les Regrets, p. 150)

Una opinión como la que du Bellay versaba en este poema no podía sostenerse en artes plásticas. El poeta francés definía el furor como causa única de la obra de arte, sin tener en cuenta la sabiduría y el "arte" (señalemos que las opiniones de J. du Bellay no acaban de asentarse, pues si bien escribe : "Que le naturel n'est suffisant à celui qui en Poësie veut faire oeuvre digne de l'immortalité" (Défense de la Langue française, Livre II, Chapitre III, p. 103), más lejos señala:

"Veu mesmes que c'est chose accordée entre les plus scavans, le naturel faire plus sans la doctrine que la doctrine sans le naturel". (Op. Cit.).

Lo que parece claro es que el "arte" sufre en comparación con el furor y especialmente con la Naturaleza, erigiéndose ésta, siguiendo a Horacio, según afirma Henri Chamard, en la causa primera de la creación artística.

(Ver a este respecto Henri Chamard Histoire de la Pléiade, II, p. 104 y nota 2)). Incluso los tratadistas más afines a concepciones idealistas y prerrománticas como du Bos aceptaron la necesi-

dad y la conveniencia de ejercitarse, a fin de que los conceptos dados durante un estado de entusiasmo pudiesen ser expresados convenientemente, y que la forma dada no traicione la idea. Entre el "diseño intero" del que habla Zuccari y la obra terminada existe una necesaria etapa intermedia que muy pocos pintores se atrevieron a saltar: el "diseño externo" que exigía que los conocimientos adquiridos fuesen puestos a disposición del alma a fin de que convierta la composición ideada en una visible, (Tintoretto, según nos cuenta Boschini, fue uno de ellos, no obstante, se dedicó a "gli ftudij" durante años, lo cual le permitió con posterioridad esbozar con mano segura sus invenciones directamente en el lienzo : "Non oftante l'efilio, applicandofi maggiormente a gli studij, con inceffante fervore fe ne approffitó in modo che ne diueme ftupore dell'Arte, a fegno che (per cofi dire) ordendo trame ed ignanni all'occhio s'affaticaua, come praticano i Guerrieri d'oggi, con mine fotteranee, fornelli, bombe, granate e cofi fimili di far balzare le figure fuori delle telli. E quefti furori fi veggone in particolare (...) nello Scortino del Palagio Ducale, la Mina fulminante, nella presa di Zara (...) Quefto Autore in fomma ha hauute tante prerogatiue nell'Arte, che più non fi può dire; e fopra il tutto hebbe un dono particolare dalla Natura, chi fi trasformó in tutte le Maniere, quando gli piacque..." (Op. Cit.)).

El furor descrito por du Bellay nace de la contemplación de la grandeza y la majestad que desprenden todavía las ruinas romanas, y sobre todo, de la posesión del antiguo espíritu que las animaba y que revive en el alma del poeta. Sin que el escritor intente esforzadamente componer una escena, el tema del poema se le presenta de inmediato, el panorama romano animado todavía por un anhelo de belleza. Si los conocimientos no le son necesarios, no obstan-

te du Bellay ha tenido que acudir a Roma para que brote en su alma el "estusiasmo" provocado por la "antique fureur", "invocada" en cierta manera por el poeta. (Soneto "Au Roy". I, vv. 12-14, "Les Antiquitez de Rome").

Sin embargo, si el tema no surge por "arte" sino que lo hace gracias al furor, aquél es utilizado por el poeta para que el entusiasmo pueda expresarse :

"J'entreprendois, veu l'ardeur qui m'allume,
De rebastir au compas de la plume
Ce que les mains ne peuvent maçonner"

(Sonnet XXV, vv. 12-14, Op. Cit.).

No son los "Divins esprits" (soneto I, v. 1, Op. Cit.) los que hablan directamente a los hombres a través del poeta, sino que se dirigen a él para que, gracias a su arte, de forma a tales mensajes y los comunique al resto de la humanidad. Dios es ciertamente el primer autor, pero la aportación del hombre no es desdeñable :

"Ne laisse pas toutefois de sonner,
Luth, qu'Apollon m'a bien daigner donner :
Car si le temps ta gloire 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"

(Soneto XXXII, vv. 9-14, Op. Cit.).

(212) Ficino se refiere en principio a poemas "expresados" antes que escritos : T. Pl. XIII, 2, p. 203:.

"Quod multa furentes canunt et illa quidem mirabilia, quae paulo post defervescente furore ipsimet non satis intelligunt, quasi non ipsi pronuntiaverint..." (cita idéntica en la carta "Poeticus furor à Deo est").

Sin embargo Ficino escribió el corto tratado "De divino furore", ampliamente comentado tras la lectura de un poema de su amigo Pe regrino Alio, donde era patente que los dioses le habían inspira do, ("quo fcripta tua exprimunt"). Ello se percibe en la distri bución de "pies y ritmos" que tratan de imitar lo más fielmente posible "la armonía divina y celestial", gozada gracias a la ayu da concedida por Dios al poeta mediante el "furor poético", y transcrita mediante un "juicio más grave y firme" ("vero gravio-ri quodam firmiorisque indicio"), poseído y utilizado por el hom bre.

Con lo cual llegaríamos a una insólita, aunque lógica, conclusión: cuando el poema brota verbalmente, la intervención del hombre en su elaboración y composición es nula, mas cuando llega el momento de escribirlo, o cuando la percepción de la Belleza divina da lugar a una obra escrita, el hombre aportaba unos conocimientos utilizados "juiciosamente".

(213) "Ce n'est pas, interrompit Pymandre, une chofe extraordinaire, de ne pas toujourns bien exprimer nos penfées. L'esprit conçoit, enfante avec une promptitude si grande que fouvent l'image des chofes qu'il produit est plûtoft effacée de nostre mémoire, que nous n'avons le loifir de la faire connaiftre. Mais je ne croy

pas que la difficulté qu'on rencontre dans le travail vienne de la main, qui est l'instrument dont on se sert, ni du sujet qu'on veut imiter; c'est plutôt des moyens que l'on garde de la mauvaise conduite qu'on observe. Car j'ai à peine à croire qu'une personne, qui recherche quelque chose avec passion, emploie inutilement son temps, puisqu'il est certain que les sciences aussi bien que la vertu, se communiquent à ceux qui les aiment avec ardeur, & qui les recherchent avec persévérance" (Félibien IV Entretien en Entretiens, p. 513 y ss.).

Un siglo antes, en un momento de máxima glorificación del trabajo mental, independiente de la percepción natural Vasari escribía :

"Ed insomma, condussi quell'opera con tutte le forze e saper mio; e se bene non arrivai con la mano e col pennello al gran disiderio e volontà di otti ma mente operare, quella pittura nondimeno a molti è piaciuta". (G. Vasari "Giorgio Vasari", en Le Vite, ed. G.C. Sansoni, VII, p. 663).

(214) "Ou sont ces doux plaisirs, qu'au soir sous la
 nuit brune
 Les Muses me donnoient, alors qu'en Liberté
 Dessus le verd tapy d'un rivage écarté
 Je les menois danser aux rayons de la Lune?
 Maintenant la Fortune est maistresse de moy,
 Et mon coeur qui souloit estre maistre de soy,
 Est serf de mille maux et regrets qui m'ennuyent"

(Soneto IV, vv. 5-11, "Les Regrets")

(215) Ver nota (212), Cap. II.

(216) Somos conscientes que en las artes plásticas existe un equivalente de la composición bajo el dictado del alma : éste es el abocetamiento ligero, realizado con trazos inconexos colocados sin que intervenga el juicio humano. Armenini, Gilio y Félibien posteriormente se han referido, favorablemente o no, a este peculiar modo de dibujar, a través del cual se percibe con mayor nitidez la fuerza y la intención de la voluntad divina o humana-.

No obstante, los poemas compuestos verbalmente se presentan como obras terminadas, perfectas en todas sus partes (ya que han sido concebidos y expresados por Dios). Mientras que los bocetos pictóricos, como ya observaba Leonardo, deben ser corregidos y recompuestos a posteriori. Actúan tan solo a modo de acicate para que la fantasía guiada por la Razón, elabore y trace una escena bella y completa :

"Procura (...) que tu dibujo muestre al ojo tu intención por medio de formas expresivas y la idea primera por tu imaginación concebida. Más tarde ve borrando y añadiendo hasta quedar satisfecho. Haz luego que hombres vestidos o desnudos se dispongan tal como la obra exige, y cuida de que en lo tocante a medidas y tamaño, según la perspectiva determina, nada quede de la obra que no se acuerde a la razón y a los efectos naturales. Este es el camino para alcanzar honor en tu arte" (Leonardo, Op. Cit. B.N. 2038, 26a, nº 485, p. 360). Leonardo también escribe :

"(...) En una mancha pueden verse las distintas composiciones de cosas que en ellas se pretenda buscar : cabezas humanas, diversos animales, batallas, bajíos, mares, nubes, bosques, etc.; ocurre

como con las campanas, que en ellas puedes oír lo que te plazca. Pero aunque estas manchas alimentan tu invención, no te enseñan a rematar detalle alguno" (Urb. 33b-34a, Op. Cit, nº 490, p. 362).

Roger de Piles añadía sobre dicho tema :

"Plus en a de génie, plus on voit des chofes dans ces fortes de taches ou de lignes confufes" (Abrégè, p. 20). La puesta en forma de las figuras confusas, confusamente intuidas, depende tan sólo del juicio, (el genio) del artista. La Belleza de la obra nace no de un brillante arranque sino de la sabiduría del pintor, que sabe ordenar lo que la Naturaleza -o Dios- le ofrece de manera informe y lleno de impurezas.

(217) "La pintura es sabiduría y filosofía, pues la filosofía trata del aumento y mengua causados por el movimiento" (Leonardo, Urb. 3b, 4a, Op. Cit, nº 9, p. 39). "La pintura es filosofía porque trata del movimiento de los cuerpos en la prontitud de sus actos y la filosofía se ocupa también del movimiento" (Leonardo Trat. 9 (3), Op. Cit).

Sobre la capacidad pedagógica de la pintura para apreciar el entorno, Leonardo añade : "Los científicos y verdaderos principios de la pintura determinan, en primer lugar, que sea un cuerpo dotado de sombra y que sea sombra primitiva y sombra derivativa, y que sea luz, es decir : tinieblas, luces, color, cuerpo, figura, posición, distancia, proximidad, movimiento y reposo. Cosas que con la sola mente, y sin necesidad de operación manual, se comprenden. Ellas constituyen la ciencia de la pintura, que permanece en la mente de sus contempladores, y de la que nace más tarde la operación, bastante más digna que la precedente contemplación o ciencia

(Urb. 19a, 19b, Op. Cit, nº 6, p. 35).

(218) G.P. Lomazzo, Trattato, Lib. I, Cap. III.

(219) G.P. Lomazzo, Op. Cit, Lib. Cap. II : della neceffita del Moto, p. 105.

Con más precisión Roger de Piles escribe bellamente :

"Les paffions qu'il (el pintor) exprime dans les Figures auront de la noblesse s'il a l'efprit élevé, & tomberont au contraire dans la bafseffe & dans la froideur, s'il n'a luy-mefme ni vivaxité, ni grandeur d'ame. On ne peut donner que ce que l'on a : & c'est par le caractère de ce Gènie qu'on reconnoift le Peintre & qu'il fait fon portrait dans tous les Ouvrages (...) (Roger de Piles, Conversations, p. 74). En su obra "Dissertation sur les Ouvrages des plus fameux peintres" añade :

"(...) felon qu'un Peintre aura plus de folidité de jugement, plus de lumière d'efprit, & plus de grandeur & d'élèvation de gènie, il doit faire de plus beaux Ouvrages..."

Ello ya fue observado por Leonardo. Sin embargo partía de la base que el artista estaba ligado a la Naturaleza. Ella debía ser la responsable de las composiciones que el pintor ejecutaba y Dios, en último término, aparecía como el Padre de lo que el hombre trabajaba. Esto no podía por tanto imprimir su fuerza en la obra. Como la gracia espiritual dependía de la física, a poco que el artista fuera deforme, lo mismo ocurriría con el espíritu que transmitido a la pintura afearía y deshonoraría a la Naturaleza:

"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 corregirla 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" (A. 23a, Op. Cit, nº 575, p. 403).

"No me parece parco donaire el de aquel pintor que da un aire gracioso a sus pinturas, gracia que, si por naturaleza él no tiene, adquiere por incidental estudio; de esta manera : mira a tu alrededor y toma los aspectos placenteros en muchos rostros bellos, cuya belleza esté confirmada más por pública fama que por tu propia opinión, pues te podrías engañar eligiendo rostros que se asemejan al tuyo. A veces, en efecto, tales semejanzas nos placen, de suerte que, si tú fueras mal parecido, optarías por rostros nada hermosos y éstos harías deformes, como tantos pintores cuyas figuras se asemejan en ocasiones al maestro. Toma, pues las bellezas cual te digo y guárdalas en la memoria" (Leonardo B.N. 2038, 27a, Op. Cit, nº 576, p. 404).

Leonardo añadía que si el artista no poseía gracia propia podía "adquirirla por "estudio". Por contraste, uno de los postulados establecidos desde finales del manierismo es que la gracia no se adquiere (y menos por el aprendizaje). Se tiene como un don divino, y su posesión determina que la obra de arte no sea una composición fría sino que se muestre iluminada por el trabajo de la mente de un hombre elegido por el Cielo :

"On ne peut bien dire comment il faut donner plus de force, plus de majesté, & plus de grace aux figures : tout cela dépend de l'excellence du génie du Peintre (...) La grâce s'engendre de l'uniformité des mouvements intérieurs caufez par les affections & les fentiments de l'ame" (Félibien, Préface au vol. I, Entretiens).

Leonardo, como Alberti, temía todo lo que fuera personal y escapaba a la ley general de la Naturaleza. El alma y sus caprichos causaban inquietud. El artista se aferraba a la voluntad natural o divina, intentando ser un instrumento o un observador lúcido, útil y atento a los gestos y las obras de Dios.

(220) G.P. Lomazzo, Trattato, Lib. II, Cap. II, p. 108.

(221) La gran diferencia entre Lomazzo y Leonardo es que mientras éste opinaba que mediante el estudio, se adquiría el conocimiento de los esquemas compositivos que otorgan una impresión de animación a un cuadro, reduciendo la gracia a un simple conocimiento artesanal, Lomazzo afirmaba que la gracia que se vierte en el lienzo era innata. Para Leonardo cualquiera con aptitudes artísticas podía adquirir las "recetas" a fin de conseguir dar una impresión de gracia y vivacidad a un dibujo. Por el contrario, para Lomazzo esta adquisición era posible si el artista ya poseía de antemano tal gracia.

(222) G.P. Lomazzo, Op. Cit, Cap. I : della virtù della practtica, págs. 109 y ss.

(223) Vasari explica claramente que "il furore mi assalta" (Carta a Raffaello dal Borgo a S. Sepolcro, 5 di marzo. En Lettere III, p. 38). Mas en su autobiografía publicada al final de "Vite" se trasluce que no sabe si el furor viene de Dios o nace de su interior:

"(...) la fede di quel signore, e la buona fortuna che egli ha in tutte le cose, mi facesse da più di quel che io sono, o che la speranza e l'occasione di sì bel soggetto mi agevolasse molto di facultà, o che (e questo dovevo preporre a ogni altra cosa) la grazia di Dio mi somministrasse le forze, io la presi..." (G. Vasari Le Vite, Vol. VII, ed. G.C. Sansoni, págs. 700-701).

Ello parece más una manera de mostrar la alta estima que se merecen sus pinturas, bendecidas por Dios, que no la confirmación de su creencia en el origen divino de la inspiración.

(224) G.P. Lomazzo, Trattato, Cap. II: "de la necessitá del moto", p. 99.

(225) Ver, por ejemplo, L. Dolce, Dialogo della Pittura "ne bafta a un Pittore di effer bello inventore, fe non è parimente buon di fegnatore". Igualmente, Paolo Pino, Dialogo di Pittura, p. 101.

(226) " (...) la fede di quel signore, e la buona fortuna che egli ha in tutte le cose, mi facesse da più di quel che io sono, o che la speranza e l'occasione di sì bel soggetto mi agevolasse molto di facultè, o che (e questo dovevo preporre a ogni altra cosa) la grazia di Dio mi somministrasse le forze, io la presi..." (G. Vasari Le Vite, Vol. VII, ed. G. C. Sansoni, págs. 700-701). "E perchè col fare e col tempo mi pareva pur migliorare qualche cosa, nè mi sodisfacendo della prima bozza, gli ridetti, di mestica, e la rifeci, quale la sirede, di nuovo tutta." (G. Vasari. Le Vite, Vol. VII, ed. G.C. Sansoni, p. 667). "Insomma, io non aveva fino allora fatto opera (per quello che mi ricorda) nè con più studio, nè con più amore e fatica di questa: ma tuttavia, sebbene satisfeci ad altri, per aventura non satisfeci giè a me stesso, come che io sappia il tempo, lo studio e l'opera ch'io misi particolarmente negl'ignudi, nelle teste, e finalmente in ogni cosa." (Id. págs. 668-669).

(227) Ver nota (224), Cap. II.

(228) G. Vasari "michelagnolo Buonarrotti", en *Le Vite*.

(229) M. Ficino "Poeticus furor à Deo eft".

(230) G.P. Lomazzo, *Op. Cit*, p. 99.

(231) Ver Cap. I.

(232) Uno de los artistas que según cuenta Vasari, más padeció la inconstancia del alma, fue Leonardo. Empezó múltiples tareas en los ámbitos más diversos posibles, y la mayoría de los cuadros que inició quedaron sin concluir.

(233) G. Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, Lib. II, Cap. XXXVII.

Francisco de Guevara, que dedica parte de su tratado al problema del grotesco, afirma :

"El Grotresco es un género de pintura, el qual aunque conste de líneas y colores a rigor no se puede llamar Pintura; porque la pintura es imitación, como al principio hemos dicho (Guevara había escrito que "la Pintura es imagen de aquello que es o puede ser"), de alguna cosa natural que es, o que puede ser : y por el contrario el Grotresco consta de cosas que no son, ni pueden ser, pues en sí contiene tantas diversidades de monstruos e imposibilidades". (Comentarios de Pintura, págs. 154-155).

Defiende el grotesco en un caso extraño, (ver la nota (237), Cap. II).

(234) El furor interno o "capriccio" se manifiesta en las obras que no exigen la imitación de la naturaleza (por tanto, que no

requieren el control de la razón a nivel de la idea, y que tienen que ser pintadas apresuradamente, tanto por la falta de tiempo como porque son obras de circunstancia en las cuales la poca dedicación (técnica y racional) no es un lastre, sino que incluso, puede concederles una mayor vivacidad. Tal es el caso de los arcos de triunfo, tan abundantes en el siglo XVI :

"Il peggio è che ci sono di questi, che sono tanti arditi che si arrisicano tener il sentier medesimo a dipinger l'opere grandi & di pregio, io dico in quelle che si sogliono porre e far ne'luoghi dignissimi, a che vi apparisse un suo perpetuo biasimo il più delle volte, poichè quelle figure, le quali dovrebbono per apparir piene di gravità, di senno, di riposo, le fanno veder leggieri, veloce e bellicose, con gli atti e i moti a guisa di mataccini, di modo che si veggono rimaner prive di ogni dignità. convenevolezza e decoro. Non si niega già per noi che questa via del far presto non sia di mestieri per qualche urgente bisogno, sì come per archi trionfali, per feste, e per tali cose improvide ordinato spesso volte dalle republiche e da'gran signori con molta sollecitudine e prestezza, e da esse se ne suole appresso de'popoli acquistare fama di valentissimi uomini, e con premii onorati di quelli; le quali opere poi non durano però molto a vedersi" (G.B. Armenini, Op. Cit.).

El aprecio del "capriccio"-el furor interno no controlado por la razón- como origen de la obra de arte es escaso, tanto en pintura como en poesía. Así, Ronsard afirmaba : "Tu enrichiras ton Poëme par varietez prises de la Nature, sans extravaguer comme un fréné tique. Car, pour vouloir trop éviter et du tout te bannir du parler vulgaire, si tu veux voler sans considération par le travers des mues et faire des grotesques, chimères et monstres, et non

une naïfve et naturelle p̄oesie, tu seras imitateur d'Ixion, qui engendra des Phantasmes au lieu de légitimes et naturels enfans" (La Franciade, Au lecteur apprentif, en Oeuvres Complètes, Tomo II, p. 1017).

Las pinturas realizadas con furor están apreciadas como piezas compuestas rápidamente, incluyendo grutescos y escenas fantásticas, pero de corta duración. Por ello, como comenta Paola Barocchi en Scritti III (nota 3, p. 2531) "la breve esistenza di queste opere giustifica il loro pericoloso far presto".

Paola Barocchi subraya la expresión "far presto". Remarcaríamos además el acertado empleo del adjetivo "pericoloso" ya que, en efecto, la aparición del furor, tanto externo como interno, conlleva un matiz de peligro, del que carece la "Naturaleza", cuando las facultades sensibles y la razón actúan sucesiva y ordenadamente (ver el apartado "superioridad de la Naturaleza" Cap. II). El furor es un ímpetu violento que a menudo sobrepasa la capacidad expresiva del artista, dejándole tan solo esbozar figuras esquemáticas y confusas, como bien señalaba Armenini. En esta lucha entre el alma violentada, la razón desbordada y la mano reticente, inhábil o imprecisa, la obra de arte puede fracasar. Componer pues bajo la sola presencia del "capriccio" constituye efectivamente una prueba peligrosa. (Ver M. Boschini, Vento III, Carta del navegar, págs. 210-211).

(235) Paola Barocchi ha señalado justamente la conexión entre las opiniones de Paleotti y de Gilio (ver Barocchi III, nota 1, p. 2640).

(236) "Nella divisione (...) delle pitture mostruose dicessimo alcune essere imagine, che non sono nè possono essere secondo la natura, ma le persone se le hanno fabricate nella mente, sì come il capriccio gli ha portato; delle quali tante si possono dire essere le sorti e le maniere, quanto varii sono i cervelli delle persone, fingendosene ognuno qualcuni a suo modo come gli viene in fantasia" (G. Paleotti, Op. Cit.).

Comparemos esta opinión con una de Giordano Bruno, publicada tres años más tarde, en 1585, en las postrimerías del manierismo : "Tanti son geni et specie de vere regole, quanti son geni et specie de veri poeti". (Op. Cit. I, 1 p. 135). Más lejos, Bruno continúa "... dico che sono et possono essere tante sorte de poeti quante possono essere et sono maniere de sentimenti et inventione humane..." (Ibid, p. 137).

En las artes plásticas manieristas el furor interno da lugar a los grotescos, considerados en general como simples ornamentos (para una opinión contraria ver la de Pierro Ligorio en nota (240). Sin embargo, tales creaciones obedecen a unas reglas que varían no sólo según "i cervelli delle persone", más según incluso "I sentimenti (...) humane". Es decir que los grotescos, nacidos del trabajo de la invención, dan la medida de la capacidad creadora del artista y son una muestra a la vez de su libertad y de su "genio", es decir, de la fuerza creadora del alma. Los grotescos no son composiciones que escapen a toda regla sino que obedecen a unas leyes organizativas que les son propias. El descubrimiento de la figura creativa del alma presa del "capriccio" se puso de manifiesto en una obra menor, un simple complemento arquitectónico decorativo, y no por medio de la gran pintura de historia, fruto todavía de la Naturaleza (acompañada del arte). En resumen, según la

tratadística manierista, el Furor producía tan solo "pintura de género" y obras de circunstancia. En éstas y no en el "gran arte" se revelaba la singularidad del alma humana; en los "pucheros" se manifestaba la "scintilla" de Dios que el hombre guarda en el espíritu.

(237) F. de Guevara defiende la existencia del grotesco cuando pese a no copiar la naturaleza, revela la existencia del infierno y del demonio, gracias a las formas monstruosas.

"Una cosa oso afirmar de Bosco, que nunca pintó cosa fuera del natural de su vida, si no fuese en materia de infierno, o purgatorio (...) Sus invenciones estribaron en buscar cosas rarísimas, pero naturales : de manera que puede ser regla universal, que cualquier pintura, aunque firmada de Bosco, en que hubiese monstruosidad alguna, o cosa que pase los límites de la naturaleza, que es adulterada y fingida, si no es, como digo, que la Pintura contenga en sí infierno, o materia de él." (Comentarios de la Pintura, p. 127).

Esta opinión de Guevara resuena (no sabemos si intencionadamente, o gracias a un tercer texto que desconocemos) en el tratado barroco de G. D. Ottonelli :

Condena la creación de grotescos, "vane Pitture (...) condotte poco giuditiofamente" (Trattado della Pittura e Scultura, Cap. 2, quesito, 16, seconda ragione, p. 95), pero la defiende cuando muestra al demonio :

"Può egli ancora formar le figure de'Demonij con ogni più brutta deformità, che fi possa immaginar... "Et in quefto piaciono molto le belle inuentioni, che con ftranne bizzarrie fi veggono nell'opera

re di Brugolo ef preffe eccellentemente..." (Op. Cit, Cap. 3, que sito 16, secondo motivo, p. 196).

Claro que aconseja :

"Mà auuerta il Pittore di non eprimere : Demonij in atto tale, che la lorvifta fia di pregiuditio e di perícolo all'honneftà".

(238) Montaigne parece indicar que tales seres son irreales porque no son más que una agrupación de miembros sin formar una unidad. A causa de la imposibilidad de definirlos-porque no existe un elemento que los represente-nace su irrealidad : "Considerant la conduite de la besogne d'un peintre que j'ai, il m'a pris envie de l'en-suivre. Il choisit le plus bel endroit et milieu de chaque paroi, pour y loger un tableau élaboré de toute sa suffisance; et, le vi-de tout autour, il le remplit de grotesques, qui sont peintures fantasques, n'ayant grâce qu'en la varieté et étrangeté. Que sert-ce ici aussi, à la verité, que grotesques et corps monstrueux, rapiécés de divers membres, sans certaine figure, n'ayant ordre, suite ni proportion que fortuite?" (Montaigne Essais, Cap. XXXIII : de l:amitié).

(239) "Mais ce n'est pas tant la forme que j'ai (La Fontaine) don-née à cet ouvrage qu'on en doit mesurer le prix, que por son utilité et por sa matière: car qu'y a-t-il de recommandable dans les productions de l'esprit qui ne se recontre dans l'apologue (de Socra-te, écrit par Platon)? C'est quelque chose de si divin, que plusieurs personnages de l'antiquité ont attribué la plus grande partie de ces fables à Socrate, choisissant, pour leur servir de père, celui des mortels qui avait le plus de communication avec les dieux. Je ne sais comme ils n'ont point fait descendre du ciel ces mêmes fa-

bles, et comme ils ne leur ont point assigné un dieu qui en eût la direction, ainsi qu'à la poésie et à l'éloquence. Ce que je dis n'est pas tout à fait sans fondement, puisque s'il m'est permis de mêler ce que nous avons de plus sacré parmi les erreurs du paganisme, nous voyons que la vérité a parlé aux hommes par paraboles : et la parabole est-elle autre chose que l'apologue, c'est-à-dire un exemple fabuleux, et qui s'insinue avec d'autant plus de facilité et d'effet qu'il est plus commun et plus familier? Qui nous proposerait d'imiter à imiter que les maîtres de la sagesse, nous fournirait un sujet d'excuse : il n'y en a point quand des abeilles et des fourmis sont capables de cela même qu'on nous demande". (La Fontaine, Préface aux Fables, líneas 82-100, En "Fables", p. 8).

(240) Pirro Ligorio, Libro dell'antichità.

(241) Pirro Ligorio ya señalaba que el fin de la composición era el "diletto" : "così (il inventori de lle grottesche) diletta a ciascheduno" (Op. Cit, p. 2672).

(242) G.P. Lomazzo, Trattato.

(243) Sebastiano Serlio, Regole generali di architettura ...

(244) Las obras producidas por el "capriccio" fueron aceptadas, en un principio, como ornamentos y complementos decorativos que se incrustaban en la severa estructura compositiva concebida por la Razón. En estas zonas libres que la Inteligencia concedía al Alma Sensible, ésta desarrollaba fábulas y los motivos fantásticos que conseguían librarse del cedazo de la discreción :

"Sotto questa licenza poetica non vediano noi cose anco fuora del natural ordine? (...) I pittore ne'sostentamenti de le colonne e de le volte hanno fento mostri che la natura non gli può fare. Ve diano (poi che abbiano cominciato allegare gli essempli di Roma) in quella città a le volte i termini che voi dicevi, a le volte mezz'uomini e mezzi serpenti, a le volte animali scontraffatti, a le volte deffini, a le volte omini naturali, a le volte serpenti, a le volte viti piene d'uva e di pampini, a le volte trofei antichi per le colonne, et altri caprizzi senza regola e senza legge alcuna : i quali sono tutti ornamento della pittura". (Gilio, Op. Cit, Citado por Carlo Ossola en Automno del Rinascimento, p. 56, de la edición de Paola Barocchi-Barocchi II-).

(245) Paola Barocchi, *Scritti d'Arte del 500*, vol. III, nota 1, p. 2697. La autora no explica porque las alabanzas de Lomazzo hacia ciertos bellos grotescos son "significativas".

F. de Guevara escribe :

"... suelen los ánimos mal compuestos y viciosos acarrear pésimas y desbaratadas imaginaciones, de las cuales suceden después las malas imitaciones, como aconteció en este género de Pintura que llamamos Grotesco, al cual para condenalle por vicioso y monstruoso..." (Comentarios de la Pintura, p. 156).

(246) "Non vediano noi che fin dagli antichi per la forza de la poesia sono state introdotte molte cose che non son nè vere nè ve risimili? Diciò vene do l'esempio de la statue che termini si chia mano, i quali paiono uomini messi ne'bigonzi. Dopo, infiniti mostri vedete : chi ha faccia d'uomo e membra d'animale, chi di cavallo, chi di cane, chi è mezza donna e mezzo pesce, altro e più di-

fforme che'l nostro d'orazio; de'quali altri sostengono colonne, altri tengono festoni o altre cose tali, e pur sono duora d'ogni natural ordine. Nondimeno per la foerza de la poesia s'ammettono". (Gilio, Op. Cit, p. 16).

(247) Esta opinión nos recuerda un parágrafo de la Fontaine, que sigue al mencionado en la nota (239), Cap, II :

"(...) Platón ayant banni Homère de sa Republique y a donnè à Es cope une place très honorable. Il suhaite que les enfants sucent ces fables avec le lait; il recommande aux nourrices de les leur apprendre : car on ne saurait s'accoutumer de trop bonne heure à la sagesse et à la vertu. Plutôt que d'être réduit à corriger nos habitudes, il faut travailler à les rendre bonnes, qu'elles sont indiffèrens au bien ou au mal... Or, quelle méthode y peut contribuer plus utilement que ces fables? Dites à un enfant que Cras sus, allant contre les Parthes, s'engagea dans leur pays sans con sidérer comment il en sortirait; que cela le fit pèrir lui et son armée, quelque effort qu'il fît pour se retirer. Dites au même en fant que le Renard et le Bou descendirent au fond d'un puits pour y éteindre leur soif; que le Renard en sortir, s'étant servi des épaules et des cornes de son camarade comme d'une échelle; au contra i re, le Bouc y demeura pour n'avoir pas eu tant de prévoyance, et par conséquent il faut considérer en toute chose la fin. Je demande lequel de ces deux exemples fera le plus d'impression sur cet enfant. Ne s'arreta-t-il pas au dernier, comme plus conforme et moins disproportionné que l'aute à la petitesse de son esprit? Il ne faut pas m'alleguer que les pensées de l'enfance sont d'elles-mêmes assez enfantines, sans y joindre encore de nouvelles badine ries. Car badineries ne sont telles qu'en apparence; car dans le fond, elles portent un sens très solide. El comme, par la defini-

tion du point, de la ligne, de la surface, et par d'autres principes très familiers, nous parvenons à des connaissances qui mesurent enfin le ciel et la terre; de même aussi, par les raisonnements et les conséquences que l'on peut tirer de ces fables, on se forme le jugement et les moeurs, on se rend capable de grandes choses". (Op. Cit, líneas 101-129).

(248) G.P. Lomazzo, Trattato, Cap. XLIX : Composizione de le grottesche.

(249) F. de Guevara apunta inquietantemente :

"Esto que Hyerónimo Bosco hizo con prudencia y decoro, han hecho y hacen otros sin discreción y juicio alguno.

No niego que no pintase extraño efigias de cosas, pero esto tan solamente a un propósito que fue tratando del infierno, en la cual materia, queriendo figurar diablos imaginó composiciones de cosas admirables". (Comentarios de la Pintura, p. 126).

¿Se establece una relación entre el "capriccio" y la pintura del mal? (Ver Jacques Henrio, La Peinture et le mal, Bernard Grasset, París 1983).

(250) El problema del grotesco y su aceptación como obra del "pintor-poeta" que da en él rienda a la fuerza del alma, se centra en gran parte en el siglo XVI. Una vez que el "capriccio" es tenido en cuenta y controlado por la discreción, el grotesco casi desaparece como tema del arte.

(251) "Creemos en la presencia de elementos fijos, que limitan y dan cauce al curso de los acontecimientos históricos, proporcionando así a la razón, por encima del torrente de la vida, puntos de apoyo y referencia". (Eugenio d'Ors, Lo Barroco, Cap. : los "eones", p. 108).

(252) "Il Poeta col mezzo delle parole va imitando non solo ciò che su dimostra all'occhio, ma che ancora si rappresenta all'intelletto, Laonde essi in questo son differenti". (L. Dolce, Op. Cit.).

(253) Estamos jugando con una peligrosa esquematización, puesto que, durante la Edad Clásica, los tratadistas aunaron esfuerzos para demostrar que la Pintura no era distinta de la Poesía. El hecho de que fracasaron en un indicio de lo erróneo del planteamiento.

Un artista que se desmarcó fuertemente de esta corriente fue Leonardo, aunque poco aportaba la pintura y la poesía eran artes imitativas, que se distinguían por el lenguaje empleado, el de la pintura, basado en la imagen, más adecuado para representar de manera convincente a la naturaleza. No obstante, escribía :

"dice el poeta que su ciencia es invención y medida; que ésta es la simple sustancia de la poesía : invención de asuntos y medida de los versos". Luego añade banalmente, "(...) a ello replica el pintor diciendo tener la ciencia de la pintura las mismas obligaciones, es decir : invención y medida; invención en el asunto que debe fingir, y medida de las cosas pintadas (...)" (Urb. 13a, 14a; Trat. 25. En Op. Cit, nº 28, p. 60). El matiz que añade la invención pictórica muestra cómo Leonardo era consciente, pese a las tópicas frases sobre la pintura como poesía muda, que la fidelidad

al referente natural impedía que la invención pictórica pudiera ser del mismo orden que la poética.

(254) L.B. Alberti, Tratado de Pintura.

Los "consejos" (más que las reglas) que rigen la "composición de cuerpos" y de escenas, vienen en gran medida determinados por las características de las figuras al servicio de la historia escogida. El pintor debe decidir tanto el número de personajes, como su colocación y su composición. Tiene que atender ante todo al de coro y no tanto a unas normas prefijadas generales (ver nota 125, Cap.II).

"Biasimo lo quelli pittori quali, dove vogliono parece copiosi nu lla lassando vacuo, ivi non compositione ma dissoluta confusione disseminano; pertanto non pare la storia fa cciquanche cosa degnia ma sia in tumulto aviluppata. Et forse chi molto cercherà dignità in sua storia ad costui piacerà la solitudine. Suole ad i principi la carestia delle parole tenere maestà dove fanno intendere suoi precepti; così in istoria uno certo competente numero di corpi ren de non poca dignità. Dispiacemi la solitudine in istoria pure né però laudo copia alcuna quale sia senza dignità. Ma in ogni storia la varietà sempre fui ioconda et inprima sempre fu grata quella pit tura in quale sieno i corpi con suoi posari molto dissimili. Ivi adunque stieno alcuni ritti et mostrino tutta la faccia, con le ma ni in alto con le dita liete, fermi in su un piè. A li altri sia il viso contrario et le braccia remisse, coi piedi aggiunti; et così ad ciascuno sia suo atto et flessione di menbra : altri segga, altri si posi su un ginocchio, altri giacciano. Et se così ivi sia licito, sievi alcuno ignudo et alcuni parte nudi e parte vestiti

ma sempre si serva alla vergògnia et alla pudicitia. Le parti brutte a vedere del corpo et l'altre simili quali porgano poca gratia si cuoprano, con qualche fronde et con la mano" (L.B. Alberti Della Pittura II, ed. cit, págs. 92-93).

Observemos que las anotaciones excesivamente desligadas de la historia tratada que podrían ser tomadas por reglas de aplicación universal, son inmediatamente matizadas por frases que recuerdan la exigencia de someterse al decoro, lo que requiere el juicio personal del pintor.

(255) Ver si no los capítulos del "Tratatto" dedicados a la "Forma delle Muse", donde se dan cuidados y precisos consejos sobre el tipo y la forma de los atributos, el gesto apropiado que debe poseer el dios (Libro VII, Cap. WVII), los elementos adecuados para cierto tipo de ambientes, etc... Eciste una preocupación formal antes que gramatical. Tan solo se suele indicar el lugar donde deberfan ir colocados tales ornamentos : "Nei consitori e luochi dove si fanno i publici consigli si richiedono le pareti ornati d'istorie di sentenze, di studi, di consigli e simili convenienti al luoco..." (Op. Cit, Libro VI, Cap. XXII).

(256) Daniello, De la Poetica.

(257) Giordano Bruno, Op. Cit, I, 1, p. 137.

(258) G. Comanini, Op. Cit.

(259) Leonardo aconsejaba a quienes querían representar animales fantásticos que enlazaran partes de animales distintos siguiendo el orden o el esquema marcado por un único animal en concreto, en

principio poseedor de una estructura monstruosa o insólita. La creación de tales fantasías se limitaba por tanto a reemplazar los distintos miembros de un animal por los de otros :sabes que no puede fingirse animal cuyos miembros, cada uno por sí mismo, no se asemenen a los de algún otro animal; con que si quieres que un animal por tí fingido parezca natural-supongamos que sea una serpiente-toma por cabeza la de un mastín o un perdiguero, los ojos de un gato, las orejas de un puercoespín, la nariz de un galgo, las cejas de un león, las sienes de un gallo y el cuello de una tortuga de agua" (B.N. 2038, 29b, Op. Cit, nº 574, p. 403).

Las composiciones de José Arcimboldo obedecen a reglas distintas. Se trata de realizar un retrato (mientras que Leonardo buscaba una figuración irreal mediante el amontonamiento de animales a modo de "puzzle" : la frente se representa con un elefante cuya trompa enlaza con una liebre puesta en lugar de la nariz. El método de El Arcimboldo consiste en buscar semejanzas formales entre figuras distintas. Por el contrario Leonardo buscaba semejanzas estructurales y funcionales : una cabeza reemplaza a otra. Los miembros con los cuales trabaja se componen según relaciones metafóricas, mientras que los de El Arcimboldo, responden a relaciones metonímicas. "Però, resuscitate l'antiche memorie, gli artefici hanno tolte l'invenzioni ai poeti; onde, volendo figurate la guerra, hanno finto il tempio di Giano aperto e, per la pace, chiuso, perchè cosa era in vero appo i Romani, e dentrov'hanno finto il Furore incatenato sopra l'arme, Romolo e Remo insieme uniti, come finse Virgilio, usando questi tali esempi e figure à riguardanti hanno piacere dato. Or ecco in che modo i pittori possono usare le metafore e le metonimie vagamente, e molt'altre figura ancora, che, se uno le saprà ben ordinare e accompagnare, farà una vaga e bella mistura". (G. A. Gilio, Op. Cit, Citado por C. Ossola, Op. Cit, p. 55). Observemos, en los

ejemplos anteriores, que la "invenzione" no se reduce "ad una limitata operazione di metafora e di metonimia dalla realtà letteraria a quella pittorica" Carlo Ossola, Op. Cit.) sino que también opera entre distintas realidades pictóricas, ya que los elementos escogidos para reemplazar partes de un cuerpo existente creado en aquel momento (en el caso de J. Arcimboldo), lo son no sólo en función de su parecido, sino igualmente de correspondencias simbólicas.

(260) "Si el pintor quiere (...) crear parajes y desiertos, lugares umbrosos o sombríos para la estación cálida, puede hacerlo. Y también lugares calurosos para la estación fría. Si quieres valles o desde las altas cumbres de los montes, descubrir una vasta campiña o, desde allí divisar el horizonte del mar, es muy dueño de hacerlo; y lo es si desde los valles profundos quiere ver las altas montañas o, desde las altas montañas, los valles profundos y las playas. En efecto, todo lo que en el universo es, por esencia, presencia o ficción, será primero en la mente del pintor y después en sus manos" (Leonardo, Urb. ta, en Op. Cit, nº 19, p. 48).

(261) J. du Bellay, Sonnet I, Antiquitez de Rome...

(262) J. du Bellay, Sonnet XXXII, Op. Cit.

(263) Roger de Piles, Cours de Peinture, Cap. "de l'Enthoufiafme", p. 114.

(264) Félibien, X Entretiens, en Entretiens, Tomo II, p. 645 y ss.

(265) La nouveauté dans la peinture ne consiste pas surtout dans un sujet non encore vu, mais dans la bonne et nouvele disposition et expression, et ainsi de commun et vieux, le sujet devient singulier

et neuf. Ainsi convient-il de dire de la Communion de Saint Jérôme du Dominiquin en laquelle les expressions sont différentes et les mouvements également différents de ceux de l'autre composition, d'Augustin Carrache". (Nicolas Poussin "De la nouveauté", en Op. Cit, p. 172-173).

"Si le peintre veut éveiller dans les âmes l'émerveillement, encore qu'il n'ait en mains un sujet habile à le faire naître, qu'il n'y introduise point de choses nouvelles, et étranges, et hors de raison, mais qu'il contraigne son esprit à rendre merveilleuse son oeuvre par l'excellence de la manière, d'où se puisse dire : *materia superabat opus*". (N. Poussin "comment on doit suppléer au manquement du sujet", en Op. Cit, p. 173).

(266) Ver nota (259), Cap. II.

(267) Abbé du Bos, Op. Cit, p. 18.

(268) Ibid, p. 53.

(269) El genio, afirma du Bos, hace que el pintor produzca "des figures nouvelles, des tours nouveaux pour les exprimer" (Ibid).

(270) "Molte altre cose si potrebbono dire del soggetto de l'istoria, che il prudente pittore per se stesso potrà considerare, avvertendo però sopra ogni cosa di farlo semplice e puro, perchè mescolarlo col poetico e finto altro non è che un difformare il vero et il bello, e farlo falso e monstruoso. Però Orazio diceva :

Mente colui ch'el falzo e'l vero mesce;

conciossia che'l pittore istorico altro non è che un traslatore, che porti l'istoria da una lingua in un'altra, e questi da la penna al pennello, da la scrittura a la pittura" (G.A. Gilio, Op. Cit, Ed.Barocchi II).

Ver igualmente una opinión similar sobre el poeta "istórico", en P. de Ronsard, La Franciade, au lecteur apprentif. En Oeuvres Complètes, Tomo II, p. 1019 y ss.

(271) Paolo Pino, Op. Cit.

(272) Ver nuestra introducción para apreciar las matizadas opiniones.sobre el papel de la imaginación en el proceso creativo en el alma.

(273) Montaigne, Essais, Livre I, Cap. XXI : de la force de l'imagination.

(274) La división de la pintura en fantástica e icástica. Se corresponde a la partición de la poesía en " poésie fantastique" y la del "Po ête qui escrit les choses comme elles sont." (P. de Ronsard, Les Quatre Premiers Livres de La Franciade. Au lecteur, en Oeuvres Complètes, tomo II, p. 1009).

(275) G.A. Gilio, Op. Cit.

(276) "Chiameremo noi pittore misto quello che fa un leggiadra mescolanza di cose vere e finte et a le volte per vaghezza de l'opera v'aggiunge le favolose. Ma quando ei vuol in questo genere esercitarsi deve di maniera consertarle, che cadano a propogito, osia per pro-

pio capriccio o per imitazione, e paiano nate d'uno istesso corpo, in un medesimo tempo". (G.A. Gilio Op. Cit, ed. Barocchi II).

(277) Ibid.

(278) G.B. Armenini Op. Cit, Libro I, Cap. 9, p. 70.

(279) "Plato in Phedro mentem divinis deditam in anima hominis aurigam vocat; unitatem anime, aurige caput; rationem opinionemque per naturalia discurrentem, equum bonum; phantasiam confusam appetitum que sensum, malum equum. Anime totius naturam, currum, quia motus suus tamquam orbicularis a se incipiens in se denique redit dum sui ipsius naturam animadvertit. Ubi consideratio eius ab anima profecta in eandem revertitur. Alas animo tribuit, per quas in sublime feratur, quarum alteram putamus esse indagacionem illam qua mens nostra voluntas semper afficitur. He partes anime suam amictunt ordinem, quando perturbante corpore confunduntur. Primus itaque furor, bonum equum, id est, rationem opinionemque, a malo equo, id est, a phantasia confusa et sensuum appetitu distinguit. Secundus malum equo bono, bonum aurige, id est, meti subicit. Tertius aurigam in caput suum, id est, in unitatem, mentis apicem, dirigit. Postremus caput aurige rerum omnium vertit. Ubi auriga beatus est, et ad presee, id est, ad divinam pulchritudines sistens equos, id est, accomodans omnes sibi subiectas anime partes". (M. Ficino, De Amore, VII, 14, p. 259).

(280) G.B. Armenini Op. Cit., p. 71

(281) Paleotti, Op. Cit. (Ed. Barocchi II).

(282) G. Vasari, Le Vite. Citado por C. Ossola, en Op. Cit, págs.

185-186..

(283) "Credo certo che Michelagnolo (...) per ignoranza non ha errato, ma piu tosto ha voluto, abbellire il pennello e compiacere a l'arte che al vero" (G.A. Gilio, Op. Cit.).

(284) Ibid.

(285) Como escribe Rensselaer E. Lee "está claro, además, que para que el artista logre observar satisfactoriamente el decoro en sus diversas ramificaciones, debe extraer sus datos de una gran variedad de hombres y naciones, tanto antiguos como modernos; en suma, tiene que poseer una erudición absolutamente excepcional". (Ut pictura Poesis, Cap. V, p. 72).

(286) L.B. Alberti, Trattato. Citado por R.W. Lee, Op. Cit, p. 65.

(287) G.A. Gilio, Op. Cit.

(288) "Obicit illis ambrosiam et super ipsam nectar potendum, id est, visionem pulchritudinis et ex visione letitiam" (M. Ficino, Op. Cit, VII, 14, págs. 259-260.

(289) Sobre la mayor importancia de la salvación del alma, frente a la belleza de la obra creada a instancia de las Musas, Pico de la Mirándola escribe : "Hombre prudente y erudito sabía que lo nuestro es ajustar la mente más que el estilo, cuidar de que no se extravíe la razón, más de que no se tuerza el discurso, que nos incumbe a nosotros ἔνδοξα δεο/εὐλογοῦσθαι no nos incumbe πονεῖν/ἐν/προπορ'α , que es honor en nosotros tener la Musa en la mente, no en los labios, para que en el alma, ni por la ira suene algo

más áspero, ni por la condescendencia más flojo, para que, finalmente, no haya una armonía disonante de la genuina, de la que se produce con templanza y modo" (Carta a Hermolao Barbaro, p. 150. Ed. Luis Martínez Gómez).

(290) M. Ficino, El Fedro.

(291) B. Gracian, El Criticón, Primera parte, cap. VII, p. 74.

(292) Paleotti, Op. Cit., p. 440.

(293) Casi con las mismas palabras, Ronsard escribe :

"Par ^{art}at, le Navigateur
 Dans la Mer manie, vire
 La bride de son navire,
 Par art, playde l'Orateur,
 Par art les Roys sont guerriers,
 Par art se font ouvriers..."

(Ode a Michel de l'Hopital, vv. 399-404. Citado por H. Weber, La Création Poétique au XVI^e siècle en France, p. 110).

(294) L. Dolce, Op. Cit., p. 171 (ed. Barocchi I).

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

(296) Observemos la conciencia que tiene Lomazzo de la existencia de unos pintores que pertenecen a los tiempos modernos.

(297) G.P. Lomazzo, Op. Cit, Libro VI, Cap. I : della virtù della

practtica, p. 283.

(298) Robert Klein, "Los siete gobernadores del arte" según Lomazzo", en Op. Cit, págs. 159-177.

(299) G.P. Lomazzo, Idea, Cap. XXXI, p. 283.

(300) Ver nota (75) Cap. I.

(301) Julián Gallego "Símbolos y alegorías en la vida española", en Visión y Símbolos en la Pintura Española del Siglo de Oro, Primera Parte, Cap. IV.

(302) "La gloria dell'intera arte divina
 espressa nel triforme simulacro,
 idea e norma a tutti i grandi artisti,
 è, Gian Bologna mio, la tua Sabina.
 Di quella ardesti; il lungo studio e macro
 r'il vecchio padre a cui tu la rapisti"

(Bernardo Davanzati, Composizioni di diversi autori in lode del ritratto della Sabina scolpito in marmo dall'eccellentissimo M. Giovanni Bologna, posto nella piazza del Serenissimo Gran Duca di Toscana. Ed. Barocchi II).

(303) "Muchos son los hombres que tienen afán y amor por la pintura, más no disposición. Esto observamos en los muchachos que toda diligencia ignoran y nunca rematan con sombras sus dibujos". (Leonardo, G. 25a, en Op. Cit, nº 465, p. 351).

(304) L.B. Alberti, Op. Cit.

(305) Leonardo B.N. 2038, 22b; en Op. Cit, nº 493, p. 364.

(306) "Quien por igual no ama todo aquello que a la pintura pertenece, no es universal. Si es el caso que el paisaje no le atrae, dirá entonces que es cosa simple y fácil de entender. Así, nuestro Botticelli decía que era vano estudio, pues bastaba con arrojar sobre un muro una esponja embebida en distintos colores, la cual dejaría una mancha donde poder ver un bello paisaje. Bien cierto es que en una mancha pueden berse las distintas composiciones de cosas que en ella se pretenda buscar : cabezas humanas, diversos animales, batallas, bajíos, mares , nubes, bosques, etc.; ocurre como con las campanas, que en ellas puedes oír lo que te plazca. Pero aunque estas manchas alimenten tu invención, no te enseñan a rematar detalle alguno". (Leonardo Urb. 33b-34a, en Op. Cit, nº 490, p. 362).

(307) Paolo Pino, Op. Cit, p. 101.

(308) La razón juega un papel en la composición de los grutescos, pues para componer seres que no existen en la naturaleza y que deben parecer verosímiles dentro de una figuración fantástica, hace falta tino. Sin embargo, interviene en la ideación de las figuras, pero no en su plasmación que depende del "arte". La razón es requerida para ordenar las "líneas generales" de la composición, cuyos detalles que la animan son confiados a la "técnica". Esta actúa sin estar excesivamente controlada por la razón, como ocurre con la pintura "de historia", según declara Lomazzo.

Sobre la creación de grutescos Lomazzo escribe : "mi stendero solamente a discorrere intorno alla composizione loro, la quale è di molta importanza. Imperò che si come elle si pongono in uso per li

bertà, così per dilettere vogliono essere fondate in su l'autorità dell'arte, poichè non sono altro che dimostrazione d'arte et ornamento a certi suoi luoghi convenienti et appartati (...). "Sin embargo, precisa : "Hanno d'avere i moti conformi alla natura; perchè in queste grottesche pur troppo è la libertà che si piglia di rapresentar ciò che si vuole con ragione, con arte e bizarrìa, senza ché si vi vogliano fare anco, come per il piú fanno molti, le invenzioni a caso e furori di proposito col rapresentar fanciulli piú grandi de dl'uomini, et essi fanciulli piú piccioli di certe altre figure, ucelli piú grossi de i leoni e piú di loro le lucerte e lumache; (observemos que tales ejemplos no son verdaderos grutescos, sino figuras naturales fuera de escala con respecto al entorno; ello muestra falta de "razón" ya que se destruye el efecto buscado por todo grutesco : parecer verosímil. En estos casos citados por Lomazzo, el modelo natural está demasiado presente y es tan evidente todavía, que las figuras parecen haber sido compuestas erróneamente. La "razón" debe vigilar tal confusión, ya que un grutesco es un nuevo ser, no un ser natural mal proporcionado), e così milte altre confusioni, facendo scherzar fanciulli con serpi, e saltar nel fuoco ridendo (lo cual, otra vez, es contrario al comportamiento de todo ser viviente, anulándose todo efecto de verosimilitud. Por extraña que sea su apariencia, debe comportarse como un ser natural), o fuggire d'uomini e d'animali in aria senza cosa che le sostenga e senza ali, e fino i pesci senza acqua nell'aria, apiccar pesi grandissimi e sottilissimo filo, e rapresentar templi piú angusti del buco d'una lucerta. Di qui nasce che così poche grottesche si veggono belle istesse" (G.P. Lomazzo, Trattato, Libro VI, Cap.XLVIII).

Paleotti añade : (...) il sapere fingere accomodatamente non è impresa di ciascuno, ma ricerca gran perizia, giudizio et intelletto, e

per questo effetto egli propone Omero da imitarsi, come quello che ha servato grandemente il decoro et accomodatosi graziosamente al verisimile. Laonde, parlandosi in queste materie di cose pertinenti a dèi, ch'erano tenuti avere suprema potestà sopra le cose create dalla natura, parve á poeti che non fosse fuori del verisimile che essi gli attribuissero cose che superavano le forze umane, e però andorno fingendo, e colorando le loro invenzioni con molta probabilità popolarisca. Sotto la quale molti vi aveano ascosa ancora l'intelligenza morale, giovevole alla disciplina della vita..." (G. Paleotti, Op. Cit.).

Paleotti realiza una defensa de la utilidad del grotesco, destacando que, para componerlos, hace falta estar tan dotado como para la creación de obras de importancia. Trata por tanto de equipararlos a éstas, mostrando que deben ser ideadas similarmente aunque no se imite las formas naturales sino su estructura y su modo de comportamiento. Tanto Paleotti como Lomazzo tratan de situar la creación de los grotescos a un nivel de arte convencional.

(309) Es significativa la defensa de la obra de José Arcimboldo que realiza Lomazzo; destaca la presencia del "capriccio" y la fuerza de la fantasía, sin mencionar a la discreción : "Dopo questi segnalatissimo e degno di perpetua memoria è il museo della Cesarea Maestà di Massimigliano II imperatore. Per cui maggiormente aggrandire e nobilitarev'ha condotto il gran pittore Giuseppe Arcimboldi, che con la grandezza del suo ingegno lo illustrasse nell'una e l'altra pittura con la sua prospettiva, disegno e rilievo e massime con le invenzione e capricci, né quali egli è unico al mondo" (G.P. Lomazzo, Idea, Cap. XXXVIII et ultimo : della definizione della pittura e de gli onori avuti a professori di quella da re e principi).

(310) G.P. Lomazzo, Op. Cit, Cap. II : de la forza de L'instituzione dell'arte e della diversità dei genii, p.27.

"... giudico che si possa dare anche presto o bene, dove corre il furore, come nella pittura, la quale in questa parte, come in tutte l'altre, è similissima a la poesia. E ben vero, che'l mondo crede che facendo voi manco presto, fareste meglio, ma questo è più probabile, che necessario; perchè si potrebbe ancora dire, che l'opera stentate, non risolte, e non tirate con quel fervore che si cominciano, riescone peggiori, (...) E però voglio che sappiate che io dico adagio, cioè pensatamente e con diligenza, nè anco con troppa diligenza, come si dice di quell'altro vostro, che non sapeva levar la mano della tavola." (Annibale Caro a Vasari. Di Roma alli 10 di maggio, 1548. Publicada en Raccolta di Lettere Vol. 2, págs. 17 a 20).

(Sobre este tema ver E.H. Gombrich "Iconae Symbolicae : the visual image in Neo-Platonic thought", en Journal of the Warburg and Courland Institute, Vol. 11 (1948) p. 171, nota 1).

(311) L.B. Alberti, Trattato della Pittura. Ver nota (26), Cap. II.

(312) M. Ficino, De Amore, VII, 14.

(313) Para un comentario sobre este tema consultar : Michael J.B. Allen, Op. Cit, Cap. II, p. 48 y ss.

(314) G.P. Lomazzo, Idea, Cap. XXVI : del modo di conoscere e costituire le proporzioni secondo la bellezza.

(315) Romano Alberti escribía : Né si può questa grazia, soggiunse,

imparare, nè con regole ne con misure, nè di pratica, ma è assolutamente nel buon gusto e nel buon giudizio (...) La natura (...) val più che qual altro studio in questo particolare". (Origin et progresso dell'Accademia,,, decima seconda Accademia, terza domenica di marzo).

(316) G.P. Lomazzo, Op. Cit, Cap. III : de la necessità de la discrezione.

(317) "Se la mano fosse così presta a ubidire all'intelletto "disse allora il Michelozzo" come è egli stato presto in apprendere dalle vostre parole i precetti della scultura, io crederrei fra poco tempo farmi conoscer per buon maestro. Ma io dirò come il Poeta toscano : Lo spirito è pronto, ma la carne è inferma" (R. Borghini, II Riposo).

(318) "Dispón la tela en el bastidor y dale una sutil mano de cola; déjala secar y ya puedes dibujar encima. Las carnes pinta con pinceles de seda y sobre el color aún fresco aplica una velada sombra a tu capricho..." (Leonardo, Urb. 161a, en Op. Cit, nº 604, p. 427).

(319) "Este papel ha de ser teñido con negro de humo disuelto en cola dulce y se ha de dar luego a la hoja una fina capa de óleo blanco, tal como se hace en la imprenta con las letras. Estampa entonces según el procedimiento usual..." (Leonardo C.A. 72b, en Op. Cit, nP 601, p. 426).

(320) N. Poussin "De l'idée de beauté", En Op. Cit. p. 171-172.

(321) Ver E. Panofsky, Idea, p. 99, nota 261.

(322) "Mirabilis profecto virtus est haec humana ratio animae rationalis propria, per quam sumus homines. Accipit a phantasia singula, a mente communia, et in unum congregat utraque et sicut in himine mortalia cum immortalibus copulantur, sic in huiusmodi ratione temporalia simulacra speciebus iunguntur aeternis. Quod nisi in mundo efficeretur alicubi, restaret formarum series interrupta. Fieri autem neguit, nisi rationalis animus terreno corpori coniungatur" (M. Ficino, T. Pl, XVI, 3, págs. 116-117).

(323) "Ipsa etiam ratio propter naturalem cognationem providentiam que tres illas inferiores diligit vires quasi germanas aut filias. Ideo saepe illis obsequietur. Illae corporis naturaliter agunt curam. Igitur et ratio per illas amore declinat ad corpus. Ex diuturna declinatione habitum sibi ipsa contrahit proclivius inclinandi". (Ibid, XVI, 7, p. 138).

(324) "Anima quoniam in medio mentium corporumque confinio creata est, non solum divinis inhiat, verumetiam naturali providentia et amore materiae iungitur, atque in ea per umbratilem quamdam vitae suae communionem animatum corpus disponit, deinde ipsum tanquam opus suum et prolem propiam diligit. Amor animam naturalis corpori inuixit, amor eam naturalis in corpore detinet. Amor idem quotidie ipsam ad cultum corporis provocat". (Ibid, págs. 137-138).

(325) "Onde in tale pittura non mancano le dette occasioni nelle infrascritte simbolazioni in questi soggetti dipinte, che si trovano figurate per Proteo legato dagli uomini, preso esorzato dentro della spelunca e grotta dal mare Carpazio, con tal sforzamento cangiarsi in varie formi e farsi or pietra or arboro, or rubro o fèlice, or spino e fiamma ardente, per significare l'amicizia e tra gli uomini e quella qualità che concorre nelle cose alimenta-

li in natura generante; per la Idotea sua figliola, con l'urna amministrante il fonte della vita, delle cause nelle cose create e amministrante dal suo padre Proteo. Che non è altro che figura delle tutte che si disputano della materia prima tra filosofi stoici, e le cose coperte dalla poetica scorza, che toccando la verità delle cose concette l'ascondono sotto il velo delle poetiche sentenze nelle trasformazioni, per dare materia alla dichiarazione di tre sensi poetici, con la fisica naturalmente, con la mistica e con la metologica". (P. Ligorio, Op.Cit, ed. Barocchi III).

(326) Varchi escribe : comentando un poema de Miguel Angel : "Tutte le cose che possono fare tutti gli artefici, non solo sono in potranzi nel loro subbietti, ciò è nelle materie di che essi fanno i loro lavori; ma vi sono ancora più perfetta forma che si possa immaginare. Onde un fabbro (esempi grazia) può fare del ferro non solo tutte le cose che si possono fare di ferro, ma le più belle e perfette che vi si possano immaginare dentro" (B. Varchi, Lezione sopra un sonetto di Michelangelo, Op. Cit.).

(327) "(...) omnibus eum artibus quantum fieri poterit in structum ac plane litterosum cuperem, qui salicet quam plurimarum., rerum et fabularum et moticiam habeat". (P. Gaurico, Op. Cit).

(328) "(...) Praeterea et $\rho\alpha\tau\alpha\lambda\pi\tau\iota\nu\sigma\epsilon$, hoc, est qui omnium quas exprimere voluerit rerum conceptas animo species contineat reddatque. Sed nunquid rerum omnium concipiendae sculptoris animo species? Plane omnium; sed ut philosopho rerum cunctarum cognitio datur ut hominem seque cognoscat, medico succorum vires ut hominem sanet, civili legum atque actionum scientia ut hominem in officio contineat, ita sculptori rerum omnium species comprehendendae ut hominem ponat, quo tanquam propositum tota eius et mens et manus diri-

genda". (Ibid).

(329) "Dunque nissuno di voi mai si presumi possedere a bastanza le cose dette con l'ingegno solo, ma è ben che si vegga sempre o col propio natural di quello o il suo rilievo, nè mai si confidi in sè stesso; se ben quelle cose dissegnate e studiate da lui mille volte state fossero; perchè siate pur certi che con la sola maniera non si può supplire al tutto, nè quella vi può mai arrivare a bastanza per tutte le parti (...). Infiniti si veggono i giovani a questi tempi, i quali si avezzano in questi errori per confidarsi troppo nell'idea e pratica, poichè senza porsi inanzi alcuno essemplio da imitare, o al meno da chiarirsi et esserne certi, si pongono a far figure e talora istorie abondevoli e grandi, et ardicono di scopirle né tempii onoratissim̃, doveché conversando in queste cattive usanze, nelle quali fattovi il callo, sono poi con molta difficultà emmendate, per dovere avezzarsi di novo a sotto mettersi tuttavia negli ordini buoni". (G.B. Armeni ni Op. Cit.).

(330) Ver nota (28) en la Introducci3n.

(331) G.P. Lomazzo, Cap. II.

(332) G.P. Lomazzo Trattato, Libro II, Cap. II, p. 109. Ver nota (242), Cap. II.

(333) La uni3n de la raz3n y de la fantasía en el alma enfurecida, cuando la creaci3n artísticã, fue lo que permiti3 que el furor fuese considerado definitivamente como el motor único de toda la creaci3n artísticã, relegando la Naturaleza y el Arte. Ver Cap. III.

(334) G.P. Bellori "Vita di Nicolò Pussino" en Op. Cit, Págs. 450-451.

(335) G.P. Lomazzo, Op. Cit, p. 109.

(336) Ver en el texto la cita de Lomazzo, nota (435), Cap. II. Es to parece indicar que el furor proporciona la "idea", entendido como la verdadera inspiración, en el sentido actual de la palabra, mientras que la razón ordena pausadamente la composición basada en aquella idea.

(337) Ibid.

(338) G.B. Armenini, Op. Cit. Ver nota (232) con la cita entera.

(339) P. de Ronsard, "Elégie à Jacques Grevin", en Le Second Livre des poèmes.

Richard Le Blanc tradujo al francés el diálogo platónico Ion en 1546 e interpretó que el furor divino era un don, el don de la poesía, y no un irónico privilegio ("θεῖα δυνάμει" -Ion, 534c-):

"L'autorité de Platon, philosophe divin, lequel enquerant diligemment des choses humaines et divines, prouve par subtiles raisons en ce présent dialogue intitulé Io que poesie est ung don de dieu, et en ceste probaction il fait deux espèces d'alienation de pensée l'une par maladie et intempérance de vivre, qui est perurbation d'esprit et de follie. L'autre est une fureur procédant de Dieu, qui est une inspiration divine..." (Epître à Ambroise de Vieu port. Integramente reproducida en Abel Leblanc " Le Platonisme et la Littérature en France a l'Epoque de la Renaissance", en Revue d'His-

toire Littéraire de la France Vol. 3 (1896), págs. 37-38).

Pontus de Tyard escribía igualmente :

"La première (variété de fureur divine) est (par) la fureur Poétique procédant du don des Muses". (Solitaire Premier). (Citado por Noel L. Brann "Melancholy and the divine frenzies in the French Pléiade : their conflicting roles in the art of beaux-exercices spirituels". en Journal of Medieval and Renaissance Studies Vol. 9, nº 1 (1979), p. 94).

(340) P. de Ronsard. "Hymne de l'automne" en Hymnes.

(341) P. de Ronsard "Dialogue des Muses et de Ronsard".

(342) G.A. Gilio, Op. Cit. (ed. Barocchi II).

(343) Roger de Pile, Conversations, p. 226.

(344) E. H. Gombrich, "The Vague of Abstract Art", en "Meditations on a Hobby Horse", págs. 149-150.

(345) Goethe, "Rubens" (Goethe to Ackermann, 11 and 18 April 1827), en Goethe on Art, p. 205.

(346) Joachim Gasquet, "le motif", en Conversations avec Cézanne, págs. 108-109.

(347) H.C. Agrippa, La Magie Naturelle, Cap. XXXVIII, p. 116 y ss.

(348) Hermes Trimesgiste, Pimandres, Traités II, XII, en Corpus

Hermeticum Vol. I.

(349) R.P. Ciardi, Introducción a "Scritti sulle arte", Vol. I.

Ver igualmente Robert Klein, Op. Cit, p. 166, nota 18.

(350) Ver nota (339) Cap. II.

(351) A veces el poeta se encuentra enteramente en "les nûes", y a veces caído en la tierra, como un condenado (ver cita nota 453), al cesar el furor que le elevaba el espíritu :

"Hè! qu'est-il rien plus divin qu'un poëte,
Esprit Sacré, qui tantost est prophète
Haut sur la nue, et tantost il est plein
D'un Apollon qui luy enfle le sein?"

(P. de Ronsard Elégie XXV en forme d'in
vective).

(352) P. de Ronsard "Elégie XXV en forme d'invective".

(353) G. P. Lomazzo, Idea, Ch. IX.

(354) Ver bibliografía.

(355) P. Mondrian, Realidad Natural y Realidad Abstracta, págs. 59-61.

(356) G.P. Lomazzo, Op. Cit, Cap. X : Del fondamento delle sette settemarie parti principali della Pittura e da chi esse si reggano.

(357) Ibid, Ch. XI : delle sette parti o generi della proporzione.

(358) Ibid, Ch. IX.

(359) Ibid, Ch. XII : delle sette Parti o generi del Moto.

(360) La concepción lomazziana de la influencia que recibe el artista del Cielo a través de una obra de arte transcribe con precisión al lenguaje de las artes plásticas la noción platónica de la "cadena de inspirados". (Ver el apartado "Furor de origen interno" Cap. I y la cita (88) (Cap. I). (Esta conexión fue apuntada por vez primera por F.A. Yates en "a magical critic", Ideas and Ideals in the North European Renaissance. Vol. II p. 199).

Esta noción pasó a la poética francesa manierista como lo muestran los siguientes versos de Pierre de Ronsard, ("A Michel de l'Hopital..." Strophe XIII) :

"Comme l'aimant sa force inspire
 Au fer qui la touche de près,
 Puis soudain le fer tiré tire
 Un autre qui en tire après,
 Ainsi du bon fils de Latone
 Je ravirai l'esprit à moi,
 Lui, du pouvoir que je lui donne,
 Ravira les vôtres à soi,
 Vous, par la force Apollinée,
 Ravirez les poètes saints,
 Eux de votre puissance atteints,
 Raviront la tourbe étonnée".

(ver la traducción del Ion realizada por Ficino, en el apéndice :
"Io platonis vel de Furore Poetico").

(Sobre este tema, ver Henri Chamard Histoire de la Pléiade, IV).

Joachim du Bellay anota igualmente (a P. de Ronsard) :

"Si quelquefois de Pétrarque et d'Horace
J'ai contrefait les sons mélodieux,
O saint troupeau! ô mignonnes des dieux!
Cette faveur me vint de votre grace (...)
Amour vraiment ouvrage de Pallas.
Et du héraut, facond neveu d'Atlas,
Qui tient mon âme à la tienne enlacée".

A su vez, Juan Díaz Rengifo escribía :

"Leele (al poema de "un docto y heligiofo, aunque por su humildad no
quifo que falieffe en fu nombre") con atención, y fi fintieres, que
va obrando en tu alma afectos de amor de Dios, y que fe va encendiendo
do en tu corazón este dulce, y fabrofo fuego; no lo dexes apagar, y
morir prefto : más torna una, y muchas veces calentarte en él. De cu
yo ardor nacerá la perfección y alteza de tus verfos, y el verdadero
efpíritu Poético". (J. Díaz Rengifo, Arte Poética Española, Cap. II:
"La Vena y el Arte como son necessarias para la Poefia", apartado
"Estímulo del divino amor").

Como podemos observar existe la preocupación por el tiempo que dura
el furor. Sin embargo, cien años antes que en artes plásticas (ver el
apartado "El artista se provoca el furor", Cap. III y la nota (322),
Cap. III), el poeta controla el entusiasmo; no lo deja apagar y en-

tra y sale a discreción de él. Se calienta, buscando la perfección de la obra.

F. de Guevara⁶ señala años antes dentro del campo de las artes plásticas (el texto -1530- es anterior al de Díaz Rengifo-1592-. En este sentido, el texto de Guevara, anterior igualmente al de Lomazzo es innovador, aunque sus aportaciones se limiten a las pocas citas que hemos extraído y apuntado en la tesis :

"Alcanzase esto (mejorar el buen natural) con el conocimiento de las buenas artes y lección de las cosas antiguas, como son la historia y la Poesía, las cuales no sólo sirven para pintar las cosas con el decoro que cada persona pide, sino también para los hábitos y otras circunstancias conforme a la Nación, o costumbre de cada gente (...); sirven también para saber declarar mejor los movimientos y variedades de los ánimos, y para poder concebir mayores grandezas, y más fantásticas ideas de cosas admirables, las cuales se hallan en los antiguos, mostradas y puestas delante de los ojos, con palabras tan excelentemente, que moverán a qualquier Pintor ingenioso a emprender cosas que él por sí no bastára ni osára emprender".

Antonio Ponz, a cuyo cargo corría la edición príncipe de 1788-el texto de Guevara no fué publicado hasta doscientos cincuenta años más tarde de su redacción-, anotaba :

"No puede ser mejor, ni más cierto lo que aquí dice el Autor de estos comentarios, sobre que los Pintores deben estar versados en los buenos libros, particularmente de historia y poesía, para sacar de los primeros los usos, costumbres, trajes y utensilios de diferentes tiempos y naciones, y de los segundos sublimes pensamientos y

maravillosas imágenes, con que inflamado su espíritu, se anime a poner delante de nuestra vista obras que nos arrebatan y transporten". (nota 2, p. 104).

Para que el furor prendiese en el alma, Pierre de Ronsard exigía que el poeta se purificase el alma, siguiendo los consejos de Platón, cristianizados-ver el apartado "Furor de origen interno", Cap. I)-. Como comenta Chamard, "sans le dire explicitement, il apparaît que le commentateur exigeait du poète, pour accueillir l'inspiration, un état analogue à celui du chrétien qui s'est préparé, en se purifiant à recevoir son Dieu". (Op. Cit, p. 150).

Sobre la pureza del alma exigible al poeta visitado por las Musas ver P. Ronsard "Abbrégé de l'Art Poétique François".

Ronsard escribe en "A Michel de l'Hopital..." Strophe XIV-Antistrophe :

"Mais par sus tout, prenez bien garde,
Gardez-vous bien de n'employer
Mes présents dans un coeur qui garde
Son péché sans le nettoyer :
Ainsi devant que de luy répondre,
Purgez-le de votre douce eau,
Affin que net il puisse prendre.
Un beau don dans un beau vaisseau".

Antes, ya había destacado (Op. Cit, Strophe XIII-Epode) :

"Le trait qui fuit de ma main
 Si tôt par l'air ne chemine
 Comme la fureur divine
 vole dans un coeur humanin,
 Pourvu qu'il soit préparè,
 Pur de vice, et réparé
 De la vertu précieuse.
 Jamais les dieux, qui sont bons,
 Ne répondent leurs saints dons
 En une âme vicieuse".

Observemos que tanto en un caso como en otro, Ronsard escribe sobre el furor como si se trata de un don (ver igualmente el poema citado en (362), Cap. II).

Louis Le Caron escribe :

'L'inspiration des Muses, laquelle souffle en l'âme pure e non souillée de vaines affections, une sainte (subrayado mío) chaleur qui l'embrage toute de divinité". (Les Dialogues, livre I, dialogue 4. Citado por Noel L. Brann "Mélancholy and the divine frenzies in the French Pléiade : Their conflicting roles in the art of beaux exercices spirituels", en Journal of Medieval and Renaissance Studies Vol. 9, nº 1 (1979), p. 91).

(361) "Raphael, le cinquième gouverneur, a suivi la proposition de Vénus ". (Ibid, Ch. XI).

(362) Leonardo, por el contrario, sigue las directivas de Mercurio (Ver Ibid, Ch. IX).

(363) Ibid, Ch. XXXI : degli avvertimenti che si deono avere nelle composizioni per prattica.

(364) A primera vista parece como si Lomazzo hubiera dividido la historia del arte en dos partes, la primera regida por los artistas del pasado poseídos por el furor divino, directamente inspirados por Dios, explicada en el tratado "Idea del Tempio della Pittura", y la segunda, que recogía a los pintores de su época, sometidos a los embistes del "capriccio" y que era presentada en el "Trattato de la Pittura".

Se ha discutido y se sigue polemizando sobre el parecido y las diferencias entre "Trattato" e "Idea" y sobre lo que Lomazzo perseguía dos volúmenes de orientación tan distinta, y sin embargo, con tantos puntos en común (Robert Klein afirma que "Idea" era una parte del anterior, posteriormente segregada, ampliada y ofrecida como una obra a parte entera. Ver "los siete gobernadores del arte" según Lomazzo", en Op. Cit, p. 161). Los dos tratarían del origen de la creación, de los fundamentos psicológicos de la ideación y de la composición (o diseño) posterior. Pero uno describía los tiempos en que el alma de los artistas era poseída por el furor divino, y el otro la época del "capriccio". (Ver nota 364).

(365) No obstante, todas las consideraciones de Lomazzo están alentadas por la noción moderna de la inspiración. Los gobernadores no pueden ser apreciados según el modelo de poeta definido por Marsilio Ficino. No eran instrumentos sometidos a los designios divinos, como pudiera parecer sino que, pese a estar ligados a una estrella, o porque estaban guiados por ella, eran capaces de percibir, diseñar y expresar una de las facetas de la belleza divina. La in-

fluencia celeste era constante, como una ayuda que el alma recibía desde buen principio y que orientaba al artista. Fueron poseídos por el furor divino, pero Lomazzo escribe en una época en que ya no se cree en su existencia, y la descripción que ofrece se ajusta más en cuanto a brevedad e intensidad puntal, al "capriccio" que opera sin la guía de la razón.

(366) A. Chastel, *Marsile Ficin et l'art.*

Ver el monumental estudio de Lynn Thorndike *a history of magic and experimental science*. Consultar igualmente I. P. Coupiano, *Eros et magie a la Renaissance, 1484.*

(367) G.P. Lomazzo, *Op. Cit, Cap. XXXII* : della vfa generale di formare ciò che vuole il pittore.

(368) Cada gobernador recibe un rayo que emana de la luz divina, y que, filtrado por el planeta correspondiente, le hace realizar obras que encarnan una faceta de la belleza de Dios :

"(...) Raffaello ebbe da Venere la virtù del formar le donne e le fanciulle tanto belle e leggiadre, che più non pare che possa far l'istessa natura si con onestà come con lascivia. Ebbe inoltre la virtù di fabricar, penetrar et intender tutto quello che volle, e la grazia del dar grandezza e maestà singolar ai suoi ritratti, rappresentandoli più belli e leggiadri del naturale, rassimigliandolo però tanto che niente più si può desiderate, e d'esprimer nelle altre figure, così di vecchi come di giovani, un'aria così felice et armonica, che per non poterlo con parole spiegar quanto dovrei, m'eleggo di tacere (...)

Ultimamente in Michelangelo furono infusi de Saturno i moti re-
cettivi, colmi di memoria e stabilità. i quali nelle figure sue
sono espressi con tanta maestà e grandezza, che penso di certo che
egli non sia per aver mai alcuno che l'appressi, se non con lungo
intervallo". (Ibid, Cap. XXXIII : dell'armonia e composizione dell'
anima nostra e de suoi governatori che la seppero mostrare in pit-
tura).

(369) Ibid, Cap. II (ed. Barocchi II).

(370) Ibid.

(371) Ibid.

(372) Ibid.

Joachim du Bellay aconsejaba :

"Avant toutes choses, faut qu'il (le poète) ait ce jugement de
cognoitre ses forces & tenter combien ses épaules peuvent porter:
qu'il sonde diligemment son naturel, & se compose de l'imitation
de celuy dont il se sentira approcher de plus près. Autrement son
imitation ressembleroit à celle du signe". (Défense de la langue
française, Livre II, Chapitre III, p. 107).

Además de la influencia ficiniana, Henri Chamard, en la edición
crítica del libro mencionado, recuerda que el consejo de "cono-
cerse" proviene de Quintiliano (Inst. Orat. X, II, 19). (Ver no-
ta 1, p. 107 de la edición crítica de la "Défense de la langue
française).

(373) A propósito de la absoluta primacía de la labor de la discreción sobre la de las facultades sensibles, Descartes escribía :
 "(...) notre imagination ni nos sens ne nous sauraient jamais assu
 rer d'aucune chose, si notre entendement n'y intervient". (Discours
 de la Méthode, p. 65).

(374) G.P. Lomazzo, Op. Cit, Cap. XVIII : della discrezzione e delle sue parti.

Todo el capítulo tiene relevancia.

(376) G.P. Lomazzo, Op. Cit, Cap. II.

(377) Ver nota (339).Cap. II.

(378) G.P. Lomazzo, Op. Cit, Cap. II.

(379) Los consejos de Lomazzo sobre la imitación de los gobernadores resuenan en los "Discursos..." del tratadista español Jusepe Martínez. Estos carecen de la tensión astrológica contenida en el "Idea", más nos muestran de manera "cortesana" la importancia del trabajo previo de la discreción a fin de que se abra la vía de la inspiración a través de la imitación de la obra de los maestros cercanos a la tendencia o al gusto del artista barroco :

"Con cuidado estará el estudio de no haber llegado a la diferencia de maneras que hay que obrar y a saber cuál le competa; mas, como está dicho arriba, esto queda a la discreción del docto maestro, para que con su ciencia y experiencia prudente lo determine y para más claridad diremos lo que por experiencia se halla; (el contenido es más "práctico" que en Lomazzo. No sólo la discreción sino tam

bién la experiencia juegan un papel destacado en la percepción de la tendencia anímica) lo cierto es que, por cualquier camino que se vaya en esta facultad, ha de ser doctrinado con las reglas y preceptos, que faltando éstos, no se podrá obrar con acierto, por ser la primera planta y fundamento. Sabido esto podrá ir por donde su inclinación le guiare, que no por variar de modo, se dejará ir a un mismo fin, como nos lo muestra la experiencia (...).

Conviene al que ha elegido una manera con acuerdo del maestro no variar por no quedar engañado, como ha sucedido a muchos (...) Que dó nuestro estudioso muy melancólico por el tiempo que había malgastado, y volvió de nuevo a su primera manera y a su país, sin haber conseguido lo que deseaba, si con haber perdido el tiempo y mucho de lo que antes alcanzaba. Este ejemplo nos da clara noticia y desengaño en que sigamos nuestro natural y la doctrina de los maestros, en que ellos dan luz para ser bien guiados, no dando lugar a novedades". (ed. Francisco Calvo Serraller, Teoría de la Pintura del siglo de Oro, págs. 489-490).

Existen diferencias importantes con Lomazzo. Jusepe Martínez parte de un artista que mediante la discreción y la experiencia, posee una manera adecuada a su tendencia, y sigue los consejos o la pintura de un maestro. Fracasa no tanto por error sino por querer innovar y cambiar de manera. Limitado, tropieza ("Púsose con mucho estudio y cuidado a proseguir una manera nueva, y siendo muy poco el fruto que sacaba..."). Tiene que volver a su antigua manera") (...) habéis echado (le dice un maestro consultado por el artista) por otro rumbo muy contrario a vuestro natural. Vuestro maestro bien lo conoció, pues os puso en él, y ahora estáis muy principiante en esto que obráis, y con el tiempo que habéis gastado en esta novedad, fuérais maestro gastándolo en vuestra manera, y en ésta

que yo os hallo aún no llegáis a ser discípulo : estad advertido, y seguid vuestro natural, que no será poco si ahora lo halláis").

Los maestros no son canónicos como en Lomazzo, sino que son artistas que con aplicación y discreción, sin salirse del recto camino, han llegado a la perfección. Martínez sugiere que cualquier pintor puede alcanzar tal "grado", lo que está lejos de la creencia del tratadista italiano. Recordemos que para él existía una diferencia "esencial" entre los siete gobernadores y el resto de los pintores : aquellos habían sido directamente inspirados por Dios. Luego moraban en una órbita superior, como los "daimons". La falta de componente astrológica. El menor pesimismo distilado por el texto, la escasa trascendencia del fracaso y la equivocación que puede ser corregida con un cambio de manera (si se ha descubierto a la manera "lomazziana", la tendencia propia), y la insistencia en la limitación de todo artista,-lo que no constituye deshonra alguna-, son características del nuevo espíritu barroco, alejado del complejo manierista frente a la gracia de los gobernadores. "Muchos se han engañado en no tomar asuntos gustosos, amables y apacibles a la vista..." Ahí radica el "drama", según Jusepe Martínez. (Op. Cit, ed. cit, p. 491).

(380) G.P. Lomazzo, Op. Cit, Cap. II.

(381) "si no supiera yo, cual es su caso, aducir testimonios de autores, una mucho mayor y más digna cosa aduciré : la experiencia, maestra de sus maestros. Van y vienen estos engeñados y pomposos, revestidos y hermoseedos ni con las fatigas suyas, sino con las ajenas; más las mías quieren regatearme. Y si a mí, que soy inventor, desprecian, cuanto más no habrán de ser vituperados ellos, que no son inventores, sino baladrones y pregoneros de obras que no les

pertenecen". (Leonardo, C.A. 117a, en Op. Cit, nº 10, págs. 94-95).

(382) "Conciosia che i buoni pittori hanno così ben scelti e raccolti dal fior delle natural belleze u color più leggiadri, e gli hanno così ben sparsi per le loro opere, che con la maniera e col giudizio essi hanno furato il migliore di tutte le tinte. E perchè, sì como tal cose in sè laboriosissime sano, così non son men delle altre convenienti e necesarie a chi per farsi eccellente. Di donde ci nasce poi che di continuo l'intelletto viene rimosso e tirato, quando dalle imaginazioni, che di sono varie, e quando dalle nove composizioni, e più molto ancora dalle qualità e materia dei colori, dá quali le più volte si trovano astretti di venire alle prove, et a parli in atto per ordine con lo artificio delle mestiche loro e con la destreza e prattica della mano; per le cual fatiche e difficoltà ci è stato chi a discernirsi mal ha saputo qual maggior industria e factica sia, o quella di uno esperto e chiaro giudizio intorno alle invenzioni et ai disegni, overo di una perfetta cognizione dei varii effetti che fanno i colori insieme con le loro mutazioni, o pure di una sciolta e diligente mano, la qual sia pratica e ben sicura. La onde egli è poi in alcuna accaduto che per la troppo curiosità di volerle in tempo breve capirle tutte, che si son veduti rimanerli la mente loro piena di una confusione così strana, et appresso di una stanchezza tal nelle membra, che perciò di alegri si son dimostrati malenconici, di sani infermi, e di savii che erani divenire capricciosi e bizzarri; conciosia che con tanto furore si vuole affaticare l'ingegno, quello tanto più si ritarda. E però egli è bene essercitarsi con moderazion d'animo in tutte le cose, e specialmente in così fate difficultadi e fatiche come sono queste; il che dico per coloro che con giudizio sono bramosi di possederla bene" (G.B. Armenini, Op. Cit.).

(383) G.P. Lomazzo, Op. Cit. Cap. XVIIIII.

(384) Ibid.

(385) Ibid.

(386) Ibid.

(387) P. de Ronsard, Response aux injures...

(388) Observemos una gran diferencia entre Ronsard (ejemplo de actitud poética manierista) y Lomazzo. Mientras que el poeta, llevado previamente por el furor, empieza a seleccionar el material necesario para lograr edificar el poema, el artista, según Lomazzo, recoge cuidadosa y medítadamente las imágenes para suministrarlas a la invención que, debido al trabajo que inicia entonces, provoca la aparición del furor. Para Ronsard, la selección de las imágenes depende del alma enfurecida, mientras que para el tratadista, la selección cae bajo la responsabilidad de la discreción.

(389) G.P. Lomazzo, Op. Cit, Cap. III.

(390) Ibid, Cap. XVIIIII.

(391) G.P. Lomazzo, Trattato, Cap. III.

(392) La importancia del papel de la discreción en la jerarquía del alma ha sido diversamente juzgada por Klein (Op. Cit.) y por Ackermann (Op. Cit.). Ver igualmente Barocchi II, p. 1607, nota 1.

(393) G.P. Lomazzo, Op. Cit, Cap. III.

(394) "(...) universales rerum rationes capit. Sub quolibet autem universali seu specie sive genere innumerabilia continentur. Innumerabilis subhumana specie homines successione perpetua itemque sub aliis infinita individua colligit in unam speciem, species multas ingenus unum, multa genera in unam essentiam, essentiam inam in divinam unitatem, veritatem et bonitatem. Vicissim ab hac una gradatim descendit in multitudinem infinitam. Mira profecto virtus, quae infinita reddit unum, unum reddit infinita. Huic profecto virtus, quae infinita reddit unum, unum reddit infinita. Huic ferme non propius in natura gradus est ullus, quatenus sursum deorsumque penetrat omnes. Non situs est proprius, quatenus nusquam sistitur. Non certa, ut ita dicam, et terminata potestas, quatenus ad omnia aequaliter operatur. Illud quoque nihi videtur vim mentis, ut ita loquar, intermitatem praecaetera demonstrare quo ipsam infinitatem esse invenit quidve sit et qualis definit. Cum vero cognitio per quamdam mentis cum rebus aequationem perficiatur, mens cognitae infinitati aequatur quodam modo. Infinitum vero oportet esse quod aequatur infinitati. Ac si tempus quod successione quadam metitur motum infinitum esse oportet, (si modo motus fuerit infinitus) quanto magis infinitam esse oportet mentem, quae non modo motum tempusque stabili notione sed infinitatem ipsam quoque meditur, cum necesse sit mensuram ad id quod ipsa meditur habere proportionem, finito vero ad infinitum sit nulla propodio?". (M. Ficino, T. Pl, 16, p. 330).

La inteligencia mide el tiempo y el movimiento, por tanto está fuera de ellos. Inmóvil, introduce el tiempo en los acontecimientos, los rige y los controla. Poco más o menos esto realiza la discreción, según Lomazzo. Ajena al devenir, ordena el de las imágenes, y gracias a ella, las invenciones nacidas del furor pueden llegar a materializarse y completarse. Su trabajo es más fuerte que la la-

bor depredadora del tiempo. El furor está dominado por la presencia destructora del tiempo, mientras que la discreción, no lo está. Quizá por ello, Lomazzo consideraba que la razón era, no un medio empleado por el furor (causa de la creación) para componer, sino la causa de la ideación que utilizaba al furor como medio para exteriorizar las imágenes.

(395). G.P. Lomazzo, Op. Cit, Cap. III.

(396) G.P. Lomazzo, Trattato, Cap. III.

(397) "Quant à moy je ne voy que l'Art ou le Sçavoir,
 sans veine naturelle, ait beaucoup de pouvoir :
 Ni que sans la science une veine abondante
 Soit pour bien faire un vers assez forte et puissante :

Et tant bien l'un à l'autre aide et sert et suvient,
 Et d'aimable accord s'unit et s'entretient,
 Que si Nature et Art ne sont tous deux ensemble
 Un vers ne se fait point bien parfait ce me semble"

(Vauquelin de la Fresnaye, L'Art Poétique. Citado por H. Weber, La Création poétique au XVI^e siècle en France, p. 112).

(398) "Deux sortes il y a de mestier sur le mont
 Où les neuf belles seurs leurs demeurances font :
 L'un favorise à ceux qui riment et qui composent,
 Qui les vers par leur nombre arrengeant & disposent
 Et sont du nom de vers dicts versificateurs :
 Ils ne sont que des vers seulement inventeurs,

Froids, gelez & glacez, qui en naiffant n'apportent
 sinon un peu de vie, en laquelle ils avortent (...)
 L'autre préside à ceux qui ont la fantaisie
 Esprise ardentement du feu de Poësie,
 Qui n'abusent du nom, mais à la vérité
 Sont remplis de frayeur & de divinité".

(P. de Ronsard, Elégie à J. Grevin).

Sobre este problema ver Francis L. Lawrence "The Renaissance theory of poetry as imitation of nature and the Théorèmes of Jean de La Ceppède", en J.M.R.S., Vol. 3, nº 2 - 1973, p. 237.

(399) P. de Ronsard, Hymne de L'Autòmne, en Hymnes.

(400) "Ora la cognizione di questo moto è quella, come dissi poco sopra che nell'arte è riputata tanto difficile e stimata come un don divino. Imperochè per questa parte peculiarmente la pittura si paragona alla poesia. Che si come al poeta fa di mestiero ch'insieme con l'eccellenza dell'ingegno abbia certo desiderio et una inclinazione di volontà, ende sia mosso a poetare, il che chiamavano al' antichi furor d'Apollò o delle muse, così ancora al pittore conviene che, con le altre parti che si gli ricercano, abbi cognizione e forza d'esprimire i moti principali, quasi come ingenerata sacco et accresciuta coneuisimo dalle fascie". (G.P. Lomazzo, Trattato, Cap. II).

(401) "La mala intelligenzà del soggetto fa commettere infiniti errori, e pessima cosa io stimo lasciar ia verità per ubidire al capriccio et a l'abuso" (G.A. Gilio, Op. Cit, Ed. Barocchi II).

En verdad, el "capriccio" no prende tanto en los no dotados como en los que no saben administrar sus dones y pretenden ir más allá de sus posibilidades (ver G.B. Armenini, cita en nota 411), o los que se dejan poseer totalmente, es decir que se convierten en instrumentos del alma, (en relación con el texto de Armenini mencionado anteriormente, Romano Alberti escribe : "Il pittore essercita grandemente l'intelletto in tutte tre le sue operazioni, le quali, come dice il Filosofo, sono l'apprendere, componere o ver giudicare, e discorrere (...).Essendo che egli si serve molto sottilmente dell'apprensione in questo che, volendo dipingere, bisogno che abbia i sensi acuti e molto buona imaginativa, con le quale apprenda le cose poste dinanzi alli occhi, et acciò quelle, astratte dipoi dalla presenza e transformate in fantasmati, perfettamente riduca all'intelletto (...). E queste fatighe dell'animo tanto più son gravi nel pittore, quando è maggior l'oggetto suo di molte altre arti, come quello che, come diceva Socrate, comprende sotto di sé ciascheduna cosa che si possi vedere. Et a confirmazion di ciò vediamo che li pittori divengono melancolici, perché, volendo loro imitare, bisogna che ritenghino li fantasmi fissi nell'intelletto, acciò di poi li esprimeno in quel modo che prima li avean visti in presenza : e questo non solo una volta, ma continuamente, essendo questo il loro essercizio, per il che talmente tengono la mente astratta e separata dalla materia, che consequentemente ne vien la malencolia, la quale però dice Aristotile che significa ingegno e prudenzia, perché, come l'istesso dice, quasi tutti gl'ingegnosi e prudenti son stati melencolici". (R. Alberti, Trattato della nobilitá della pittura, págs. 208-209).

La presencia del "capriccio" requiere de la discreción en cada etapa del "diseño interno". El furor divino por el contrario la necesitaba a la hora de iniciar el "diseño externo", (G.P. Lo-

mazzo, Trattato, Cap. II). Por tanto, el peligro causado por el "furor interno" es que el hombre deja de utilizar correctamente sus facultades dejándose llevar como si estuviera poseído desde el exterior. Ignora por tanto la "inclinazione di volontà".

El "capriccio" requiere que el artista disponga de cierto tiempo para adaptarse a él y conocer sus nuevas posibilidades internas. Por ello, la discreción será requerida durante este período de tan teos.

(402) Robert Klein "Giudizio" y "gusto" en la teoría del arte del Cinquecento", en la Forma y lo Inteligible, págs. 313-324.

(403) P. de Ronsard, Hylas. Citado por H. Weber, Op. Cit, p. 123.

(404) G.P. Lomazzo, Op. Cit, Cap. II. Ya citado en nota (332), Cap. II.

(405) Ver poema citado en nota (397), Cap. II.

(406) Ver cita en nota (144) Cap. II. Citada primero en nota (84). Introducción.

(407) Armenini no opinaba de la misma manera (ver igualmente notas 234 y 422).

"Ma di quelle che poi sonno di maggior dignità e valore, e che sempre debbono star ferme in un luogo per fin che le durano, quivi si può tener che non sia peggior strada di questa, lo dico per coloro che punto amano l'onor suo, perciochè, se bene ci sono alcuni, i quali dicono che col far così presto et all'improvviso si scuopre

gagliardamente la valentia di quello, nondimeno si viene ancora spe-
sse volte a dimostrare più la pazzia e la goffezza loro. Improchè
gl'intendenti e savii non vanno cercando se quell'opera fu falta
all'improvviso o pur con tempo, ma se quella sta bene o male". (G.B.
Armenini, Op. Cit. Ed. Scritti III). No vamos a resumir la polémica
entre Venecia y Roma : Ver Denis Mahon "Art theory and Artistic
Practice in the early Seicento : some clarifications", The Art Bu-
lletin, September 1953, XXXV nº 3. Del mismo autor ver Studies in
Seicento Art and Theory.

(407) Francisco Pacheco, El Arte de la Pintura, Libro III, Cap. V.

(408) Jonathan Brown, "El Greco y Toledo", p. 139.

(409) J. Tahureau Odes, Sonnets et Autres Poésies... Citado por H.
Weber, Op. Cit, p. 127.

(410) "Si tu menospreciaras la pintura, sola imitadora de todas las
obras visibles de la naturaleza, de cierto que despreciarías una sú-
til invención que con filosofía y sutil especulación, considera las
cualidades todas de las formas : mares, parajes, plantas, animales,
árboles y flores que de sombra y luz se ciñen. Esta es, sin duda,
ciencia y legítima hija de la naturaleza, que la parió o, por decir
lo en buena ley, su nieta, pues todas las cosas visibles han sido
paridas por la naturaleza y de ellas nació la pintura. Con que ha-
bremos de llamarla cabalmente nieta de la naturaleza y tenerla entre
la divina parentela". (Leonardo, Urb. 4b. 5a, en Op. Cit, nº 13,
p. 42).

(411) "Nel difegno fi fermò affai ful naturale; e benchè in lui non
veggafi una efatiffima e rigorofa proporzione (cofa nella quale il

critico Vafari quafi sempre lo punge) fembrerano non oftante più naturali le fue forme, che quelle di qualche altro pittore che diuimamente difegnò e inventò nufcofi; avendo un particolare iftinto Tiziano di dare una certa proprietâ alle fue figure, che è maravigliofa". (M. Boschini, "Tiziano Vecellio", en Descrizione di tutte le publiche pitture..., p. 26). Ver igualmente del mismo autor Le Ricche Minere, Cap. "Tintoretto".

(412) Ver Introducci3n.

(413) Ver cita nota (135) Cap. II.

(414) "Are not decorations which you painters are accustomed to add to paintings or pictures (ornamentos y complementos, en sumo, frutos del "capriccio") supposed to be suitable and proper to the subyet and the principal figures, or are they for pleasure—simply what comes to your imagination without any discretion or judiciousness?". (Ver cita completa en nota (125)).

(415) Ver el principio de la cita nota (401), Cap. II.

(416) "Le strade publiche sono riputate luoghi della Luna; e però secondo i varj e diversi capricci del pittori, tutte quelle istorie, fantasie, invenzioni, ghiribizzi che ci vengono a cuore, vi si possono dipingere all'aperto che benissimo converranno, discretamente però, e con ragione, secondo i gradi delle genti; e so soprattutto ossevando il decoro, e l'onestâ, che generalmente in ogni cosa si ricerca" (G.P. Lomazzo, Trattato, Libro VII, Cap. XVII. Ver a Ferrari-Bravo, "'Il Figino" del Comanini-teoria della pittura di fine*500 , p. 52.

(417) "Del pittore...più diletterole è la sua imitazione icàstica, di quello che la fantastica sia (...). Perciochè molto più d'arte e d'ingegno esso mostra nell'imitazione icastica, che non iscopre nella fantàstica, essendo più difficile imitare una cosa vera, come sarebbe fare un ritrato d'un uom vivo, che dipingerme una falsa, come sarebbe l'effigiare un uomo senza l'obbligo del naturale" (G. Comanini, Citado por A. Ferreri-Bravo en Op. Cit, p. 53).

(418) G.P. Lomazzo, *Tratatto*, Cap. II.

(419) Ver cita en nota (411) Cap. II.

(420) M. Boschini, "Jacobò Robusti, dello il Tintoretto", En *Descrizione...*, p. 46.

(421) "Fempre nella compofitione fi hà da (...) (attendre) alla via di mezzo con vaghezza, gratia, & maeftà, & reggendofi fempre sotto 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'auuertire alla conueneuoleza, & anco all'accrcfcimento dell'effetto, ad imitatione de'poeti, à'quali i pittori fono in molte parti fimili". (G.P. Lomazzo, *Tratatto*, Libro VI, Cap. II : della necefita della pratica).

(422) Armenini opina que entre la obra producida bajo el "capriccio", pletórica de fuerza, pero escasa de "dignità e valore" (ver cita nota 234), y la que la técnica crea, parca en novedad, la que la Naturaleza engendra ocupa un lugar intermedio y recomendable, que recoge la vivacidad del "capriccio" y el decoro de la técnica : "...gl'intendenti e savii non vanno cercando se quell'opera fu falta all'improvi

so o pur con tempo, ma se quella sta bene o male (ver nota 206) e quivi sta il fondamento de'loro guidizii. De poi ci sono molti di quelli ancora, che fanno tutto all'opposito, i quali si mostrano così meschini a far invenzioni, che ciò che se gli appresenta d'altrui nelle mani, pur che essi vi veggano essere qualche poco di attacco, vengono accomodando al miglior modo che sanno e possono, di maniera che ciò che vi si rede par che vi stia a pigione nelle loro opere, rimanendo poverissime di abigliamenti, di grazia e d'invenzione; e le piu volte ne sono o prive talmente, che rimangono piene di cose improprie, deboli et incomposte, dove che arrecano dispiacer non poco e noia ai riguardanti che sono di qualche giudizio. Dunque fra questi due estremi par che ci voglia un mezo, il quale lievi a l'uno la pazzia del troppo andire e dia all'altro facoltà, modo et animo; il quale sarà, che prima ciascum ben consideri con la mente e con l'animo, udito o letto ch'egli avrà il trattato di quella materia, cioè che cosa sia quella che egli ha in animo di rappresentare a punto, e qual sia l'effetto più vero, più proprio e più atto a esprimere, secondo che n'addita il discorso et il lume della scrittura predetta, di modo che imaginando lungamente (fijémonos como la creación por la Naturaleza insiste en el factor temporal : la imaginación trabaja largamente, mientras que bajo el furor interno, se excita de improviso y cambia constantemente de imágenes y de registro. Además, la mente analiza; por el contrario bajo el "capriccio" no tiene "tiempo" de intervenir) si venga a formar nell'idea più parti di quella, et indi poi leggermente si disponga, si che con lo stile o con la penna si accenni tutto ciò che si ha conceputo nell'animo, con quel miglior modo che per esso si puote, fin che si arrivi al fine di tutto l'intero componimento, o sia istoria o altro che dir vogliamo". (G.B. Armenini, Op. Cit, ed. Scritti III).

(423) Miguel Angel, Soneto VI:

(424) "Nous ne sommes jamais chez nous, nous sommes toujours au-delà". (Montaigne, Essais, I, 3).

(425) "Veggio nel tuo bel viso, Signior mio,
 quel che narrar mal puossi in questa vita.
 L'anima della carne ancor vestita,
 con esso è già più volte asciesa a Dio.

E sél vulgo malvagio, isciocco e rio
 di quel che sente, altrui segnia e addita,
 non è l'intensa voglia men gradita,
 l'amor, la fede e l'onesto desio.

A quel pietoso fonte, onde siam tutti,
 s'assembra ogni beltà, che qua si vede,
 più ch'altra cosa alle persone accorte;

nè altro saggio abbiam nè altri frutti
 del cielo in terra; e chi v'ama con fede
 trascende a Dio e fa dolce la morte."

(Miguel Angel, Soneto XXI)

(426) J. Du Bellay, Soneto 113, L'Olive.

(427) G.P. Lomazzo, Trattato, Libro VI, Cap. LXIII : Compofittione delle forme nella Idea.

(428) Ver las notas (28) y (50), Cap. I.

(429) P. Ronsard, Sonnet VI, En Pièces Posthumes : Les Derniers Vers, (1586).

(430) Soneto CXLVII.

(431) Ver lo que L.B. Alberti escribía sobre la gloria que el pintor recibía de sus obras, en nota (27), Cap. I.

Tenemos que observar que para el tratadista renacentista, la obra justificaba la gloria del artista, mas en ningún caso afirma, como lo haría Ronsard, que la creación artística salva a su autor de la condena que todo hombre sufre al final de sus días. Por su obra el hombre muestra su poder pero no se redime; para Alberti, la producción del artista se encuentra por debajo de él.

Paolo Pino se acerca a la opinión de Ronsard : "il nostro pittore dispensarà la gioventù sua andando per le più nobil parti del mondo, come dispensator d'una tanta virtù, facendo con la maraviglia dell'opere sua ampla strada alla sua immortalità..." (Op. Cit.).

Sin embargo, además de la idea de la inmortalidad adquirida por el poeta gracias a su obra, Ronsard añade que, por sus poemas, el artista alcanza la salvación, como si fueran producto de una acción que tiende a la contemplación.

(432) Según Robert Klein, Lomazzo cayó al menos una vez en esta confusión (Ed. comentada y traducida de la "Idea del Tempio", Tomo II, p. 712, nota 20'). Para ver nuestra opinión sobre esta supuesta confusión, consultar nota (60) en la Introducción.

(433) P. Ronsard, Réponse aux injures ...

(434) M. Biombo escribe : "Iddio inspira in noi le spezie de le cose de le quai si occupa l'intelletto umano". (Della nobilissima pittura e della sua parte).

Ver igualmente G. Vasari "Lucca della Robbia", en Le Vite, ed. G.C. Sansoni, p. 170.

(435) G.P. Lomazzo, Idea, Cap. XXXI : degli avvertamenti che si deono avere nella composizioni per pratica.

(436) "Ora la cognizione di questo moto è quella, como dissi poco sopra, che nell arte è riputata tanto difficile e stimata come un don divino (...). Altrimenti è difficile, anzi impossibile cosa, a possedere perfettamente quest'arte, si come per esperienza si vede che sono si trovati tanti eccellenti pittori, si come ne trovano ancora, che nel dipingere sono stati da tutti tenuti in grandissimo pregio, si come quelli che rappresentavano le figure vaghe di colori e bene intese per le membra e legature d'anatomia benissimo proporzionate e con diligenza allumate di buon chiaro e scuro; ma perchè, con tutta la cura e pazienza usata, non hanno mai potuto acquistar felicemente questa facoltà, hanno fasciato le opere loro sotto poste alla censura de posteri solamente per le attitudini et igesti delle figure mal espresse, per averle cavate dalla invenzioni altrui, cioè di coloro che soli nacquerò con questa grazia" (G.P. Lomazzo, Trattato, Libro II, Cap. II : della necessità del moto).

(437) "Rifplenda il vino de gli splendori celesti, delle furie naturali, de gli ftudi intellettuali, delle diligèze corporali, & delle purgationi de'colori, acciochè no fiano tenute per groffe pitture, mà per eccellenti, e rare, no per altro dipinte che per

mostrar di continuo per gl'occhi a gl'animi la vera strada che si ha da tenere per ben vivere, & passar questi nostri infelici giorni fatti di chiaro, & scuro, con timore & amor di quel signore, la cui bontà volse formar ci a somiglianza de la divinissima immagine sua" (G. P. Lomazzo, Trattato, Libro VI : della Pratica della Pittura, Cap. I : della virtù della pratica).

(438) "La buona disposizione naturale viene infusa in noi da alcune congiuntioni de più benigni pianeti" (P. Pino, Op. Cit, p. 143).

(439) "(les artistes) des pays chauds ont plus de feu pour imaginer" (Félibien, X Entretien, Entretiens, Tome II, p. 645). Ello non costituisce una especial novedad. Recordemos las opiniones de Miguel Angel sobre los artistas flamencos, recogidas por de Holanda, las de Vasari sobre Durero, etc... Más en estos dos casos Italia (y Florencia, en concreto) era entendida como la única cuna posible del arte, más por motivos culturales e históricos que por geográficos y climáticos.

(440) "Sono varii li giudicii umani, diverse le complessioni, abbiamo medesimamente l'uno dall'altro estratto l'intelletto nel gusto, la qual differenza causa che non a tutti aggradano egualmente le cose (...); s'anco attendo a comporre un pittore perfettamente qualificato, ugal al merito e grandezza dell'arte, vi parrà ch'io nieghi l'integrità degli altri pittori, e terrete per impossibile che gli uomini possino essere perfetti pittori. Imperò che mai nacque uomo (parlando de puri uomini) integramente ornato de tutti quei doni insieme da Iddio e dalla natura infusi tra tutti noi mortali" (P. Pino, Op. Cit.).

(441) "C'est une absolute perfection, et comme divine, de savoir jouir loyalement de son être. Nous cherchons d'autres conditions, pour n'entendre l'usage des nôtres, et sortons hors de nous, pour ne savoir quel il y fait. Si avons-nous beau monter sur des'echasses, car sur des échasses encore faut-il marcher de nos jambes". (Montaigne, Essais III, 13).

(442) "Come il furioso heroico inalzandosi per la conceputa specie della divina beltá et bontade, con l'ali de l'intellettiva s'inalza alla divinitade lasciando la forma de suggeto piu basso. Et pero disse : Da Suggetto piu vil dovegno un dio. Mi cangio indio da cosa inferiore (G. Bruno, Op. Cit, I, 3, p. 799).

(443) F. Zuccaro, Origine et progresso dell'Accademia de Disegno, Quinta Academia, adi 17 Gennaio, p. 203.

(444) Ibid.

(445) Ibid.

(446) Ibid.

(447) Ibid.

(448) Ibid.

(449) "La liberté, pour Ronsard, exige une lutte sans trêve contre les serves décisions du corps : elle consiste en la fureur. Et son exercice conscient produit dans l'être humain une sorte de tension qui la rend impossible, voire inconcevable, pour la plupart des hommes. Les poètes (...) en état de délire ou de contemplation cosmi-

ques, sont libres". (Albert-Marie Schmidt "Pierre de Ronsard, poète scientifique", En La Poésie Scientifique en France au XVI^e siècle, Cap. II, p. 29).

(450) Ver la opinión de Lomazzo sobre la importancia del "ammaestramento universale", en nota (383) Cap. II.

(451) "Il faut avoir un peu de folie, qui ne veut avoir plus de sottise, disent et les préceptes de nos maîtres, et encore plus leurs exemples.

Milles poètes traînent et languissent à la prosaïque; mais la meilleure prose ancienne (et je la sème cèans indifféremment pour vers) reluit partout de la virgueur et hardiesse poétique, et représente l'air de sa fureur. Il lui faut certes quitter la matrise et preeminence en la parlerie, Le poète, dit Platon, assis sur le trépied des Muses, verse de furie tout ce qui lui vient à la bouche, comme la gargouille d'une fontaine, sans la ruminer et la peser, et lui échappe des choses de diverse couleur, de contraire substance et d'un cours rompu. Lui-même est tout poétique, et la vieille thèologie, poèsie, disent les savants, et la première philosophie. C'est l'original langage des dieux". (M. de Montaigne, Essais III, 9 : De la Vanité).

Ronsard escribe similarmente sobre el poder de la imaginación desbordando los preceptos del arte.

"Tu te mocques, cafart, dequoy ma Poësie
 Ne suit l'art miserable, ains par fantaisie,
 Et dequoy ma fureur sans ordre se suivant
 Esparpille ses vers comme fueilles au vent :
 Violâ comment tu dis que ma Muse sans bride
 S'esgare repandue où la fureur la guide
 (...) En L'art de Poësie un art il ne faut pas
 Tel qu'ont les prêdicans, qui suivent pas à pas
 Leur sermen sceu par coeur, ou tel qu'il fait en prose,
 Où toujours l'Orateur suit le fil d'une chose.
 Les poètes gaillars ont artifice à part,
 Ils ont un art caché qui ne semble pas art,
 Aux versificateurs, d'autant qu'il se promeime
 D'une libre contrainte où la Muse le meine".

(P. de Ronsard, Rêponse aux injures et calomnies. Remontrance au peuple de France).

(452) Cristoforo Sorte, Osservazioni della pittura.

(453) El furor interno, al no ser controlado y encauzado por el artista, le deja, al desaparecer, una sensación de amargura : recae en la confusión espiritual. Por unos momentos el entusiasmo ha reunido bajo su égide a todas las facultades. Gracias a él, el poeta se siente capaz de descubrir los secretos de la Naturaleza con el poder fascinador de sus versos :

"Remply d'un feu divin qui m'a l'âme eschauffée
 Je veux mieux que jamais suivant les pas d'Orphèe
 Découvrir les secrets de Nature des cieux
 Recherchez d'un esprit qui n'est point ocieux..."

(P. de Ronsard, Hymne de l'Eternité).

Cuando cesa, cunde el desánimo : el artista se encuentra con su
condición humana, y ya no se tolera a sí mismo :

"Ah! et en lieu de vivre entre les Dieux
Je deviens homme à moy-mesme odieux"

(P. de Ronsard, Elegie à Belot)

(Ver Albert-Marie Schmidt, Op. Cit, págs. 91-104).

M M
I M M
M M

