

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

FUROR DIVINO

VOL. III

PEDRO AZARA

NOTAS.

(1) Hilaire Pader constituye una excepción con su obra "La Peinture Parlante". verdad que adaptaba en verso el Tratado de Arte de Lomazzo. Este, no obstante fue uno de los tratadistas manierista menos reticentes a la presencia del furor en el alma del artista.

(2) Por ello no se de extrañar que entre las escasísimas entradas que la palabra "furore" tiene en la monumental redición de tratados de arte manieristas emprendida por Paola Barocchi (ver bibliografía), destacan las que hacen referencia al "Trattato de Pittura" Libro II, Cap. II: della necessità del Moto.

Hemos comenta este capítulo en las notas Cap. II.

(3) Ver Cap. II, nota 230.

(4) Ver el apartado "El capriccio" o furor interno", Cap II.

(5) Ver cap. II, IV.2.b. G.P. Lomazzo Trattato, Cap. IV (ed. R.P. Giardi).

(6) Ver en la Introducción nota (24).

(7) La noción del destino tiránico, determinado no tanto por los hados que obligan al poeta a trabajar en un cierto sentido sino por el alma que lucha contra la adversidad, y el entorno, aparece una pcesía antes que en la tratadística (ver Erns Kris y Otto Kurz "el descubrimiento del talento como tema mitológico", en la Leyenda del Artista, p.40 y ss). Como bien señalan estos autores, abundan desde siempre las descripciones de niños en los que despunta el talento y empiezan, pese a los obstáculos que se presentan, a expresarse artísticamente. Por esto las opiniones de Mathurin Regnier (1573-1613) no serían innovadoras, ni anticiparían sobre los escritos del abad du Bos. Régnier escribe:



"Il es vrai que le ciel qui me regarda naître  
 S'est de mon jugement toujours rendu le maître,  
 Et, bien que jeune enfant mon père me tançât  
 Et de verges souvent mes chansons menaçât,  
 Me disant de dèpit, et bouffi de colère:  
 "Badin, quitte ces vers! Et que penses-tu faire?  
 La Muse es inutile, et, si ton oncle a su  
 S'avancer par cet art, tu te verras déçu"

(Satire IV)

Sin embargo en la sátira XV, Mathurin Regnier cambia de registro. Primeramente parece que la mano se resiste al "dictado de la Musa":

"Oui, j'écris rarement et me plais de le faire;  
 Non pas que la paresse en moi soit ordinaire,  
 Mais sitôt que je prends al plume à ce dessein,  
 Je crois prendre en galère une rame a la main;  
 Je sens au second vers, que la Muse me dicte (a)  
 Que contre sa fureur ma raison se dépîte".

Este último verso anuncia nuevas dificultades. Por un lado señala como la razón no entiende los motivos del entusiasmo. Ni siquiera entiende lo que le dictan. Esto constituye una tópica anotación neoplatónica. Sin embargo, Régnier indica pronto que su "genio" no se opone sólo a las condiciones adversas familiares sino a si mismo. Compone a pesar suyo. Se siente obligado, tiranizado por la fuerza del alma.

Quizá Miguel Angel hubiese sentido éste apremio al final de su vida. Dejo entonces de crear (ver soneto CXLVVI en nota

(430), Cap. II(.

En esta Sátira, Régnier está cerca de la noción contemporánea de destino artístico, aunque los hados tengan todavía cierta influencia:

"Or, si parfois j'écris suivant mon ascendant,  
 Je vous jure, encore est-ce à mon corps défendant.  
 L'astre, qui de naissance à la Muse me lie  
 Me fait rompre la tête après cete folie,  
 Que je reconnais bien, mais pourtant, malgré moi,  
 Il faut que mon humeur fasse joug à sa loi,  
 Que je demande en moi ce que je me dénie,  
De mon âme et du ciel étrange tyrannie!

Ah la importancia del segundo verso! Paul Valéry opinaba "Les dieux nous offrent pour rien le premier vers; à nous d'en trouver le second, qui soit digne du premier". (Variété I, P. 66).

(8) La unión intensa e indestructible del fuego interno del artista, perceptible en los escritos de Roger de Piles y el abad du Bos, ya es visible un siglo antes en la obra poética de Mathurin Régnier, Mientras que los tratadistas acumulan advertencias en contra de la atención prestada a los deseos del alma, señalando que quien se deje arrebatado por el furor sin que la discreción ejerza un control continuo durante todo el proceso creativo, el poeta francés escribía:

"Je ne sais, mon ami, par quelle prescience  
 Il (mon père) eut de nos destins si claire connaissance;

Mais pour moi, je sais bien que sans en faire cas,  
 Je méprisais son dire et ne le croyais pas.  
 Bien que mon bon démon souvent me dit de même;  
 Mais quan la passion en nous est si extrême  
 Les adverisements n'ont ni force ni lieu  
 Et l'homme croit á peine aux paroles d'un dieu"

¿Cae Régnier en una contradicción? Afirma (Ver cita nota (7) que compone a pesar suyo, y ahora escribe que la pasión de escribir es tan fuerte que desoye todos los consejos que su padre le prodiga en contra de su voluntad de hacerse poeta. No lo creemos. Régnier se dá cuenta que su corazón le empuja a componer, que la razón le advierte de los peligros de la creación poética resistiendo a dejar que el alma se enfurezca:

"Or laissons donc á la Muse, Apollon et ses vers,  
 Laissons le luth, la lyre et ces outils divers,  
 Dont Apollon nous flatte, ingrante frénésie,  
 Puisque pauvre et quémande on voit la poésie.  
 Ou j'ai pas tant nuits mon travail occupé".

(Satire IV)

Al final de su vida concluye:

"N'avoir crainte de rien, et ne rien espérer, // Ami,  
 c'est que peut les hommes bienheurer". (Satire (Posthume)).

Joachim du Bellay anotaba:

"Maintenant je pardonne á la douce fureur  
 Qui m'a fait consumer le meilleur de mon âge,  
 Sans tirer autre fruit de mon ingrat ouvrage  
 que le vain passe-temps d'une si longue erreur.  
 Maintenant je pardonne á ce plaisant labeur,  
 Puisque seul i endort le souci qui m'outrage,  
 Et puisque seul il fait qu'au milieu de l'orage  
 Ainsi qu'auparavant, je ne tremble de peur.  
 Si les vers ont été l'abus de ma jeunesse,  
S'ils furent ma folie, ils seront ma raison,  
 S'ils furent ma blessure, ils seront mon Achille,  
 S'ils furent mon venin, le scorpion utile

Qui sera de mon mal la seule guérison"

(Les Regrets X III)

(9) Pablo de Céspedes (1538-1608), Poema de la Pintura (1604).  
Libro primero (ed. F.C. Serraller, Teoría de la Pintura del  
Siglo de Oro p.100).

(10) Helmunt Hatzfeld "No se qué, en estudios sobre el Barro-  
co, p. 482 y ss.

(11) G.P. Lomazzo, Idea, Cap. XXXI (ed. R. Klein p.283).  
citado igualmente en el Cap. II, nota 299).

(12) Un hermano botón de muestra de la manera valiente de  
pintar como la que Bochini escribía a propósito del Tinto-  
retto (ver cita nota (211) cap. II), lo constituye el soneto  
de Juan (?) Vélez de Gevara dedicado a Velázquez, citado por  
Lázaro Díaz del Valle (1606-1669) en "Origen ilustración del  
nobilísimo y real arte de la Pintura y Dibuxo ...":

"Pincel q. a lo apacible y a lo fuerte  
les robas la verdad tan bien fingida  
que la ferocidad en ti es temida  
y el agrado parece que divierte.  
Dí ¿retratas o animas? pues de suerte  
esa copia Real está excedida  
que juzgara que el lienzo tiene vida  
como cupiera en lo insensible muerte.  
Tanto el regio dominio que ha heredado  
el retrato público esclarecido  
que aún el mandar la vista le ha escuchado  
y si hasta en el poder es aparecido  
lo más dificultoso has imitado  
que es más facil el ser obedecido".

(en La Teoría de la Pintura del Siglo de Oro Español, F.C.  
Serraller, p. 470).

- (13) Ver la opinión de Lomazzo sobre la variedad de expresiones producida por el furor en nota (295) cap ii
- (14) Félibien, Entretien IV en Entretiens, p. 593.b
- (15) Félibien, Préface á l'Entretien I, En Op. Cit.
- (16) Ver cita nota (5).
- (17) Du bos "du génie qui fait les Peintres et les Poètes", en Réflexions Critiques, Section II, p.13.
- (18) G.P. Lomazzo, Trattato, Cap II  
Esta frase, por partes, la hemos citado en las notas siguientes: (295), (337) y (418) en cap. II.
- (19) Roger de Piles , Cours de Peinture, p. 115
- (20) Ibid.
- (21) Ibid, p. 117
- (22) Ibid, p. 124
- (23) Ibid, p. 117
- (24) Leonardo escribe:

"Por mi mismo he comprobado ser de no poca utilidad, cuando te encuentras en la cama entre tinieblas andar recorriendo con la fantasía los contornos superficiales de las formas ya estudiadas o demás cosas notables, por sutil especulación aprendidas. En sin duda un ejercicio loable y útil para confirmar las cosas en la memoria", (B.N. 2038, 26a, Op. Cit, nº 479 págs..357-358).

El ejercicio memorístico practicado por Leonardo, que recuerda los ejercicios mnemotécnicos clásicos, requiere "tiempo". Leonardo recorre sucesivamente "los contornos". Por es-

so, esta labor es válida para el posterior trabajo en la pintura.

Los sueños aceptados por Roger de Piles como base de la creación, pertenecen quizá a este género, y por el contrario, los que no aceta se producen sin seguir un camino preestablecido fruto de alguna facultad enferma.

(25) Roger de Piles, Op. Cit, p. 117.

(26) No nos remontamos más allá del siglo XV, pues recordemos que los dones eran requeridos por entre otros, Cicerón, y Horacio, para que un hombre pudiera ser considerado un artista.

(27) Féliben Entretien IV, Entretiens, p. 600

Gracias al Furor, el artista se vuelve osado y se siente capaz de emprender grandes aventuras artísticas:

"Conocí otro, tan osado, como favorecido de la Pintura, de quien podríamos decir había nacido Pintor según tenía los pinceles u colores obedientes, obrando más el furor natural que los estudios". (Vicente Carduchi Diálogos de la Pintura, IV).

(28) "Muses.- Ha! que tu es ingrat de nous blâmer ainsi!  
Que fusses-tu sans nous, qu'un esprit endurci  
consumant, casanier, le plus beau de ton âge  
En ta pauvre maison, ou dans un froid village,  
Inconnu d'un chacun! où t'ayant abreuvé  
De nectar, et l'esprit dans le ciel élevé..."

(P. de Ronsard "Dialogue entre les Muses délogée et Ronsard")



(29) Ver nota (16), Cap. I.

(30) G.P. Lomazzo, Idea, Cap. II, de la forza de l'instituzione dell'arte e delle diversità gendi.

(31) M. Boschini "Jacobo Rebussti detto il Tintoretto "en Descriptione di tutte le publiche pitture, p. 46.

(32) Du Fresnoy, l'Art de la peinture, p. 235

(33) "Les minuties dans le discoure affadiffent une pensée, & en oftent tout le feu; les Tableaux où l'on a apporté une extrême exactitude à finir toutes chofes, tombent fouvent dans la froideur-& dans la fechereffe" (Roger de Piles, Conversations sur la connaissance des arts, p.69)

Como escribia Mathurin Régnier:

"Alors qu'une oeuvre brille et d'art de science,  
La verve quelqufois s'égaye en la licence". (Satire  
IX: A Monsieur Rapin).

Hemos mostrado (ver el apartado "Discreción" y "arte", Cap.I I). como el exceso de técnica revelaba para L.B. Alberti una falta de dones artísticos. Para Lomazzo, el hecho de "no saber levantar la mano a tiempo del papel" (el tema del tiempo se infiltra por doquier en la creación artística) era síntoma de falta de discreción. Sin embargo tanto para Alberti como para Lomazzo, un exceso de "arte" pone en cuestión la figura del artista, ya sea porque presupone una carencia de dones, o porque revela la existencia de una discreción defectuosa, en una época en que ésta se considera "quasi il fundamento dell'arte". En ningún momento, el exceso de trabajo parece haber puesto en peligro la presencia del furor. "Arte y "Furor", hasta el barroco parecen ser antitéticos.

Cuando se manifiesta el furor, si no viene controlado y encauzado por la discreción, el "arte no puede darse".

El siglo XV ha sido la época de la "diligencia" como causa del arte; el manierismo lo ha sido para la discreción; en el clasicismo se establece la primacía del furor. Si el Furor y el "Arte" no pueden armonizarse, es debido al factor temporal. Alberti lo solucionó intentando evitar la presencia del Entusiasmo y concediendo la primacía del Arte. Lomazzo coronó la discreción por encima de ellos, de este modo podía dosificar los efectos de cada uno, controlar la entrada en juego de cada facultad y el tiempo de permanencia en acción.

En el siglo XVI, juntada la discreción a la imaginación, el Furor adquiere el control de la creación artística, y de nuevo el factor "tiempo" vuelve a oponerse a su "trabajo".

Los tratadistas resolvieron el conflicto abocetado. El Furor, que compone al momento, no puede ser frenado por una técnica minuciosa. Esta cada vez mayor importancia del boceto compuesto sin tiempo frente a la obra acabada conseguirá que se valore finalmente sólo la intención o la intuición del artista:

"C'est à l'intention du Peintre ou du Poëte; c'est à l'invention des idées & des images propres à nous émouvoir, & qu'il met en oeuvre pour exécuter son intention, qu'on distingue le grand Artisan du simple manœuvre, qui souvent est plus habile ouvrier que lui dans l'exécution. Les plus grands Verificateurs ne sont pas les plus grands Poëtes, comme les Deffinateurs les plus "réguliers" ne sont pas les plus grands Peintres". (du Bos Réflexions Critiques, Tome II, Section Première: du Génie en Général p. 3).

Esto ya había sido señalado por los poetas manieristas, como Pierre de Ronsard y Mathurin Régnier:

"Les Poètes gailars ont artifice à part, // Ils ont un art caché qui ne semble oas art // Aux Versificateurs..."  
 (P. de Ronsard "Repose aux injures et calomnies..." // Joachim du Bellay señalaba en "le Poète Courtisan":

\*Car i suffit ici que tu soies guidé  
 Par le seul naturel, sans art et sans doctrine,  
 Fors cet art qui apprend à faire bonne mine  
 Car un petit sonnet qui n'a rien que le son,  
 Un dizain à propos, ou bien une chanson,  
 Un rondeau bien troussé, avec une ballade  
 (Du temps qu'elle courrait) vaut mieux qu'une Illiade"

(34) Ibid.

(35) Hilaire Pader, La Peinture Parlante.

(36) Ver el apartado: "Relación entre el furor interno y la discreción a nivel de la selección del motivo, o tema de la obra de arte", en el cap. II.

(38) Ronsard menciona similarmente las molestias que el arte causa al furor; ("Réponse aux injures et calomnies...")

"Les Poètes gaillars ont artifice à part  
 Ils ont un art caché qui ne semble pas art (39)  
 Aux versificateurs d'autant qu'il se promeine  
 D'une libre contrainte où la Muse le meine".

(39) Recordar las opiniones favorables del Greco y de L. Dolce (ver nota (144) Cap II. ver igualmente nota (81) Introducción) técnica que no se asemeja a ninguna ni parece técnica.

(40) Mathurin Régnier Satire IV.

(41) P. de Ronsard, "A Michel de L'Hospital, Chancelier de France, Strophe XII, Epode, en Odes.

(42) Leonardo, Codez Urbinas Latinus 1270, fols 61 v-62r.  
Citado por E.H. Gombrich, "El metodo de elaborar composicio-  
nes de Leonardo", en Norma y Forma, p. 133.

(43) "Hor, non ai tu mai considerato li poeti componitori de  
lor versi alli quali non de noia il fare bella lettera ne si  
curva di cancellare alcuni d'essi versi riffaccendoli mi-  
gliori adonque pittore componi grossamente le membra delle  
tue figure e'attendi prima alli movimenti apropiati alli  
accidenti mentali de li animali componitori della storie,  
che alla bellezza e bonta della loro membra ..." (Codez Ur-  
binas Latinus, 1270.fol 34r. Citado por E.H. Gombrich en  
Op.cit, nota 297).

(44) E. H. Gombrich Op. Citr, p 134

(45) Como Agnolo Segni, P. de Ronsard considera que el furor  
engloba la Naturaleza, o la engloba a principio de los tiem-  
pos:

"Et disciples de leurs écoles  
Vinrent les poètes divins:  
Divins d'autant que la nature  
Sans art librement exprimaient,  
Sans art leur maive écriture  
Par la fureur ils animainet."

("A Michel de L'Hospital..." Strophe XVII, en Odes).

(46) No pretendemos resumir el Arte poético francés del si-  
glo XVI, sino sólo destacar algunas opiniones memorables pa-  
ra comparales con las de los tratadistas.

(47) P. de Ronsard, "Amichel de L'Hospital...", Strophe XIII  
Antistrophe, en Odes).

(48) Remontando la lección de *Mcino*, Ronsard escribe:

"Celui qui sans mon ardeur  
 Voudra chanter quelque chose,  
 Il verra de qu'il compose  
 Veuf de grâce et de grandeur;  
 Ses vers naîtront inutis  
 Ainsi qu'enfants abortis  
 Qui ont forcé leur naissance  
 Pour montrer en chacun lieu  
 Que les vers viennent de Dieu,  
 Non de l'humaine puissance".

(P. de Ronsard "A Michel de L'Hospital..." Strophe XIV: Epode. En Odes).

(49) La opinión de Roger de Piles sobre la relación entre el furor y la diligencia se aparta de la visión extrema de du Fresnoy, y entronca más con las lecciones clásicas de Lomazzo, de la Pléiade, que tratar de la influencia que tales causas ejercen mutuamente:

"Ceux qui en du génie, étant frappés d'abord par l'effet de l'Ouvrage qui est devant leurs yeux, ne manquent jamais de répandre dans leurs copies cet esprit dont ils sont animés eux-mêmes. La nature les a mis au monde avec des femences qui doivent produire leur fruit dans le temps.

Mais les plantes en deviendront feibles & fertiles si elles ne sont arrosées souvent par les veines qui viennent du travail". (Premiers éléments de la peinture pratique Cap. X VI: comment on connoît ceux qui ont du génie pour la peinture).

Sin embargo puede que lo anteriormente citado no esté tan en oposición con lo que escribe Du Fresnoy. Roger de Piles no hace más que decir que si el genio no es ejercitado desde el principio, el artista no conseguirá crear cuando se lo

proponga por falta de práctica. "Diligencia" y "Práctica" son distintas. La primera es el conjunto de saberes manuales y artesanos necesarios para la materialización de una idea, mientras que la práctica tiene que ver con la habilidad. Du Fresnoy condena el trabajo artesanal ya que por el el artista pierde de vista el conjunto de la obra y quizá Roger de Piles se refiera igualmente al trabajo que depende de la familiaridad con la historia y del conocimiento de las posibilidades de la mano, de la materia y del alma. En este sentido, du Bos escribiría a principios del siglo XVIII:

"Ce n'eſt qu'avec le fecours de l'experince, que les génies les plus heureux apprenent d'elles comment il faut appliqués dans la pratique les maximes succionotes de ces loix" (Reflexions Critiques, Tome II, Section première: du génie en général).

Por lo tanto lo que du Fresnoy condena es la práctica en la tradición, en la experiencia ajena, podía dañar la fuerza del alma. Distinguía dos niveles de experiencia; una de experiencia impersonal o colectiva, y otra de subjetiva. La generalidad de las leyes compositivas entraba en conflicto con la parcialidad al segundo nivel, al de la práctica personal que procede del trabajo del alma prolongado por el de la mano. El artista no tiene que respetar sino sus propios postulados. Lo que estos dos tratadistas abogan (como ya lo había hecho du Fresnoy, con un sentido más meniarista, es decir con una mayor carga astrológica) es por un profundo conocimiento de las posibilidades del alma.

De este modo podemos situar con precisión la opinión de du Fresnoy: considera que si la diligencia afecta al furor, es porque el artista se somete a unas leyes tradicionales que



le son ajenas debido al desconocimiento de su propia tendencia. Y mientras se dedique afanosamente a la puesta en práctica de tales recetas no permite que alma exprese las invenciones y los descubrimientos que le llevarían a fundar unas nuevas reglas, personales esta vez. Por lo tanto, que las afirmaciones de Roger de Piles y du Bos no constituyen un paso atrás que respecto a las de du Fresnoy, sino que constituyen una prolongación lógica. Una vez que el artista consiga desembarazarse de una práctica que le ha sido impuesta, podrá desarrollar la que corresponde con su tendencia y su genio, y entonces todo esfuerzo será poco porque tenderá a aumentar la capacidad y la agilidad creativas del alma. La imaginación y la mano ejercitadas, el furor podrá prender y durar con más intensidad:

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

Du Fresnoy intentaba desembarzarse de la coraza artesana para fundar un nuevo entorno: el que define para cada artista su propia experiencia. Los dioses de Ficino están cada vez más lejos.

(50) Erwin Panofsku, "El movimiento neoplatónico y Miguel Angel", en Estudios sobre iconología, p. 281

(51) Hilaire Pader, la Peinture Parlante, p.4.

(52) Ibid, p.7

(53) Roger de Piles "L'invention" en Dissertation de Peinture, p.41

(54) Roger de Piles, Conversations sur la connaissance des arts, p.226

- (55) Roger de Piles, Cours de Peintur par principes, p.117
- (56) Benedetto Varchi "Lezzione sopra il sotoscritto sonetto di Michelagnolo Buonarrotti ...", en Lezione, p.171
- (57) Ver nota (94) en la Introducci3n.
- (58) Pierre Monier, Historie des Arts (1698), note 4, p.3
- (59) Insistimos, a3n con el riesgo de ser reiterativos, en la diferencia de funciones entre la imaginaci3n y la invenci3n. Hemos postulado que la facultad artistica por excelencia es la imaginaci3n, porque de su trabajo prende el furor, que permite que entre en acci3n la invenci3n. Por lo tanto la labor de la facultad imaginativa es previa a la aparici3n del entusiasmo. Una vez que 3ste se despierta, es la capacidad inventiva la que muestra la presencia del furor, y la calidad de su trabajo determina la potencia del fuego: "Le Peintre qui a du g3nie trouvera dans toutes les parties de fon Art une ample mati3re de la faire peroître: mais celle qui lui fourrit plus c'occafions de faire voir ce qu'il a d'efprit, d'imagination, & de prudence. eft fans doutel'Invention. C'eft par elle que la Peinture marcha de pas 3gal avec la Po3sia..." (Roger de Piles "De l'Invention", en cours de Peinture par Principes, p. 62).

Sin embargo, la nobleza del alma viene se3alada por la imaginaci3n. Su mayor grado de perfecci3n posibilita un fuego m3s vivo y m3s puro, y de este alimento nacen las m3s bellas invenciones. La facultad inventiva, que viene, no obstante, marcada por el alto grado de precisi3n alcanzado por el funcionamiento de la imaginaci3n. Sin una imaginaci3n viva, el fuego no prende, y por tanto el trabajo de la invenci3n es o rutinario o inexistente.

A mayor belleza de las imágenes, mayor fuerza del furor interno, Como veremos posteriormente, la sicología de la creación en presencia del entusiasmo está bien dibujada en los textos de Roger de Piles, mientras que ello no ocurría con los tratadistas del siglo XVI: si el proceso compositivo poseía un esquema simple y claro cuando la creación se realizaba con la Naturaleza, el momento de la aparición del "Capriccio" así como el lugar donde brotaba permanecían confusos. Ello no deja de ser comprensible. Para Roger de Piles, el artista es dueño absoluto de su alma, al menos hasta cierto nivel de la creación y por tanto lo es de todo lo que se refiere a ella, en concreto de sus defecciones y movimientos. Mientras que para un tratadista manierista, el alma poseía sus secretos, y el "capriccio" era uno de ellos como escribe Ronsard, dirigiéndose a los poetas que creen poder descubrir el secreto de la creación poética;

"Ou tu es enragé ou tu es enchanté,  
De te prendre a ma quinte, et ton esprit s'oublie  
De penser arracher un sens d'une folie  
Je suis fol, prêdicant, quand j'ay la plume en main;  
Mais quand je n'escry plus, J'ay le cer veau bien sain.

("Reponse de Pierre de Ronsard aux injures et calomnies ...").

(60) La Bruyère "Des Ouvrages de l'Esprit", en les caractères, p. 123.

(61) Para estudiar brevemente la confusión entre el furor y el don en poética, ver el apartado "el furor y los dones", Cap. II.

(62) Ver G.P. Lamazzo Idea del Tempio dell Pittura. Ed. crítica a cargo de R. Klein, Tomo II, p.172, nota 20:

"Lomazzo identifie sans même s'en apercevoir le don inné ou la "nature" avec l'inspiration ou furore".

(63) "Salus 1512" (líneas 59-61) En Schriftlicher Nachlass: "Anmerkungen", p. 113

(64) Féliben, VI Entretiens, en Entretiens, Tome II, p.6

(65) Ibid.

(66) "Le jugement sirve "a choifir ce qu'il y a de plus beau, & rejetter ce quie eft vil & superflu" Felibien IV Entretien en Entretiens, Tomo I, P. 596).

Es de destacar que Roger de Piles prefiere utilizar el término "gusto" en vez de "razon", con el mismo sentido "la facultad de juzgar lo bello" como la define Kant;

"Para decidir si algo es bello o no, referimos la representación (...) mediante la imaginación (unida quizá con el entendimiento) (recordemos las palabras de Roger de Piles a proposito de la manera de concebir el arte de Rubens: Ver conversations Sur la Connaissance des Arts, p. 228) al sujeto (y al sentimiento de placer o de dolor del mismo (esta última parte no es considerada o intuida por los tratadistas barrocos Kant, Critica del juicio, p. (101). Roger de Piles escribe: "Leonard de Vinci a écrit que les taches qui se trouvent fur un vieux mur formans des Ideés confufes de differens objects, peuvent exciter le génie, & l'aider à produire. Quelques uns on crû que cette proposition faifoit tort au Génie, sans en donner de bonnes ruifons. Il eft certain cependant que fur le tel mur, ou fur une telle autre chose maculée, non feulement il ya lieu de concevoir des idées en général mais chacun en conçoit

de diferentes selon la diverfité dès Génies, & que ce qui s'y confusement, se d'obrouille & forme dans l'esprit selon le Goût de celui en particulier que la regarde. En forte que l'on voit une composition belle & riche, & les objets con formes à son goût, parce que son Génie est fertile & son goût bon, & l'autre au contraire n'y voit rien que de pauvre & de mauvais goût, parce que son Génie est froid, & son goût mauvais".

(Roger de Piles, Abrège de la vie des peintures, págs., 19-20).

"Le jugement" de Félibien no es propiamente una facultad estética, puesto que actúa sobre los objetos reales, mientras que el "goût" de Roger de Piles interviene a nivel de las imágenes o fantasmas elaboradas por la imaginación. Las formadas naturales no son ni de buen ni de mal gusto porque no han sido procesadas por el hombre, lo que haga el artista con ellas, sin embargo, si es asunto de gusto.

(67) Félibien, Op. cit., p. 6.

(68) Félibien, VIII Entretiens, en Entretiens, Tome II, p.670.

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

C'est dans cette dernière signification que le deffein est un instrument dont on a besoin en toutes les rencontres pour exprimer plus nettement & plus vivement la pensée. Si vous voulez vous en servir avec succès, il faut que vous fassiez attention que ce deffein n'estant encore qu'une imitation imparfaite, puisque le Coloris y manque, il est nécessaire

de suppléer à ce deffaut par une expreffion fpirituelle de traits qui doivent eître differens felon la diverfité des objets qui fe voyent dans la nature: car les figures demandent un maniemet de crayon ou de plume tout particulier auffi bien que les animaux & les paifages, & chacun dans leur genre ont encore leurs parties qui veulent eître touchées differe- mment les unes des autres pour y donner qui veulent eître touchées differeemment les unes des autres pour y donner l'ef- prit & le véritable caractère. Il n'y a que ceux qui ont du génie, qui trouvent d'eux mefmes les moyens de doner à ce qu'ils font cet efpit dont je parle & qui foient capa- bles de remarquer en quoy il confifte" (Roger de Piles Ele- ments peinture pratique cap. XIV: Qu'il faut donner l'ef- prit & le caractère aux choses que l'on deffine & le moyen d'y parvenir, p.29).

(70) Roger de Piles, *Converstions sur la connaissance des arts*, p. 226.

(71) G.P. Lomazzo, *Idea*, Cap.XVIII: delle discrezzione della pittura e delle sue parti, Ver cita completa en nota (412), Cap. II.

(72) G.P. Lomazzo *Op. Cit*, Cap. XXXI: degliavvertimenti che si deono avere nelle composizioni per prattica, p.282.

(73) *Ibid.*

(74) G.P. Lamazzo, *Tratato*, Cap. LXV: Composizione delle forme nella idea.

(75) G.P. Lomazzo, *Op.Cit*, Cap. II: della necessità del moto

(76) *Obid.*



(77) P. D Ronsard, A Michel de L'Hospital, Strophe XIV. En Odes

(78) P. de Ronsard, Hymne de l'Automne, v.v. 50-53

(79) "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, volendo trasportare più anni li quadri, li quali promessi non era solito prolungarne l'esecuzione. Teneva egli un'ordinatissima norma di vivere, perché molti son quelli che dipingono a capriccio, e durano qualche spazio con grande ardore ma poi si stancano e per un grande intervallo lasciano i penelli" (G.P. Bellori, "Vita di Nicolo Pussino". En Vite).

Si la manera de componer de muchos artistas, parece extraña o extravagante como lo han señalado Rudolf y Margot Wittkower e su clásico "Nacidos bajo el signo de Saturno", Ronsard no escribía "caprichosamente", sino que su manera de trabajar y vivir era juzgada insólita:

"Tu seras du vulgaire appelé frénétique  
 Insensé; furieux, farouche, fantastique  
 Maussade, malplaisant, car le peuple médit  
 De celui qui de moeurs aux siennes contredit"

(Hymne de L'Automne, vv.31-34).

Por el contrario, la descripción de Ronsard de un día cualquiera destila placidez, serenidad y buenos modales. Sus costumbres, laborables de vivir no buscan la excentricidad:

"M'veillant au matin, devant que faire rien,  
 J'invoque l'Eternel, le père de tout bien,  
 Le priant humblement de me donner sa grâce,

Et que le jour naissant sans l'offenser se passe;  
 Qu'il chasse toute secte et toute erreur de moi,  
 Qu'il me veuille garder en ma première foi  
 Sans entreprendre rien qui blesse ma province.  
 Très humble observateur des lois et de mon Prince.  
 Après je sort du lit, et quand je suis vêtu,  
 Je me range à l'étude et apprend la vertu,  
 Composant et lisant, suivant ma destinée,  
 Qui s'est dès mon enfance aux Muses inclinée..."

(Réponses aux injures... VV. 478-490)

Quienes adoptan extrañas costumbres e insólitas maneras de componer son lo que tratan dehacerse pasar por poetas. Ofrecen una caricatura de "un" bacaante, o de un poseido (un lunático).

"Muses, et, sans varier, dis-nous quelques sornettes  
 De tes enfants bâtards, ces tiercelets de poètes,  
 Qui par les carrefours vont leurs vers grimaçants,  
 Qui par leurs actions font rire les passants (...)  
 Cependant, sans souliers, l'esprit à l'abandon,  
 Vous viennent accoster comme personnes ivres, (...)  
 Un autre, renfogné, rêveur, mélancolique,  
 Grimaçant son discours, semble avoir la colique.  
 Suant, crachant, toussant, pensant venir à point,  
 Parle si finement que l'on ne l'entend point"

(Mathurin Régnier Les Poètes Importuns)

(80) Du Bos, Reflexions Critiques, Tome II, Section Première:  
 du génie en général.

(81) Ibid.

(82) Félibien, IV Entretien, en Entretiens, p. 513

(83) Félibien, X Entretien, en Op. Cit, Tome II, p. 645.

(84) Roger de Piles, *Abrégé de la vie des peintures*, cap II.  
de la nécessité du génie.

(85) Ibid.

(86) Roger de Piles, *Op. Cit*, Cap I: du génie.

(87) Ver el apartado "El artista toma la iniciativa en su relación con la divinidad" Cap.II

(88) "Sachez donc, reprit Pamphile, que la connoissance des Beaux-Arts, & furtout de la Peinture Prefuppofe beacoup de Génie: à defaut du Génie beaucoup d'efprit d'inclination. Mais une connoissance parfaite (b) demande beacoup d'efprit de Génie & d'inclination tout enfemble. Quelle différence trouvez-vous, interrompis-je, entre le génie et l'inclination? C'eft répondit Pamphile, que l'inclination n'eft qu'un fimple amour pour une chofe pluftoft que pour une autre. Et le génie eft un talent que l'on a receu de la Nature, afin de reüffir en quelque chose. Ce talent languit quelque fois dans la pareffe f'il n'est echauffé par l'ardeur qui acompagne l'inclination: & l'inclination eft inutile, si elle n'est conduite par la lumière de l'esprit (Roger de Piles, *Conversations sur la connoissance des arts*, p. 18).

(b) Roger de Piles escribe curiosamente una frase que puede contradecir aquellas afirmaciones "Le favoir peut encore supléer ave bonheur au génie (...) Certains Peintres (qui) ont cultivé leur esprit ont heureusement fuplée au genie qui leur manquait d'ailleurs re, (...) S'elevant avec leur fujet, leur fujet s'elève & s'aggrandit ave eux". (*Cours de Peinture par principes*, De l'Invention, p.62.

En efecto, si para lograr el saber (perfecto) hace falta genio, como áquel puede suplir a este, si éste no existe, no puede obtenerse ningún saber, a menos que consideremos, lo que debía ser la idea de Roger de Piles, que una cosa es el talento, la aptitud para conocer y estudiar, y otra el genio, el don del furor. La continuación de la cita así lo demuestra. Y por esto, podemos apreciar como a pesar de las fluctuaciones e imprecisiones terminológicas, espíritu y genio no se llega a confundir lo que permite diferenciar los artistas con el talento de los de genio, entre los que consiguen producirse el furor y los que no pueden y trabajan ordenadamente, buscando en la obra de los demás lo que no encuentran en ellos-mismo:

"(...) Ceux qui ont du génie, eftan frappés d'abord par l'effet de l'ouvrage qui eft devant leurs yeux, ne manquent jamais de répandre dans leurs copies cet esprit don ils font animes eux-mefmes" (Roger de Piles Premiers éléments de la peinture pratique, Cap. XVI: Comment on connoift ceux qui ont du génie pour la Peinture, p. 35).

(Recordemos que ya en siglo XVI se consideraba que el conceder el espíritu u "moto" era dado sólo a los designados por el Cielo, y que este poder está innato. Ver G.P. Lomazzo Trattato, libro Secondo, Cap. II: "della necessita del Moto").

Du Bos escribe:

"le génie eft ce feu (notemos la definición del genio como furor) qui élève les Peintres aux deffus d'eux-mêmes, qui leur fait mettre de l'âme dans leurs figures, & du mouvement dans leurs compositions". (Reflexions Critiques, Tome II Section II: du génie qui fait les Peintres & les Poëtes, p. 16).

Sobre la diferencia entre el genio y el que posee talento, así como sobre la subordinación de éste a aquél, du Bos escribe:

"La nature a donc choisi les uns pour leur distribuer l'aptitude à bien faire certaines choses impossibles à d'autres, & ces derniers ont pour des choses différentes une facilité qu'elle a refusée aux premiers. Les uns ont un génie sublime & étendu en une certaine sphère; d'autres ont dans la même sphère, le talent de l'application, & le don de l'attention si propre à conduire les détails. Si les premiers sont nécessaires aux seconds pour les guider, les seconds sont nécessaires aux premiers pour opérer". (Reflexions Critiques, Tome II, Section première, p. 9).

El problema del genio que guía a otro artista será tratado cuando estudiemos la persistencia de los gobernadores en el siglo XVII. Sucintamente, podemos anunciar que mientras un genio se reconoce en otro, y lo toma como guía cuando desarrolla su propio "genio el talentoso se coloca siempre en situación de subordinación con respecto al modelo. No le trata de igual a igual.

De Piles por el contrario, afirma que quienes "brulent d'un feu doux" y poseen "une médiocre vivacité" pueden activar el trabajo de la imaginación que produce el furor, por medio de la contemplación de la obra de los Maestros, lo que despierta el deseo de superarlos o de igualarlos (Cours de Peinture par principes, p.117)

(89) G.P. Lomazzo, Trattato, Libro Sesto: della Pratica della Pittura, Cap. 2: della necessità della pratica, p.281.

- (90) P. de Ronsard "Réponse de Pierre de Ronsard aux injurieuses et calomnies ...".
- (91) Ver (61), cap III. Ver Henri Chamard Historie de la Pléiade, Vol. IV, p. 150 y ss.
- (92) Recordemos que la consideración del furor como un don, el "don de la Poésie" existía ya al menos, en Ronsard. Ver cita anterior y nota (339), Cap. II.
- (93) Freret, Sieur de Chambray, Idée de la perfection, p.7
- (94) Ibid, I partie: De l'invention, p.11
- (95) Roger de Piles, "L'Invention", es Disseration de Peinture, p. 41.
- (96) Roger de Piles, Abrégé de la Vie des Peintres, Cap I : Du Génie.
- (97) Ibid.
- (98) Ibid.
- (99) Ibid.
- (100) Ibid.
- (101) Ver nota (88), Cap. III
- (102) Du Bos, Reflexions Critiques, Tome II, Section première, p.7)
- (103) Ibid.
- (104) Du Bos, por el contrario, confunde a veces genio y furor: escribe sobre "(Le génie) cet enthousiasme divin qui rend le Peintres Poètes & les Poètes Peintres" (Op. Cit, p.3)
- (105) Du Bos, Op. Cit, Section II: du génie qui fait les Peintres e les Poètes, p. 15.
- (106) Ibid.



- (107) P. de Ronsard, "Ode a Michel de L'Hospital ", Strophe XIV: Antistrophe.
- (108) Ver cita nota (53) Cap. II.
- (109) P. de Ronsard Op. Cit, Strophe XIV: Epode.
- (110) Ver el apartado "Mecanismo de la creación en la época clásica" 1. elementos en introducción.
- (111) Idem. Ver además el punto siguiente: 2. funcionamiento del alma durante la creación.
- (112) José García Hidalgo "Octavas: Octava 26", en principios para estudiar el Nobilísimo y Real Arte de la Pintura.
- (113) Ver cita nota (14), Cap. II
- (114) "Dicho y deposición de Frey Lope Félix de Vega Carpio, del hábito de S. Juan celebrado en el mundo por su ingenio, que está en los autos de ésta causa", en Memorial informativo por los pintores en el pleito que trata con el Señor de su majestad, en el Real Consejo de Hazienda, sobre la exempción del Arte de la Pintura, Ed. F.C. Serraller, Teoría de la Pintura del Siglo de Oro, p. 342.
- (115) "Cualquiera será grande por su genio  
 estudiando en aquello que se inclina  
 creciendo con estudios el ingenio,  
 a cuyo fin su inclinación camina,  
 y siendo su trabajo su convenio,  
 alcanzará una gracia peregrina,  
 y hallarán, si a estudiar te persuades,  
 facilidad en las dificultades" (octava 23)

"Dichoso aquel que nace con tal genio,  
 y que sin repugnancia a tal se inclina,  
 creciendo con estudios el ingenio  
 a cuyo fin su inclinación camina,  
 de honra y provecho, siendo a su convenio,  
 con gracia singular, y peregrina,  
 haziendo ya creíble, lo increíble  
 pues llega a hazer visible, lo invicible" (octava 26)

(José García Hidalgo, Op. Cit, en nota (112). Cap. III.

(116) Roger de Piles, Abrégé de la Vie des Peintres, Cap.I:  
 du Génie.

(117) Como todo don, el genio tiene que ser cultivado y puesto en práctica., para poder servir a la creación artística.  
 En efecto" il est comme la corde d'un instrument laquelle ne donne aucun son à moins qu'on ne la touche, (...) (il) demeure comme enfeveli dans l'inaction". (Roger de Piles, Op. Cit).  
 "C'est un présent que la Nature fait aux hommes dans le moment de leur naissance (...).

Il faut donc du Génie, assis un génie exercé par les règles & par les réflexions, & par l'affiduite du travail. Il faut avoir beaucoup vu, beaucoup lû, & beaucoup étudié pour diriger le génie & pour le rendre capable de produire des choses dignes de postérité" (Ibid).

Al igual que los demás dones, el genio tiene que ser confrontado con la práctica diaria a fin de conseguir dirigir el trabajo de las facultades con acuidad: "Ce n'est qu'avec le secours de l'expérience que les génies les plus heureux apprennent d'elles comment il faut appliquer dans la pratique les maximes succinctes de ces loix" (Du Bos Reflexione

Critiques, Tome II, Section I: du génie en général).

De esta manera se evitará el peligro de la confrontación con el bien cuando el alma no está preparada:

"Le bien inesperé nous saisit tellement  
 Qu'il nous géle le sang, l'âme et le jugement,  
 Nous fait fremir le coeur, nous tire de nous mêmes,  
 Ainsi diversement saisis des deux extrêmes  
 Quand le succès du bien au désir n'est égal,  
 Nous nous sentons troublés du bien comme du mal,  
 Et, trouvent même effet en un sujet contraire,  
 Le bien fait declans nous ce que le mal peut faire"

(Mathurin Régnier, Satire postu  
 me ...)

(118) Antonio Palomino, Prática de la Pintura, Cap. II: de otras observaciones concernientes a la mayor perfección de una pintura. Conclusión vigésimo tercia.

La cita no fue escrita precisamente en el manierismo!

(119) "J'entends que le Jeune Peintre doit estre pourvû d'un esprit fort & folide, disciplinable, & capable de grandes, d'une ame courageuse, d'un beau génie inventif & rempli du beau feu qui fait les galands hommes". (Jacques Restout La Réforme de la Peinture, p. 73).

Notemos, no obstante, que las condiciones que Restout establece para que un hombre sea considerado artista corresponden mejor a un cortesano que a un poseído. Es "la touche d'honneste homme" (Ibid, p. 74) lo que le distingue. El furor tiene en este caso que ver más con la agudeza que con la discreción.

"Los que fundados diestros, y discretos,  
 dais a los ojos breve inteligencia  
 y en profundos arcanos, y secretos  
 declarais la Divina Omnipotencia

Angeles sois, que publicais Decretos,  
 al Alma por la más noble potencia,  
 siendo por Privilegios Soberanos,  
 Dioses entre los hombres más que humanos"

(José García Hidalgo Octava 26, en Principios para estudiar el Nobilísimo y Real Arte de la Pintura (1963)).

(120) Ver más adelante la opinión contraria de Félibien en el apartado "El artista desordenado...".

(121) Ver nota (81) en la Introducción.

(122) El hecho de que ciertos tratadistas como du Bos, en contra de Roger de Piles, confundan genio y "enthoufiafme" es revelador del hecho que no pueden ser entendidos el uno sin el otro. La existencia de cada uno se justifica con la presencia del otro.

(123) La teoría clásica de la concepción del "moto" sigue viva a finales del siglo XVII: la obras "frías" están realizadas por pintores que carecen de furor y que, por tanto, son incapaces de comunicar a las figuras los movimientos que habitan en el alma:

"Les paffions qu'il exprime dans les Figures auront de la nobleffe s'il a l'efprit eflevé & tomberont au contraire dans la baffeffe & dans la froideur, s'il n'a luy-mefme ni vivacité, ni grandeur d'ame. On ne peut donner que ce que l'on a: c'eft par le caractère de ce génie qu'on reconnoît le Peintre & qu'il fait fon portrait dans tous fes Ouvrages". (Roger de Piles Conversations sur la connaissance des arts, p. 74).

Añade de Piles: "(...) félon qu'un Peintre aura plus de folidité de jugement, plus de lumière d'esprit & plus de grandeur & d'élévation de génie, il doit faire de plus beaux Ouvrages..." (Dissertation sur les Ouvrages des plus fameux peintres, p. 34).

(124) Roger de Piles Conversations sur la connaissance des arts, p.226.

(125) Ibid.

(126) Roger de Piles, Premiers éléments de la Peinture Pratique, Cap. XIV: qu'il faut donner l'esprit & le caractère aux choses que l'on dessine, & le moyen d'y parvenir, p. 29

(127) P. de Ronsard. (Réponse de Pierre de Ronsard aux injures ey calomnies...").

(128) "Ces môiens ("la lecture des bons Auteurs Historiens ou Poètes") font utiles à tous les Peintres, car ils enflammeront ceux qui font nés avec un puiffant génie, ceux de la Nature n'a pas sibi en traités en reffentiront au moins quelque chaleur qui fe répandra sur leurs Ouvrages" (Roges de Piles Copurs de Peinture par pricipes).

(129) Joachim du Bellay "Contre les Pétrarquistes".

(130) G.P. Lomazzo, Idea, Cap. III. Ver cita completa en nota (395), Cap. II.

(131) Du Fresnoy. L'art de la peinture (1673)

(132) G.P. Lomazzo Idea, Cap. I: Proemio al lettore.

(133) Vercita en nota (109), Cap. III.

(134) G.P. Lomazzo, Idea, Cap. IX.

(135) Ibid.

(136) - Ronsard.

Mais quelle récompense aurai-je de tant suivre  
 Vos danses nuit et jour, un laurier sur le front?(144)  
 Et cependant les ans, auxquels je dusse vivre  
 En plaisirs et en joux, comme poudres s'en vont.

- Muses.

Vous aurez, en vivant, une fameuse gloire,  
 Puis quand vous serez mort, votre nom fleurira.

L'âge, de siècle en siècle, aura de vous mémoire;  
 Votre corps seulement au tombeau pourrira.

(...) -Ronsard.

Bien! je vous suivrai donc d'une face plaisante,  
 Dussé-je trépasser de l'étude vaincu,  
 Et ne fût-ce qu'afin que la race suivante  
 Ne me reproché point qu'oisif j'aie vécu.

- Muses.

Voilà sagement dit. Ceux dont la fantaisie  
 Sera religieuse et dévote 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").

Contrastemos este poema con el final del soneto de Joachim du Bellay "Regrets VI". En su negación, muestra la misma preocupación por el destino personal del poeta:

"De la postérité je n'ai plus de souci, // cette divine ardeur, je ne l'ai plus aussi, // Et les Muses, de moi, comme étrangères, s'enfuient".

Sin embargo, la idea de que el poeta, a través de su obra, servía al "Templo del Arte" no es ajena a las preocupaciones de Ronsard: "Ronsard répose ici, qui hardi dès l'enfance, // Détourna d'Hélicon les Muses en la France.

Suivant le son du luth et les traits d'Apollon".

(Le tombeau de l'auteur).

A modo de comparación podemos citar unos versos de Cristóbal de Castillejo, en los cuales el autor habla de unos poetas



que trajeron a las Musas a España, un tanto sorprendemente. Lo que nos interesa apuntar, es como desde puntos geográficos diversos se puede extender la labor del poeta como una contribución a la edificación del "Templo de la Poesía" (lo cual, no impedía que al mismo tiempo el poeta adquiriera gloria para él mismo, como comenta Joachim du Bellay en el soneto XX: Regrets: "Courage donc, Ronsard, la victoire est à toi, Puisque de ton côté est la faveur du Roi, Jâ du laurier vainqueur tes tempes se couronnent").

"Musa italianas y latinas,  
gentes de estas partes tan extrañas,  
¿como habéis venido a nuestra España,  
tan nuevas y hermosas clavellinas?  
O ¿Quién os ha traído a ser vecinas  
del Tajo, de sus montes y campaña?  
o ¿quién es el que os guía y acompaña  
de tierras tan ajenas peregrinas? -  
- Don Diego de Mendoza y Garcilaso  
nos trujeron, y Boscán y Luis de Haro  
por orden a favor de dios Apolo (...)"

(Represión contra los poetas españoles que escriben en verso italiano, soneto vv 217-227).

(137) "Cette facilité ne fe rencontre que dans ceux qui (...) ont confulté leur inclination" (Roger de Piles, Abrégé de la Vie des Peindres, Cap. II, de la nécessité du génie").

(138) "Cette facilité ne fe rencontré que dans ceux qui (...) ont examiné s'ils étaient attirés per une lumière intérieure à la profession qu'ils vouloient fuivre" (ibid).

Debemos matizar lo afirmado en el texto: según de Piles, no basta descubrir si uno posee o no talento para la pintura,

sino que además hay que percibir la cantidad de genio poseído, así como su fuerza o el calor que desprende:

"L'on voit une Compoition belle & riche, les objets conformes à fon Goût, parce que fon Génie est fertile (...); l'autre n'y voit au contraire rien que de pauvre & de mauvais goût, parce que fon génie est froid..." (Ibid, p. 19).

Roger de Piles se está refiriendo a lo que los artistas perciben en las manchas de un muro según la calidad del genio, parafraseando a Leonardo. Más lejos introduce la noción de cantidad:

"Plus on a de génie, plus en voit des chofes dans ces fortes de taches ou de lignes confuses" (Ibid, p. 20).

(139) Mathurin Régnier "Discours au Roi", Satire I.

(140) Roger de Piles, Op. Cit.

(141) "Il se faut reconnaître, il se faut essayer,  
Se sonder, s'exercer, avant que s'employer,  
Comme fait un lutteur entrant dedans l'arène,  
Qui, se tordant les bras, tout en soi se démène,  
S'allonge, s'accourcit, ses muscles étendant,  
Que son ennemi vienne, estimant que la gloire,  
Jà riante en son coeur, lui don'ra la victoire.  
Il faut faire de même, un oeuvre entrefrenant,  
Juger comme au sujet l'esprit est convenant,  
Et quand se sent ferme et d'une aile assez forte  
Laisser aller la plume où le verve l'emporte" (Ibid).

(142) Roger de Piles, Op. Cit.

(143) Ver la diferencia que establece Lomazzo entre quienes imitan una forma por ella misma, por el placer de imitarla, y quienes lo hacen para captar la energía o "moto" que las anima, en el apartado: "Relación entre el furor interno y la discreción a nivel de la selección del "motivo", o tema de

la obra de arte", Cap II..

(144) André Félibien, IV Entretien, en Entretiens, págs, 514-515.

(145) Ibid.

(146) Roger de Piles "De l'Enthousiasme" en Cours de Pinture para Principes.

(147) Ibid.

(148) Ibid.

(149) Du Bos Réflexions Critiques, Section V: Des études & des progrès des Peintres & des Poètes, págs 49-50.

(150) Ibid, p.48

(151) Ibid, p. 53

(152) Ibid.

(153) Ver apartado "Le génie veille", más adelante en éste capítulo.

(154) Du Bos, Op. Cit, p.51

(155) Ibid.

(156) Ibid.

(157) Ibid.

(158) Du Bos Op. Cit Section I: du génie général, p.20

(159) Du Bos, Op. Cit, p.21

(160) Ibid, p. 35

(161) Para du Bellay, quienes alcanzaban la orilla eran los gobernadores:

(los demás poetas seguirán errando hasta la llegada de Du Bos):

"Après avoir long temps erré sur le rivage,  
 Ou l'on voit lamenter tant de chetifs de court,  
 Tu as atteint le bord, ou tout le monde court,  
 Fuyant de pauvreté le pénible servage.  
 Nous autres ce pendant, le long de ceste plage,  
 En vain tendons les mains vers le Nautonnier sourd,  
 Qui nous chasse bien loing, car por le faire court,  
 Nous n'avons un quattrin pour payer le naulage.

Ainsi donc tu jouis du repos bienheureux,  
 Et come font là bas ces doctes amoureux,  
 Bien avant dans un bois te perd avec la dame:

Tu bois le long oubly de tes travaux passez.  
 Sans plus penser en ceulx que tu as delaissez,  
 Criant dessus le port, ou tirant à le rame".

(Soneto XVII, Les Regrets).

¿La orilla se alcanza con la muerte? Quien afirma que el maestro alcanza la paz ¿es el poeta joven?

(162) El término es arriesgado, y sólo lo empleamos en cuanto se refiere a la actitud del estudioso para con el furor, ya que Bernini, en relación con este tema, debe ser considerado como un "tardo-manierista".

(163) Felibien, X Entretiens, en Entretients, Tome II.

(164) Roger de Piles, Conversations sur la connaissance des arts p. 69.

(165) Du Bos, Reflexions Critiques, Section II, P. 18

- (166) M. Boschini, Carta del Navegar Solitario, Vento III, p.210
- (167) M. Boschini, Op. Cit.
- (168) Furor y Furia: ver el apartado "Indeterminación Terminológica", Introducción.
- (169) Chabtelou, Jornal de Voyage, 10 Octubre, p. 269
- (170) José García Hidalgo "Octavas: Octava 14", En "Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de pintura, Ed. F.C. Serraller: Teoría de la Pintura del Siglo de Oro, p. 596
- (171) Hilaire Pader La peinture Paralnte, p. 7
- (172) Chantelou Op. Cit, p. 84
- (174) Vicente Carducho Diálogo VI, en Diálogos de la Pintura, ver F.C. Serraller: Teoría de la pintura del Siglo de Oro, p 309, y Sánchez Cantón, Fuentes II, P. 95 (mencionado por Serraller en Op. Cit, p. 309, nota 164).
- (175) Como bien ha observado F.C. Serraler, Francisco Pacheco repite las palabras de Armenini a propósito de la idoneidad de los grutescos para las arquitecturas efímeras (Teoría de Pintura del Siglo de Oro, p. 405, nota 56): "Mas, viniendo a tratar en particular lo que pertenece a este grado, de la libertad y señorío que le concedemos a este sujeto, junto con la presteza: "debe usar con prudencia (según dice un autor italiano) y en urgentes necesidades; como en arcos triunfales, fiestas, túmulos, o cosas deste género, que suelen de improviso (cómo de improviso, "de subbito", afirmaba el mismo Armenini, aparece el "capriccio") ordenar las repúblicas, en recibimientos, y muertes de grandes Príncipes y Monarcas; con cuya solicitud, presteza y aplauso del pueblo, se suele adquirir fama de valientes pintores y ganan honrados premios". (Francisco Pacheco. Arte de la Pintura (1649),

Libro Primero, Cap. XII: de tres estados de pintores, que comienzan, median y llegan al fin.)

Hay que hacer notar que para Pacheco, la composición de grutescos, obra entera de la fantasía, Pacheco no emplea la palabra grutesco, aunque se refiere a él( corresponde al tercer estado a que los pintores perfectos alcanzan" Ante de dar principio a la división de la pintura a tratar de la diferencia de sus partes, será necesario mostrar tres caminos o estados que se hallan en los que la procesan, que son de principiantes, aprovechados y perfectos (...).

Ultimamente, después de haber pasado (con aprovechamiento) por primero y segundo camino, se llega al tercero de perfectos: donde con propio caudal, se viene a inventar y disponer la figura o historia que se les pide, con la manera o modo a la que se han aficionado y seguido. Y esto, práctica y espedidamente, con destreza y facilidad; de suerte que, donde quiera que se hallare el tal artéfica sin particular en cosas, ni original ajenos, con sólo su ingenio y mano, tiene la sabiduría y riqueza competente para obrar libremente, y lleva sus bienes consigo, sin aparatos de cosas exteriores "(Ibid).

(176) P. Ronsard "Reponse aux injures ..." vv. 478-482.

(177) Ver la introducción al Cap. I.

(178) L. B. Alberti, Tratado de la Pintura .II

(179) Ver el apartado "Funcionamiento de la Fantasía" en la Introducción.

(180) Ver el apartado "El" "Capriccio" "La Libertad", Cap.II.

(181) Son destacables los comentarios Plúmbeos de Vasari a proposito de algunos de sus frescos, donde explica larga,

detallada y cultamente el sentido de cada alegoría. Ver algunas de sus cartas seleccionadas por Paola Barocchi en *Scritti d'Arte*, págs. 2415-2430. Así, por ejemplo:

"Per questo spaccio, Reverendissimo Signormio, promessi mandarli, come li mando, il disegno della Pazienza, che per l'ultima vostra mi chiedesti, intorno al quale non ho mancato con ogni maniera di fatiche, studio e diligenzie fare in tal soggetto quello si conveniva per satisfarle. Et ancora n'ho prese consiglio dal mio gran Michelagnolo, che mostrando quanto egli stimi voi e cerchi satisfame n'ha ragionato molte volte...".

(A Monseñor Minerbetti Vescovo di Arezzo, sopra la Pazienza. *Dir Roma...* 1554. Publicada por P. Barocchi. en *Op. Cit.*, p. 2420 y ss)

(182) Ver notas (68), (98) Cap.I.

(183) Ver el apartado "El papel del Furor Poético es la vida del alma" en la nota (107), Cap.I.

(184) Ver el apartado citado anteriormente.

(185) Ver el apartado "Furor de origen interno". en el Cap.I

(186) Ver nota (314) Cap.III

(187) Ver el apartado "el Furor Poético según Marsilio Ficino: su rendimiento en los tratadísticas manierista y barroca", Cap. I

(188) Ver la estrofa de Ronsard, ya citada en la nota (90) Cap.III (Ode a Michel de l'Hospital, strophe XIII: Epode). Es más, la tarea de la Musa consiste en defender la virtud y conseguir que los hombres la amen y veneren:

"Notre metier était d'honorer les grands rois, (hablan las Musas)  
 De rendre vénérable et le peuple et les lois,  
 Faire que la vertu du monde fût aimée  
 Et forcer le trépas par longue renommée:  
 D'une flamme divine allumer les esprits,  
 Avoir d'un coeur hautain le vulgaire a mépris  
 Ne priser que l'honneur et la gloire cherchée,  
 Et toujours dans le ciel avoir l'âme attachée".

(P. de Ronsard, Dialogue entre les Muses délogées et Ronsard)

(189) "... Mais, Sire, c'est un vol bien élevé pour ceux  
 Qui, faibles d'exercice et d'esprit paresseux,  
 Enorgueillis d'audace en leur barbe première,  
 Chantèrent la valeur d'une façon grossière,  
 Trahissant tes honneurs ave la vanité  
 D'attenter par ta gloire a l'immortalité.  
 Pour moi, plus retenu la raison m'a fait craindre;  
 N'osant suivre un sujet où l'on ne peut atteindre,  
 J'imite les Romains encore jeunes d'ans  
 A qui l'on permettait d'accuser, impudents.  
 Les plus vieux de l'Etat, de reprendre et de dire  
 ce qu'ils pensaient servir pour le bien de l'empire".  
 (Mathurin Régnier, "Discours au Roi", Satire I).

Como escribe Joachim du Bellay en el poema "les conditions du  
 Vrai Poète"

"la faveur ambitieuse  
 Des grands volontiere ne suit,  
 Ni la voix contentieuse  
 Du palais, qui toujours bruit".

(dedicado a un poeta cortesano)



"... Ce faisant, tu tiendras le lieu d'un Aristarque,  
 Et entre les savants seras comme un monarque:  
 Tu seras bien venu entre les grands seigneurs.  
 Desquels tu recevras les biens et les honneurs,  
 Et non la pauvreté, des Muses l'heritage,  
 Lauquelle est á ceux-là réservée en partage,  
 Qui, dédaignant la cour, fâcheux et mal plaisants,  
 Pour allonger leur gloire, accourcissent leurs ans".

("Traduction d'une épître latine de Monsieur Tornebus sur un nouveau moyen de faire son profit en l'etude des lettres", Joachim du Bellay).

(190) Ver nota (79) Cap. III

Igualmente, "ceux-là que je feindrai poètes

Par la grâce de ma bonté  
 Seront nommés les interprètes  
 Des dieux et de leur volonté;  
 Mais ils seront, tout au contraire,  
 Appeles sots et furieux  
 Par le caquet du populaire  
 Mechamment injurieux..."

(Ode a Michel de L'Hospital, Strophe XV).

(191) Si Poussin puede ser considerado como un ejemplo de artista contemplativo ya que entiende que el furor, al enturbiar el alma, imposibilita cualquier creación pura (puesto que la obra es el reflejo directo del alma del artista).

(192) Rubens es el otro polo; a la contemplación de Poussin, se opone la acción de Rubens (y de Velázquez, como escribirán "Su suegro Francisco Pacheco" en un soneto) ( ver Francisco Pacheco, Arte de la Pintura, Libro Primero, cap. VIII, de otros famosos pintores deste tiempo, favorecidos con particulares honras por la pintura). Uniendo en un mismo ac-

to, el trabajo de la imaginación y el de la discreción, como dice Roger de Piles (Conversations sur la connaissance des arts, p.226. Ver la cita en nota (24) Introducción, Rubens consagró al furor "divino" de origen "humano" como causa de la creación artística: la razón ya no desconfiaba de la imaginación, o mejor, participaba el alma toda de un mismo ímpetu produciéndose un libre juego (libre de conceptos) entre la imaginación y la discreción gracias al entusiasmo. Con Rubens se afirma, por tanto la capacidad creativa del alma, presa del furor, que aborda temas que solía tratar, cuando podía operar con tiempo, con la Naturaleza. Rubens defiende razonadamente el valor del gesto repentino, librándolo del desprecio.

(193) "Teneva egli un'ordinatissima noram di vivere"(G.P. Bellori "Vita di Nicolo Pussino" En vite).

Podríamos preguntarnos si esta ordenada manera de comportarse pertenecía a Poussin a Bellori, que hubiera visto o proyectado en el pintor su propio modo de entender lo que debía la realidad de un artista. Así, a propósito de la vida de Andrea Sacchi, comenta: "Adorno egli i suoi primi anni di unagrove modestia di costumi, ed essendo dotato della natura di grazia e dignità d'aspetto, col decoro delle sue maniere abbeliva le dotti dell'ingegno e dell'animo, che erano maggiori in lui di quelle del corpo, senza le quali s'avvilisce ogni altro dono di natura".

(194) Ya en la época contemporánea Mondrian escribe: "Z.- (...) sí, la verdadera senda de quién evoluciona espiritualmente se halla en interiorizar la naturaleza en la plástica. Cuando el hombre, al crear estéticamente se haya vuelto interior, caese de su peso que sentirá la necesidad de exteriorizarse según su nueva identidad interior, puesto que todo artista da necesariamente en su arte lo que en sí mismo es.

En general el hombre relativamente más consciente vé ya la naturaleza "de otro modo" que el hombre relativamente inconsciente, quiero decir el hombre entregado simplemente a la sensación ." (Piet Mondrian Realidad Natural y Realidad Abs-trracta, Escena Tercera, pags 36-37).

(195) Ver más adelante el apartado "El "capriccio" y el bo-ceto (Tiemp y Furor según Félibsen)", la importancia de la diligencia con respecto al furor como causade la creación artística", en este capitulo.

(196) Ver el final del apartado "Se connaiftre" en éste capi-tulo. Ver asimismo el apartado "Furor y vida artística" en el mismo.

(197) "Toute leur vie était employée, non par lois, statuts on règles, mais selon leur vouloir et franc arbitre. (...) Parce que gens libérés, bien nés, bien instruits, conversants en compagnies honneurs ont par nature un instinct et ai-guillon qui toujours les pousse à faicts verteux et retire de vice, lequel ils nommaient honneur. Iceux, quand par vile subjection et contrainte son déprimes et asservis, détour-nent la noble affection, par laquelle à vertu franchement tendaien, à déposer et enfreindre ce joug de servitude, car nous entreprenons toujours choses defendues est convoi-tons ce qui nous es dénié" (Rabelais, Gargantua, Cap LVII).

(108) "Era evidente, y no lo negaba él, que Adrián vivía en-tonces en un estado de alta tensión, no de felicidad, sino de esclavitud, y de frenesí, un estado en que el plantea-miento de un problema -la tarea (el subrayado es del autor) de componer siempre concebido Adrian como una sucesión de problemas -iba simultáneamente acompañado de su fulminante

solución, sin dejarle apenas tiempo de anotar con la pluma o el lápiz las ideas que le perseguían. Sometido todavía a frecuentes recaídas, trabajaba diez horas diarias, o más, con sólo una breve interrupción a la hora de comer, o una breve salida hasta la colina o el estanque -paseos decididos súbitamente, que eran fugas más que descansos, y en los cuales su paso, era precipitado, ora muy lento, era la imagen misma de su perplejidad y de su agobio (...) (p.415)

Su gran temor era (...) el ver desaparecer antes de tiempo el benedito - o maldito (el subrayado es nuestro) - estado de iluminación en que se encontraba" (p.417) (Thomas Mann, Doktor Faustus, Cap. XXXIV. Trad. Eugenio Xammar, Edhasa, Barcelona 1984).

(199) Ver el apartado "Decae la primacía de la discreción a aunque retenga su importancia" Cap. III.

(200) A la estabilización y consagración de la imaginación, desde los tiempos en que era considerado como una facultad servil y pasiva, corresponde la casi deificación de la Invención, comprende con una Musa que actúa bajo los efectos del fuego de Apolo, (encendido, se supone, por el trabajo de la imaginación), Observamos pues, que con la aceptación plena del entusiasmo como causa de la creación artística se revalúa la importancia de cada facultad sensible. Comparada con una Musa, la Invención sigue estando al servicio de una facultad superior (como áquellas estaban al servicio de Dios) pero aparece ya como una emisaria del Cielo, mientras que, en el siglo XVI, era a menudo considerada como un estorbo para la escucha de la voz divina, si la discreción no la retenía:

"L'Invention est une forte de Muse qui, estant possédée des autres avantages communs à fer Feurs, et estant chauffée par le Feu d'Apollon, est élevée plus haut que les autres, et brille d'une Flamme plus claire et plus glorieuse". (Du Fresnoy L'Art de la Peinture, III).

Para Fréart la relación es diferente: la Invención, entendida como el don de inventar y no como la facultad de inventor, se confunde con el genio y el Furor. Es el trabajo de la facultad inventiva que despierta la facultad imaginativa:

"L'invention, ou le génie d'historier et de concevoir une belle Idée sur le Sujet qu'on veut peindre, est un Talent naturel qui ne s'acquiert ny par l'estude, ny par le travail; c'est proprement le Feu de l'esprit, lequel excite l'Imagination et la fait agir". (Idée de la Perfection (1662), p. 7).

(201) Giulio Manzini mantenía opiniones de cariz manierista, ya a mediados del siglo XVII:

"Aristotile nelle Poetica dava per avvertimento al suo poeta che non ad un subito et ad un fiato facesse il suo poema, ma di quando in quando / lo trabasciasse e tornasse a ripiegliare, come fanno, soggiungeva, i pittori, che la loro opere le vas tralasciando e ripigliando per poterle ben giudicare e corregere. E la causa è perchè, in quell 'furor dell' oparare, la fantasia è talmente vistaba e imbeverada di quella fantasma che dall' intelletto d'esso non ne può esser spogliata nè corretta, como avvien ancor d'altri impressioni per le quali alle volte sopravvengono delle pazzie come di quella ch'appresso i medici vien datta eros et amor eroico, del quale intese l'Ariosto quando disse che "non è vero amor se non insania al giuditio di savij universali"."(G. Manzini con

siderazioni della pittura, parte prima: alcune considerazioni appartenenti alla pittura como di diletto di un gentilhuomo nobile e come introduzione a quello si deve dire, p. 7, lineas 29 (p. 7)- f (p. 8)).

Ello es debido a que, como explica Hipócrates,

"il pittore rozzamente considerava le membra del corpo humano, non le considerando internamente, ma solo in superficie. Onde il pittor, non havendo l'habito della prudenza, como disse il Ficino con il quale si deve giudicare, e non considerando internamente la natura delle cose immitate, non può dar perfetto giuditio della pittura, e ciò perchè quest' habito pittoresco, como l'altri habiti artificiosi, è nella fantasia e in essa riserbato, e l'alto poi di giudicarli, messo in atto esternamente, appartiene all' intelletto, con la sua prudenza, sapienza et intelligenza". (Op. Cit, f. 4v, lineas 24-32, págs. 8-9).

"Onde il pittor, per operar dovendo havere questa fantasia nella fantasia, non può esser corretta dall' intelletto, e, se pur avviene che si corregga, ciò avviene o con difficultà in pochi e dopo longo tempo, e ciò como diceva Aristotile, cum fuerit, singula factus, cioè dopo haver acquistato l'habito della sapienza, intelligenza e prudenza". (Op. Cit., f. 5, lineas 14-19, p. 9).

(202) Para matizar dicha opinión, ver los juicios de Comanini y Lomazzo sobre la pintura de El Arcimboldo, en el apartado "Creación de obras Singulares", en el Cap. II.

(203) Ver cita (200) en el cap. II.

(204) Ver cita (206) en el Cap. II.

(205) Ver el apartado "Aceptación del furor divino como causa de la creación artística (pictórica, escultórica, arquitectónica)", en el Cap. II.

(206) Félibien IV Entretiens, en Entretiens, p. 593. (Ver nota (14), Cap. III).

(207) Ibid, p. 513.

(208) Ver cita (310), en el Cap, II.

(209) Ver cita (32) Cap. III. Ver el apartado "Decae la primacía de la discreción..." Cap. III.

(210) Du Bos. Reflexions Critiques, Tome II, Section première, p. 7.

Du Bos escribe en verdad sobre "un homme né avec le génie du commandement à la guerre...". La cita continua de esto modo:

"Dans cette ardeur qui fait oublier le péril, il voit, il délibère, & il prend son parti, comme s'il étoit tranquillement fous fa tente. Aussi découvre-t'il d'un coup d'oeil le mauvais mouvement que fait son ennemi, & que des officiers plus vieux que lui regarderont long<sup>u</sup> tems avant d'en apercevoir le motif ou le défaut".

(Ibid).

El "genio" pues, es una cualidad suprema del espíritu, siendo el "genio artístico" una particularidad de ésta tendencia general del alma.

(211) P. de Ronsard "Réponse de Pierre de Ronsard aux injures et calomnies...".

(213) Joachim du Bellay, "Contre les Pétrarquistes". (Ver igualmente Mathurin Régnier, Satire IX: A Monsieur Rapin):

"Pensent-ils, des plus vieux offensant la mémoire,  
Par le mépris d'autrui s'acquérir de la gloire,  
Et, pour quelque vieux mot étrange et de travers,  
Prouver qu'ils ont raison de censurer leurs vers?  
(Alors qu'une oeuvre brille d'art et de science,  
La verve quelquefois s'égaye en la licence).

(...) Cependant leur savoir ne s'étend seulement  
 Qu'a regratter un mot douteux au jugement,  
 Prendre garde qu'un "qui" ne heurte un diphtongue,  
 Epier si des vers la rime est brève ou longue,  
 Ou bien si la voyelle, à s'unissant  
 Ne rend point à l'oreille un son trop languissant,  
 Et laissent sur le vert le noble de l'ouvrage;  
 Nul aiguillon divin n'élève leur courage;  
 Ils rampent bassement, faibles d'inventions  
 Et n'osent, peu hardis, tenter les fictions,  
 Froide à imaginer: car, s'ils font quelque chose,  
 Comme proser de la rime et rimer de la prose,  
 Que l'art lime et relime, et polit de façon  
 Qu'elle rend à l'oreille un agréable son;  
 Et, voyant qu'un beau feu leur cervelle n'embrase,  
 Ils attifent leurs mots, enjilivent leur phrase,  
 Affectent leur discours tout si relevé d'art,  
 Et peignent leurs défauts de couleur et de fard. (...)  
 Où ces divins esprits, hautains et relevés,  
 Qui des eaux d'Hélicon on les sens abreuvés,  
 De verve et de fureur leur ouvrage étincelle;  
 De leurs vers tout divins la grâce est naturelle,  
 Et sont, comme l'on voit, la parfaite beauté  
 Qui contente de soi, laisse la nouveauté,  
 Que l'art trouve au palais ou dans le blanc d'Espagne"

(214) "Mais moi, qui ne me règle au jugement des hommes,  
 Qui, dedans et dehors, connais ce que nous sommes.  
 Comme le plus souvent ceux qui savent le moins,  
 Sont témérement et juges et témoins,



Pour blâme, ou pour louange, ou pour froide parole  
 Je ne fais de léger banqueroute à l'école  
 Du bonhomme Empédocle où son discours m'apprend  
 Qu'en ce monde il n'est rien d'admirable et de grand  
 Que l'esprit dédaignant une chose bien grande,  
 Et qui, roi de soi-même, à soi-même commande".  
 (Mathurin Régnier. Satire XV).

(215) La transcripción de lo que el alma concibe no es tan inmediata y sencilla. Habíamos apuntado ya que la composición bajo los dictados del espíritu enfurecido no era siempre placentera. La entrega misma del poeta al cuidado de las Musas le llevaba no sólo a ser rechazado por sus conciudadanos sino también a un envejecimiento prematuro debido a la atención intensiva y sin descanso que las Musas reclamaban.

¿Ronsard no había escrito:

"Pour avoir trop aimé votre bande inégale,  
 Muses, qui défiez, ce dites-vous le temps,  
 J'ai les yeux tout battus, la face toute pâle,  
 Le chef grison et chauve, et je n'ai que trente ans  
 (...) Mais quelle récompense aurai-je de tant suivre  
 Vos danses nuit et jour, un laurier sur le front?  
 Et cependant les ans, auxquels je dusse vivre  
 En plaisirs et en jeux, comme poudre s'en vont".?

(P. de Ronsard, Dialogue des Muses et de Ronsard).

A su vez Joachim du Bellay opinaba:

"Qu'on ne m'aquelle point aussi que les poètes naissent  
 car cela s'entend de ceste ardeur e allegresse d'esprit  
 qui naturellement excite les poètes, & sans la quele  
 toute doctrine leur seroit manque e inutile, certaine-  
 ment ce seroit chose trop facile, e pourtant contempti

ble, se faire éternel par renommée, si la felicité de nature donnée mesmes aux plus indoctes estoit suffisante pour faire chose digne de l'immortalité. Qui vent voler par les mains e bouches des hommes doit longuement demeurer en sa chambre: & qui désire vivre en la mêm*oi*re de la postérité, doit comme mort en soy mesmes suer e trembler maintes fois, & autart que nos poètes courtizans boyent, mangent & dorment à leur oyse, endurer de faim, de soif & de longues vigiles. Ce sont les esles dont les escriz des hommes volent au ciel". (J. du Bellay Défense de la langue française, págs. 105-106).

El Marqués de Santillana, a comienzos del Renacimiento, aludía a la dificultad que el poeta tenía a la hora de escribir lo que el alma vislumbraba, gracias a la ayuda de las Musas, debido a su incommensurable belleza. El alma veía más lejos de lo que la mano podía alcanzar. (En artes plásticas, Miguel Angel, Pontorno y Bernini se encontraron con la misma dificultad. Un bello estudio sería el que considerase los problemas con los cuales el artista se enfrentaba debido no al desajuste entre el Furor y el Tiempo, que es lo que venimos tratando, sino al desajuste entre lo que el alma percibe, iluminada por el furor, y lo que el lápiz transcribe. En este caso no se trata de un problema de "velocidad", sino de conocimiento: el artista no consigue apoyarse en ninguna forma similar conocida para, por comparación, lograr dibujar lo que el alma divisa):

"(...) como es cierto este sea un zelo çeleste, una affection divina, un insaçiable çibo del animo; el qual, asy como la materia busca la forma e lo imperfecto la perfección, nunca esta sçiencia de poesia e gaya sçiencia buscaron nin se fallaron, sinon en los animos gentiles, claros ingenios

e elevados spiritus". (Marques de Santillana "Prohemio e carta" (¿1446?) nº III, En Prohemios y cartas literarias, p.84).

Observemos, que con la concepción minierista del furor (el artista rechaza los modelos literarios conocidos a fin de lograr la perfecta y exacta transcripción de lo que el alma enfurecida le dicta), el poeta se excluye de la ciudad. Por su comportamiento y por su peculiar manera de utilizar lo que la tradición y los maestros le aportan, acaba rompiendo justamente con las formas guardadas por la tradición. Para servir mejor al alma debe alejarse de la ciudad. La exclusión viene aquí dictada por un imperativo interno.

(216) Pierre de Ronsard "Réponse de Pierre de Ronsard aux injures et colomnies...".

(217) Leonardo, B.N. 2038, 28 a, en Tratado de Pintura, p.375 nº 519. Ver el capítulo "Práctica de la Pintura, "en Op. Cit págs. 351 a 409).

(218) Ver cita (200), en Cap. II.

(219) Ver cita (169), en este Capitulo.

(221) Ver el apartado "Relación entre el furor interno y la discreción a nivel de la selección del "motivo" o tema de la obra de arte", en Cap.II.

(222) André Chastel "Idée artistique et problèmes de l'atelier: l'invention et l'inachevé", en Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique, p. 329.

(224) Ibid. p. 69

(225) El hecho de definir y fijar un componente esencial en la "composición" del arte plástico (la técnica, las facultades

des del alma o los dones) no es nuevo (ver nota (293), Cap.II. Sin embargo Roger de Piles no relaciona unicamente dos términos: tan sólo compara el genio a una montura, el furor al ímpetu del animal. Los arneses y espuelas no tienen una equivalencia clara en el campo del arte. Recordemos que quién estableció por primera vez esta comparación (de origen platónico) en el Renacimiento en el campo de la poética fue Ficino (ver apartado "el Furor de Origen interno" Cap. I y nota (75) Cap.I.

(226) R. de Piles, Cours de Peinture par principes, p. 117 y ss. Ver igualmente el apartado "Decae la primacia de la discreción ...", en éste capítulo, especialmente la cita (22).

(227) R. de Piles, Cours de Peinture para principes p. 124

(228) Ver el apartado "El "Capriccio"deseado: "Usare il dono d'Iddio"", Cap.II.

(229) "C'est à l'intention du Peintre et du Poëte, c'est à l'invention des idées des images propres à nous émouvoir & qu'il met en oeuvre pour executer son intention, qu'on distingue le grand Artisan du simple manoeuvre..." (du ses Reflexions Critiques, Tome II, Section Première, p.3) Ver nota (33), Cap. III.

(230) Du Bos, Op. Cit, Tome II, Section 4, págs 49-50. Ver la conclusión del apartado "Furor y vida artística, en este mismo capítulo.

(231) Félibien, V. Entretien, En Entretiens, p. 679

(232) Félibien, IV Entretien, En Entretien, p.593. Ver igualmente el apartado "Decae la primacia de la discreción" (notas 13-14) y el apartado "importancia del tiempo en la maduración de la idea" (nota (206) Cap. III.)

(233) Félibien X Entretien, En Entretien, Tomo II, págs 645 yss.

(234) Félibien IV Entretien, En Entretien, págs. 599-600

(235) Du Bos, Reflexions Critiques, Tome II, Section Première  
Ver igualmente el apartado "Crece en importancia el papel  
concedido a la imaginación en el proceso creativo"(notas 81-  
82-85). Cap.III.

(236) Ver E.H.Gombrich, "El método de elaborar composiciones  
de Leonardo", En Norma y Forma. Citado ya en nota (42) Cap.III.

(237) "... cualquier sabor a norma académica o tópico estético lo desechaba (Morelli,) como ilusorio, manido y despreciable, y se apartaba de ello para refugiarse en aquellas menudas e intimas percepciones que sentia como si fueran la única salvaguardia de la pura sensibilidad. Muy perspicaz en la lógica de su método, llegó a considerar el estudio de los dibujos más fundamental que de las pinturas. El trazo espontáneo retenía en su frescura lo que en las labores de ejecución tendían a ajar. Hasta el momento actual, mucho de nuestro acercamiento al arte esta influido en gran parte por el ensalmo de ésta especial preferencia morelliana. No sentimos haber captado el espíritu de una obra pictórica hasta que la hemos vuelto a reducir mentalmente a esos audaces apuntes iniciales en que la mano del maestro tiembla y titubea. Escuchamos atentamente el inspirado balbuceo que procedió a la oración gramatical. La obra maestra terminada está muerta, pero el trazado inicial nos ayuda a hacerla revivir. Como dijo Focillon en Vie des formes: "L'esquisse fait bouger le chef-d'oeuvre".

(...) Al contemplar los cuadros, todos nos lanzamos a la búsqueda de frescor y lozanía. Estamos bajo el hechizo de la pin celada espontánea y nos complacemos en la instantánea sensación con que percute la mirada. Cuán frecuentemente habremos oído repetir a los admiradores de Hogart y Constable el insoportable estribillo de que sólo sus audaces bocetos revelan su fuerza como artista, mientras que la metódica labora empleadas en sus cuadros acabados era una deplorable observación que tenían que pagar caro con la pérdida de espontaneidad (...) Como la sensación instantánea significa más para nosotros que la prolongada actividad imaginativa, caemos en aquel predicamento típicamente romántico que Wordsworth, en 1800, llamó una "Sed degradante de estímulos desenfrenados". De aquí que valoremos la obra de arte esbozada, detenida en sus comienzos en honor de la espontaneidad. Este prejuicio crea para el artista una atmósfera debilitante: estimula un afán por lo inmediato, una engañifa característica de producción por la que cada obra, está elaborada como esté, espera dar la impresión de haber sido improvisada de una manera espontánea y nueva. Nunca ha gozado el "capriccio" en arte, el eficaz concierto de llamativas irregularidades, la dominante posición de que goza hoy en día "(Edgar Wind" Crítica del "ser un entendido en arte", En Arte y Anarquía, Cap. III, págs. 57-58-59). Como hemos podido averiguar no fué Morelli (1817-1871) el que instituyó esta valorización excesiva del boceto a costa de la obra terminada. Félibien, de Piles, du Fresnoy, Saavedra, incluso Vasari (ver nota 22), en su afán por considerar el furor divino como la causa de la creación, tuvieron parte de culpa. Como ya señalamos en la Introducción, la creciente importancia concebida al "capriccio" en el arte plástica, desde mediados

del siglo XVI, siguiendo las pautas señaladas en la poética que remontan a Ficino, acabó abriendo las puertas al arte romántico, por donde escaparon la Técnica y la Sabiduría. Quedó sólo, tan sólo el Furor. El artista pudo creerse Dios, cuando hacía tiempo que se había alejado del Cielo.

(238) Félibien IV Entretien, En Entretiens, p. 591.

Gérard de Lairesse afirmaba lo mismo que Félibien: (si bien el tono carece de la confianza de éste en las posibilidades del pintor):

"En fruppo fant que notre esprit fût affez fort pour nous repréfenter, dans un même moment, tout ce qui doit compofer un ouvrage, il nous manqueroit une affez grande prefteffe de la main pour fuivre nos ideés avec la célérite requife". (Le Grand Livre de Peintres, Libro III, Cap. VIII, p. 147).

(239) Ibid.

(240) Ver cita (40), Cap. II.

(241) Ver apartado "El tiempo y el Furor según de Piles", en Cap. III.

(242) Ver cita (224), Cap. III.

(243) Ver apartado "Furor y contemplación", más adelante en el texto.

(244) Para tener otra visión de Poussin, ver nota (212), Cap. III.

(245) Ver apartado "El don, el genio y el furor", en Cap. III.

(246) Ver nota (212), Cap. III.

(247) Félibien, VIII Entretien, En Entretiens, Tomo II; p. 436.

(248) Ver nota (106), Cap. III.

(249) Félibien, VIII Entretien, en Op. cit, p. 437..

(250) Tal como explicamos en el apartado "El furor llega a confundirse con un don", Cap. II, desde el momento en que el "capriccio" se transforma en el "enthousiasme" (es decir en un movimiento del alma causado por el trabajo en paralelo de la imaginación y la discreción-ver el apartado "Mecanismo de la Creación el alma durante la presencia del furor", Cap. III) y es controlado enteramente por el artista, se confunde con un don, tal como había ocurrido en poética un siglo antes. El artista lo utiliza con entera libertad, mientras que, cuando le invadía el furor divino o el "Capriccio", era utilizado por el.

Sugerimos que la evolución del concepto del furor divino en la tratadística se resume a la transformación del furor poético - en sentido platónico- en don para acabar en destino, a principios del S. XVIII: del hado a la fortuna, y de la fortuna al destino, un nuevo imperativo - mora-.

(251) Ver apartado: "Origen todavía involuntario del furor, según Félibien", más adelante en el capítulo.

(252) No siempre. Félibien incluso llega a describir el furor de manera similar a como lo hacía Jacques Restout (Ver nota (119), Cap. III. A propósito sobre la manera de trabajo de Poussin, escribía:

"S'il traitait quelques fugets poétiques, c'estoit d'une manière fleurier & élégante" (Félibien VIII Entretien, en Op. Cit., pa. 437).

(253) Ver el apartado: "El Furor llega a confundirse con un don". Cap. III.



(254) Félibien, VI Entretien en Op. Cit, p. 63.

(255) Ibid, p. 6.

(256) Ibid, p. 11.

(257) Félibien, IV Entretien, En Op. Cit., Tomo I, p. 59.

Félibien (dedicado a la defensa de la obra frente a la postura más idealista de Roger de Piles) entronca con la "estética de la armonía de partes", iniciada, por L. B. Alberti siguiendo a Plinio el Viejo. Ver nota (238), Cap. III.

(258) Ibid.

(259) Ibid.

(260) Ver Roger de Piles Abrégé de la Vie des Peintres, Cap. II: De la nécessité du génie.

Robert Klein escribe: "el "gusto" es irreductiblemente personal, expresión de la subjetividad inmediata, pero no puede prescindir de un carácter normativo". ("Giudizio" y "gusto" en la Teoría del Arte del Cinquecento", en la Forma y lo Inteligible, págs. 322-323). El gusto sería algo así como "la discreción personalizada". La discreción es común a la mayoría de los artistas (discretos); sólo varía la manera de emplearla. Mientras que existen tantos gustos como artistas, una única prueba de genio es tener gusto.

(261) Ver el apartado "Control de los excesos del "capriccio" por medio de la discreción, según Lomazzo", Cap. II.

(262) Ver el apartado "Furor externo", en Cap. I.

(263) Ver el apartado "Furor interno", en Cap. I.

(264) Félibien. Entretiens, Préface, Vol. 1.

(265) Según Roger de Piles, por encima del genio se encuentra "La Grace qui le foûtient. Un Peintre ne la tient que de la Nature, il ne fait pas même sielle eft en lui, ni à quel degré il la pofféde".

"(La Gace)se communique á ces Ouvrages".

Sin embargo, "La grace & la Beauté font deux chofes différentes: la Basuté ne plait que par les regles, & la grace plait fans les regles". (Abrégé de la vie des Peintres, Cap.I: dus genie).

(266) Ver apartado "El furor poético" según Marsilio Ficino: su rendimiento en la Tratadística manierista y barroca. Conclusiones", En Cap. I.

(267) Ver el apartado "El "capriccio" y el boceto" (El tiempo y el furor según Felibien)", en Cap. III.

(268) Ver el apartado "superioridad de la naturaleza", Cap.II.

(269) Para la persistencia de tales ideas en el pleno barroco, ver por ejemplo, la opinión de Francisco Pacheco, citada en la nota (175), Cap. III.

(270) Ver apartado "El don, el genio y el furor", Cap.III

(271) Du Bos Reflexions Critiques, Tome II, Section II: du genie qui fait les Peintres & les Poëtes, pag 13.

(272) Ver nota (247) Cap.III

(273) Ver nota (242) Cap. II

(274) Ver nota (317), Cap. II..

(275) Ver nota (238) Cap. III. I

(276) Félibien, X Entretien, En Entretiens, Tomo II, p.645 y ss.

(277) Aristoteles Poética, 1451 a.

(278) Horacio, Ars Poetics, 408. La importancia de las consideraciones de Horacio para el ennoblecimiento de la imaginación del poeta, y por tanto para que crezca su importancia en la creación artística, no puede ser obviada. Horacio, si bien con reticencias, llegó a aceptar la libertad creativa de la facultad imaginativa, sin lo cual no hubiera podido establecerse la Bondad del Furor en la creación plástica, puesto que el furor brotaba del trabajo de dicha facultad. (Ars poetica, 1-13). Sobre este punto ver Renssenlaer W Lee, Ut Pictura Poesis, p. 16, nota 14. Lee escribe:

"El Ars Poética aportó dos textos especialmente fecundos para esta doctrina (la de las artes hermanas) Uno es el párrafo en que Horacio, tras describir una pintura de grotescos híbridos, y compararla con un libro cuyas banas fantasías parecieran los sueños de un enfermo admite que poetas y pintores tienen el mismo derecho a la libertad de imaginación, con tal este Pegaso, potencialmente peligroso quede atado al establo de lo probable y lo congruente".

(279) Félibien IV, Entretien, En Entretiens, págs 559-600

(280) "Allez mes filles, il est heure  
De fendre les champs écumeux;  
Allez ma gloire la meilleure,  
Allez mon los le plus fameux.  
Vous ne devez, dessus la terre,  
Longtemps cette fois séjourner  
Que l'ignorance avec sa guerra  
Ne vous contraigne retourner,

Pour retomber sous la conduite  
 D'un guide dont la docte main,  
 Par un effroi grec et romain,  
 Ailera ses pieds à la fuite".

(Pierre de Ronsard strophe XV, Antistrophe, en Op. Cit)

(281) Ver el apartado "Relación entre el furor interno y la discreción a nivel de la selección del "motivo" o tema de la obra de arte", Cap. II.

(282) Ver nota (200) y (278) Cap, II.

(283) Ver nota 270) Cap. III

(284) Ver nota (234) Cap. III

(285) Al menos el que no posee "un mediocre génie", y que por el contrario está llevando "impétueufment à peindre & à faire des vers" por el "feu caché" (Félibien IV Entretien, En Entretien, p. 593)

Ver apartado "el "capriccio" y el boceto" Cap.III

(286) "(ordénase), que todo buen poeta pueda disponer de mi, (el subrayado en nuestro) y de lo que hay en el cielo a su beneplácito (...) y de las estrellas, signos y planetas puede servirse de modo que cuando menos lo piense lo tenga hecha una esfera celeste". (Privilegios, Ordenanzas y Advertencias que Apolo envia a los poetas españoles en Adjunta al Parnaso, P. 189). ("El poeta más cuerdo se gobierna // por su antojo baldío y regalado // de trazas lleno de ignorancia eterna". (Miguel de Cervantes Viaje al Parmasso, Cap. I, versos 94-96), p. 56.

(287) Ver nota (238), Cap. III.

(288) Ver nota (249), Cap. III.

(289) Félibien Entretiens, Préface, vol. 1.

(290) Ver el apartado siguiente "el artista se provoca el furor", Cap. III.

(291) Ver cita (33), Cap. II.

(292) Ver nota (86), Cap. III.

(293) Roger de Piles Conversations sur la connaissance des arts, Seconde conversation "Où il e<sup>st</sup> parlé de l'idée du Peintre, des Tableaux de Monfieur le Duc de Richelieu, de la vie de Rubens, & de ces Principes dans la Peinture", págs. 226 y 228.

(294) Roger de Piles, "De l'Enthousiasme", Cours de Peinture par principes, p. 117.

(295) Ver nota (90), Cap. III y el apartado "El furor y los do-  
nes", Cap. II.

(296) Ver notas (90) y (107), Cap. III. Ver el apartado "Se con-  
naître", Cap. III.

La importancia de la noción cristiana de pureza del alma que el poeta debía poseer si quería recibir el aliento divino, perceptible ya en el "argumento de "Ion" de Marsillo Ficino, y claramente expuesta por Ronsard, fue destacada por vez primera por Henri Franchet en le Poète et son oeuvre d'après Ronsard. (Paris, Champion 1922), que no hemos podido consultar. la informa  
ción proviene de Henri Chamard, Histoire de la Pléiade, Vol. IV, p. 150:

"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".

(297) Esta idea recuerda una versión laica o edulcorada de la noción de "cadena de enfurecidos" descrita por Marsilio Ficino, y retornada por Ronsard en su "Ode a Michel de l'Hopital". Ver nota (360), Cap. II.

(298) Roger de Piles "De l'Enthousiasme, En Cours de Peinture para Principes, p. 117 y ss.

(299) Ver el apartado "C'est ce feu pourtant qu'il ne faut pas laiffer éteindre...", "Cap. III.

(300) Ver el apartado "Furor y "libero volere", Cap. II.

(301) Ver nota (265), Cap. III.

(302) Roger de Piles Cours de Peinture par Principes, p. 64.

(303) Ibid., p. 117.

(304) Fontenelle Histoire des Oracles.

(305) Continuación de la cita en nota (303), Cap. III.

(306) Ver nota (305), Cap. III.

(307) Roger de Piles. Cours de Peinture par Principes, págs. 64-65.

(308) Ibid., p. 114.

(309) Ver nota (247), Cap. III.

(310) Ver el apartado "El "capriccio" sigue causando inquietud en el siglo XVII", Cap. III.

(311) Roger de Piles, Op.Cit. p. 114.

(312) Ver el apartado "El Furor de origen interno", Cap. I.

(313) Roger de Piles,Op. Cit, p. 116.

(314) Ibid, p. 114.

(315) Ver el apartado "C'eft ce feu pourtant qu'il ne faut pas laiffer éteindre...", Cap. III.

(316) Ver el apartado "El tiempo que dura el entusiasmo no permite terminar la obra de arte (El tiempo y el furor según de Piles)", Cap. III.

(317) El lento despertar del furor en el alma de quienes "brûlent d'un feu doux" (ver nota (238), Cap. III), favoreciendo el ascenso por grados, reviste las características de un ejercicio de iniciación a fin de conocer los misterios y la luz divinos.

(318) Roger de Piles, Op. Cit., p. 124.

(319) Ver nota (305), Cap. III.

(320) Las pinturas de Historia, compuestas con "furia" por artistas como Vasari, Tintoretto y Tiziano, eran a menudo obras decorativas para ornar salas, encargadas a toda prisa, que el artista debía ejecutar en poco tiempo.

(321) Roger de Piles. Op. Cit., p. 124.

(322) Miguel de Cervantes.Viaje del Parnaso, Cap. I, versos 232-234, p. 62.

(323) Ibid, versos 289-306, págs. 64-65.

(324) Abbé du Bos Reflexions Critiques, Tòme II, Section II: du génie qui fait les Peintres & les Poëtes, p. 13.

(325) Ibid.

(326) Ibid.

(327) Du Bos aclara en parte que el furor nace "d'un sang chaud & rempli d'efprit (ver nota (329) cap. III). No obstante, poco antes escribía que tales espíritus se originaban por la fermentación caliente de la sangre. Con lo cual el furor se produciría tras una doble operación: calentamiento de la sangre, lo que produce los espíritus empleados por la imaginación para concebir nuevas imágenes. La explicación de du Bos es confusa, aunque respeta la relación ya conocida entre genio y furor: el genio es una buena disposición cerebral y sanguínea, condición necesaria y suficiente para que el entusiasmo se despierte. La confusión se acrecienta cuando escribe que el entusiasmo brota cuando el artista se produce las ideas. Ello presupone una labor imaginativa, que según afirmaba poco antes, tiene lugar gracias al entusiasmo. Podemos suponer que el artista en un primer momento, gracias a los dones y a la disposición sanguínea, es capaz de provocarse el furor, y, luego, en un segundo momento, dicho fuego despertado en parte por las ansias inconcretas de la imaginación, le permite la creación de ideas. Este esquema se asemejaría al descrito por Roger de Piles. ya que para él, la tarea de la imaginación produce el entusiasmo, que calienta la invención y le permite configurar las imágenes que luego la discreción filtra. Como podemos comprobar, para du Bos, la exigencia de poseer un cerebro "bien dispuesto" implica gozar de una imaginación sana, discretamente dotada; ello es perceptible



cuando afirma que quienes sólo poseen dicho cerebro (es decir que carecen de la otra condición para que se produzca el furor: la calidad de la sangre), consiguen únicamente pinturas verdaderas apenas iluminadas por el furor -o fulgor- breve que se levanta en el alma, a voluntad del artista, lo que reafirma la idea que el entusiasmo para du Bos tiene un origen sanguíneo -mecánico- antes que anímico. Por otra parte, observemos que el problema de la escasa duración del furor es percibido por du Bos, y que como Félibien, opina que sólo afecta a ciertos artistas. Para Félibien como para du Bos éstos son los que disponen tan sólo de un "génie mediocre". Sólo que para du Bos el genio "confifte... dans la qualité du sang".

Como ya señalamos, los artistas elegidos, en el siglo XVII, consiguen obviar el problema temporal. Los manieristas también lo habían logrado rechazando racionalmente el "capriccio". Por el contrario, en el Barroco adaptaron la razón al juego "caprichoso" del alma. La hicieron entrar en el juego, dejándole que pierda su carácter intemporal. Temporalizando a la razón, consiguieron paradójicamente, que el entusiasmo apareciera como una fuerza que actuaba en un tiempo eternamente creativo, abandonando su lado fugaz y ocasional.

(328) Abbé du Bos Op. Cit., p. 15.

(329) Du Bos vuelve a ofrecer una explicación fisiológica a una característica "metafísica" de la pintura clásica: se consideraba que el pintor tenía que conceder movimiento ("moto") a las figuras compuestas sobre el lienzo, y que esto sólo lo conseguían quienes estaban dotados, y a veces, quienes estaban poseídos. El pintor transmitía por tanto a las pinturas los impulsos que embargan el alma. Du Bos, similarmente, considera que el artista deber animar sus creaciones, concediéndoles parte del

fuego que le circula por la sangre.

(330) Abbé du Bos Op. Cit, p. 15.

(331) Ver apartado "el Furor de origen interno", Cap. I.

(332) Diego de Saavedra recupera uso de los postulados de Ficino sobre el Furor Divino: éste debe ser apreciado porque es la señal de que el hombre "enfurecido" ha sido escogido por Dios:

"Aprendí que muchas veces acierta el caso lo que erraría el cuidado y atención: y que tal vez conviene obrar con los primeros ímpetus de la naturaleza, à los quales suele gobernar un movimiento divino, para que se conozca que no la prudencia de los hombres, sino la providencia de Dios asiste a las cosas" (D. de Saavedra República Literaria, p. 15).

(333) Du Bos, Op.Cit, Tome II, Section 1, p. 3.

(334) Ibid.

(335) Leonardo ya se refería a la belleza del gesto de pintor (Urb. 20a, 21b. Tratado de la Pintura, nº 37, págs. 72-73), pero pretendía por contraste con la suciedad provocada por la talla de la escultura, ensalzar la pintura a costa del otro arte. Sus alabanzas son todo, menos desinteresadas.

(336) Abbé du Bos, Op. Cit, p. 7.

(337) Ver el apartado "El "capriccio" y el boceto (el tiempo y el furor según Félibien)", Cap. III.

(338) Ver el apartado "El tiempo que dura el entusiasmo no permite terminar la obra de arte (el tiempo y el furor según de Piles)", Cap. III.

(339) Abbé du Bos, Op. Cit., p.3.

(340) Ibid., p. 7.

(341) Ibid.

(342) Esta visión del furor poético está especialmente remarcada en la carta "Poeticus furor a Deo est" y en el breve tratado "De divino furore". Ver los apéndices.

(343) Pierre de Ronsard "Réponse de Pierre de Ronsard aux injures et calomnies..."

(344) Ibid.

(345) Abbé du Bos, Op. Cit, p. 16.

(346) Henri Chamard Histoire de la Pléiade.

(347) Jean Delumeau "L'historien à la recherche de la peur", en la Peur en Occident XIV<sup>e</sup> - XVIII<sup>e</sup> siècles, págs. 4-5.

"Don Quichotte se préparant à intervenir pour l'armée de Pentapólin contre celle de Alifanfaron, Sancho Panza lui fait timidement remarquer qu'il s'agit simplement de deux troupeaux de moutons. Il s'attire cette réponse: "C'est la peur que tu as qui te fait, Sancho, voir et entendre tout de travers..."

(348) Que la ignorancia haga ver dioses donde sólo hay hombres (observemos el juego entre realidad y ficción que será invertido en el barroco), ya fue destacado por Giacomini. Ver cita (80), Cap. II.

(349) Abbé du Bos Op. Cit, p. 18.

(350) Ibid, p. 15.

El poder visionario -profético- alcanzado por un hombre enfurecido está enunciado en Cicerón con mayor claridad si cabe que en Ficino. (De Divinatione I, 6, 9, 10; I, 38, 82).

Du Bos traslada las palabras de Cicerón sobre la fuerza visual, del poeta al pintar, si bien el tratadista barroco no se refiere a un "verdader" poder profético -el de los adivinos-.

(351) "L'ingegno (e) il mercurio tutto istabilitá e movimento; il giudizio (e) la chimica, medicina.che lo fissa. L'ingegno, illione e il defino tutto furia, tutto corso; il giudizio, il freno e l'ancora che gli regola i furori, che gli rintuzza il moto..." (Daniello Bartoli "dell' uomo di lettere difeso ed emendato", Parte Seconda. En Trattatisti e Narratori del Seicento, p. 327).

(352) Ver Edgar Wind "La Primavera de Botticelli"; En los Hieros Paganos del Renacimiento, Cap, VII, págs. 128-129.

(353) La diferencia entre genios y la versatilidad de cada uno de ellos ya fue señalada por Pino y Bruno en el Siglo XVI. La causa de estas diferencias era astral y no procedía de la riqueza interna del alma. (Ver el apartado "Relación entre el furor interno y la discreción a nivel de la selección del "motivo"...", Cap. II).

(354) Abbé du Bos, Op. Cit, p. 17.

(355) Ibid, p. 11.

(356) Daniello Bartoli Op. Cit., págs. 326-327.

(357) Abbé du Bos, Op, Cit, p. 13.

(358) Pierre de Ronsard, "Réponse de Pierre de Ronsard aux injures et calomnies,...".

(359) Estas afirmaciones tajantes deben ser matizadas con la lectura de los últimos capítulos del "de Amore".

(360) The New Clarendon Shakespeare, Henri the Fourth, Part. II, Act. III, Scene II, vv. 45-48 y 80-86, Edited by William R. Rutland. Oxford. At the Clarendon Press. 1970.

Estos versos están reproducidos, por Agnes Heller en El Hombre del Renacimiento, Tercera Parte, apartado "El tiempo como ritmo" p. 203. Pese a estar utilizados en otro contexto, le debemos la lectura del texto de Shakespeare, en traducción de José-Francisco Ivars y Antonio Prometeo (sic) Moya.

(361) Abbé du Bos Op. Cit., p. 20.

(362) Ibid, p. 21.

(363) Ibid.

(365) Abbé du Bos, Op. Cit, Section V: Des études & des progrès des Peintres & des Poètes, p. 41.

!Qué lejos está Du Bos de C.C. Malvasia, todavía aferrado a las lecciones manieristas!:

"Studio dusque Ludovico quanto más non potesse, e como quel campo che per natura sterile, a forza di replicata coltura però con l'arte renders! fertile, così dà detti consigli maggiermente picco ed impegnato, volle che alla naturalezza durezza supplissie la costante fatica, onde opra non fu di valentuomo non solo in patria, ma fuore anche di quella, che osservare e disegnar non volesse".

(C.C.Malvasia Felsina Pittrice, "di L, A, A, Carraci", p. 264).

(366) Ibid.

(367) Ver notas (333) y (334) en Cap. III.

(368) Ver nota (188), Introducción.

(369) Abbé du Bos Op. Cit, Section III,: Que l'impulfion du génie détermine à être Peintre ou Poëte, ceux qui l'ont apporté en aniffant.

(370) Ver nota (378), Cap. II, y el general todo el apartado correspondiente.

(371) Abbé du Bos, Op. Cit, Section IV: Objection contre la propofition précédente, & réponse à l'objection, p. 35.

(372) Ibid, p. 39:

"Tous ces grands hommes ont montré que c'egt la nature, & non l'éducation, qui fait les Poëtes. (Abbé du Bos Op. Cit, Section III, p. 24).

(373) Abbé du Bos, Op, Cit, Section III, p. 32.

(374) Ibid, p. 24.

(375) Ibid.

(376) Abbé du Bos, Op. Cit, Section IV, p. 39.

(377) Ibid, p. 34.

(378) Abbé du Bos, Op. Cit, Section III, p. 31.

(379) Ibid, p. 24.

(380) Ver apartado "Relación entre el furor interno y la discreción a nivel de la selección del "motivo"..."Cap. II.

(381) Félibien IV Entretien, En Entretiens, p, 515.

(382) Abbé du Bos Op. Cit, Section II, p.20.

Bottari también opina que los genios aprenden de quien compone mal, y que por el "contrario, un irresoluto no inteligente (...) queriendo ejecutar las obras, (escoge) al profesor más inhábil: mostrando su misma volubilidad (como dice el mismo autor) su poco saber y menos conocimiento; pues teniendo a la mano las cosas perfectas, van en busca de las imperfectas e inútiles; y si por último se resuelven, es a su capricho, y por las razones arriba dichas, se arriman siempre al peor, por que:

No es virtud el acaso, sino el arte,

como divinamente cantó Petrarca. Quién obra sin fundamento y sin razón, obra siempre por acaso, y por tanto siempre mal..." (J.C. Bottari Diálogo sobre las Artes del Diseño, Diálogo I, págs. 10-17).

(383) Abbé du Bos, Op. Cit, Section V, p. 41.

(384) Los únicos artistas que no pueden superar los obstáculos que el entorno interpone a la libre manifestación creativa del alma son los arquitectos. Si bien pueden llegar a proyectar, pese a todas las dificultades, como podrían dibujar en la arena, no consiguen construir, que dando poco patente la fuerza de su genio (es curioso observar como du Bos valora el boceto frente a la obra terminada en pintura, y no en arquitectura. En este arte, cuenta, ante todo la obra edifi-

cada en la materia):

"Il doit donc arriver que plufierus génies, nés propres aux grands emplois, meurent fans avoir manifesté leurs talens (...). On n'a pas voulu donner à celui qui étoit né avec le génie de l'Architecture, la conduite d'un bâtiment où son talent pût se déployer". (Abbé du Bos Op. Cit., Section II, p. 19).

(385) Abbé du Bos Op. Cit, Section II, p. 24.

(386) Ibid.

(387) Roger de Piles "De l'invention", en Cours de Peinture par Principes, p. 63.

(388) La montura era el genio, en los escritos de Roger de Piles (ver nota (236). Cap. III.

Para Cervantes era el Destino sobre el cual el poeta subía, dejándose llevar por él;

"(...) como de un error otro se empieza,  
 creyendo a mi deseo, di al camino  
 los pies, porque dí al viento la cabeza.  
 En fin sobre las ancas del Destino,  
 llevando a la elección puesta en la silla,  
 hacer el gran viaje determinó (...)  
 Ninguno tiene o puede dar excusa  
 de no oprimir desta gran bestia el lomo,  
 ni mortal caminante lo rehúsa.  
 Suele tal vez ser tan ligera como  
 va por el aire el águila o saeta,  
 y tal vez anda con los pies de plomo.



Pero para la carga de un poeta,  
 siempre ligera, cualquier bestia puede  
 llevarla, pues carece de maleta".

(Viaje al Parnaso, Cap. I, versos 55-60 y 64-72).

(389) "La nature a donc choifi les uns pour distribuer l'ap-  
 titude à bien faire certaines choses impossibles à d'autres,  
 & ces derniers ont pour des choses différentes une facilité  
 qu'elle a refusée aux premiers. Les uns ont le génie sublime,  
 & étendu en une certaine sphère; d'autres ont dans la même  
 sphère, le talent de l'application & le don de l'attention,  
 si propre à éconduire les détails. (...) les premiers sont  
 nécessaires aux seconds pour les guider": (Abbé du Bos, Op.  
 Cit, Section I, p. 9).

(390) Abbé du Bos Op. Cit, Section IV, p. 35.

(391) Ver cita (378), Cap. II.

(392) Abbé du Bos. Op. Cit, Section IV, p. 39.

(393) Abbé du Bos, Op. Cit., Section III, p. 32.

(394) Abbé du Bos, Op. Cit, Section V, p. 41.

(395) Abbé du Bos, Op. Cit, Section III, p. 31.

(396) Abbé du Bos, Op. Cit, Section.V, p. 48,

(397) Ibid, págs. 49-50.

(398) Abbé du Bos, Op. Cit., Section.I, p. 9.

C O N C L U S I O N

APUNTES SOBRE LA INSPIRACION ARTISTICA EN  
PAUL VALERY Y MARCEL PROUST (En relación  
con el Furor Divino)

## INDICE CONCLUSION

### 1. REPASO DE LO ESTUDIADO

### 2. CONSECUENCIAS PARA EL ARTE MODERNO

- a) Valoración del boceto
- b) El arte por el arte
  - el placer de pintar
  - la imaginación ensalzada
- c) Origen del arte moderno

### 3. ANUNCIACIONES MODERNAS: APUNTES SOBRE VALERY Y PROUST

- a) Paul Valery y la Técnica.
- b) Marcel Proust: la tiranía recobrada (Proust, mensajero de su vida y de su obra)

## I. REPASO DE LO ESTUDIADO

De la tiranía del daimon -y de las Musas-, a la tiranía del genio, el estudio ha mostrado las difíciles relaciones entre el alma y una instancia trascendente -o inconsciente- (1) con motivo de la creación artística.

La tesis ha presentado dos momentos diferenciados, cuando el furor divino estaba provocado por un agente fuera del hombre, que le invadía el alma y le obligaba a crear, y luego cuando este agente moraba en el alma, y ésta era la que, voluntaria o involuntariamente se provocaba los movimientos que la impulsaban a componer invenciones.

Tres eran las causas de la creación del arte plástico y poético: la Naturaleza, el Arte (la Técnica) y el Furor. Nos hemos centrado en el estudio del furor destacando su importancia en la creación plástica, y mostrando como pasó de ser apenas considerado cuando no rechazado en favor de una de las dos causas restantes (en principio, en favor de la Naturaleza), a imponerse como la única válida y responsable del gran arte.

El furor divino era un concepto profuso y profundamente estudiado en poética; desde los tiempos de Petrarca era considerado por los poetas de "cultura" ciceroniana, (antes de la recuperación de los textos platónicos en el siglo XV), como la causa de la creación poética.

Por el contrario, la Naturaleza era ensalzada en la tratadística, advirtiéndole los escritores del peligro del Furor y de los desór-

denes que acontecían en la pintura si el artista se dejaba embargar por áquel sin oponerle resistencia.

La tesis ha mostrado cómo la tratadística ha sufrido en este punto la influencia de la poética y ha acabado por aceptar el furor divino como una de las causas de la creación, y cómo "el furor de Apolo" logró, a finales del barroco en Francia, arrinconar a la Naturaleza englobándola, y a la Técnica, gracias al concepto de "genio", un don que consiguió imponer su poder creativo patente no tanto en la obra terminada, sino en la manera de mirar la Naturaleza.

Hemos ido apreciando cómo fue disminuyendo la importancia de la obra bien hecha y concluída en todas sus partes, fruto de una labor mental y práctica razonadas, en favor del boceto, y como, por fin, a principios del XVIII, el artista empezó a ser reconocido no tanto por el talento sino por el talante, por sus intuiciones antes que por sus realizaciones. El artista se convirtió a pesar suyo en un visionario alentado por el genio.

La tesis se ha dividido en tres grandes apartados; en el primero se ha señalado cómo el furor era rechazado como causa de la creación artística mientras que era plenamente aceptado y teorizado en poética, rica en una tradición de buenas relaciones entre el poeta y las Musas que remontaba al menos hasta Dante. En el segundo, hemos apreciado un doble movimiento: la aceptación, por parte de algún tratadista, del furor divino, que coincidía con la interiorización del origen de éste en poética. Por ello, el furor "externo" apenas pudo desarrollarse en tratadística, mientras que sí lo hizo, aunque con reticencias, el "capriccio" o furor interno, siguiendo las pautas marcadas años antes por la poética. Finalmente

te, en el tercer capítulo, centrado casi exclusivamente en la tr  
adística francesa barroca, se ha mostrado cómo el furor interno,  
 llamado "entusiasmo", se incorporaba plenamente a la teoría del  
 arte y acababa por convertirse en la única causa del arte plásti-  
 co.

La dificultosa aceptación del furor divino como causa del arte  
 fue debido a que su poca duración impedía que el artista completa  
 se un cuadro. Como el concepto provenía de la poética y el poeta  
 conseguía escribir al ritmo que le marcaba el alma, era capaz de  
 transcribir directamente lo que Dios le dictaba; el tiempo no en-  
 torpecía la composición. Por el contrario, la pintura (y más la  
 escultura) requerían tiempo para conseguir una exacta imitación  
 de la Naturaleza (mejorándola, si era preciso) y una buena y co-  
 lorista transposición en la materia de la idea apuntada primera-  
 mente en el papel. La solución a este problema fue diversa según  
 las épocas: El Renacimiento, ejemplarizado por León Batista Alber  
 ti, rechazó duramente la presencia del furor divino y defendió la  
 primacía de la Técnica (aplicada por un artista dotado).

Las posturas manieristas son diversas, inquietas, y dudan entre  
 la tímida o tirante aceptación del "capriccio", y la defensa de  
 la Naturaleza.

Una solución intermedia fue la de dedicar el trabajo del furor a  
 la producción de obras de circunstancia, en las que primaba (y  
 era lícito) la rapidez de ejecución, la facilidad, la novedad in  
 ventivas y la sorpresa compositiva fuera de toda norma, y a la  
 realización de bocetos en el caso de pinturas de Historia. Se mar  
 caban las grandes líneas que orientarían la composición final,  
 eran señaladas escuétamente figuras, posturas y agrupaciones de

personajes . Se encajaba la composición sin que primase la fidelidad a las formas naturales y el culto a la belleza y a la armonía de las partes de los cuerpos. La rapidez con la que se solían realizar estos apuntes coincidía aproximadamente con el tiempo que duraba el furor "humano" (llamado así por contraste con el divino). La fuerza del furor y la capacidad creativa del alma se vertían enteramente en el boceto. Sin embargo importaba tanto el "que" se expresaba como el "como" se realizaba. El alma enfurecida no podía-no tenía tiempo- de cuidar la manera de dibujar. A toda velocidad, dictaba a la mano, incapaz de matizar y de respetar cualquier norma. Para ello era necesaria una posterior, lenta y cuidada operación de análisis racional. Los bocetos debían ser revisados a la luz de la discreción, una vez que el furor se hubiera extinguido. La revisión del apunte y la realización de la pintura en el lienzo estaban confiadas a la Naturaleza, acompañada de la Técnica.

En ningún caso un pintor podía iniciar una pintura bajo los efectos del furor. Ello era debido a que no controlaba el flujo del entusiasmo. Pese a que éste ya no tenía una causa externa y nacía de la excitación de la facultad imaginativa, el artista no participaba del despertar del alma. La imaginación entraba en acción no se sabía muy bien porqué, y tomaba al pintor por sorpresa.

El "capriccio" presentaba características similares a las del furor divino, pero era menos fiable puesto que sólo encendía el Alma Sensible, sin que la discreción pudiera intervenir y conduciéndola, como cuando Dios alentaba el espíritu.

Cuando el artista pudo ejercer control sobre el "capriccio", éste empezó a ser apreciado como una causa válida de la pintura de

Historia, con un rango similar al que ocupaba la Naturaleza. La vigilancia se ejercía tanto sobre la duración del furor como sobre el momento de aparición (gracias a la presencia del genio).

El genio era un don que sólo poseían unos pocos artistas. Era como un canal que encauzaba el flujo del furor, impidiendo que se desparramase por dentro del alma, malgastándose.

De esta manera, el furor podía ser aplicado directamente a la creación plástica, tanto a nivel del boceto como de la realización definitiva. Toda la energía del furor era transformada sin pérdidas en una composición artística. Los genios poseían una imaginación "discreta" o lograban, gracias a la perfección armónica del alma, que la imaginación y la discreción trabajasen al mismo tiempo cuando actuaba el entusiasmo.

Por añadidura, el tratadista francés Roger de Piles explicaba cómo el artista podía producirse él mismo, a su antojo, el furor en el alma. El despertar y la duración del entusiasmo estaban a merced del hombre genial. Podía aplicarlo y emplearlo "a voluntad" para la creación de una pintura de Historia.

Lo que distinguía al artista protegido por los dioses del que tan sólo poseía talento era el genio. Decayó la importancia de la "acción" en favor de la "contemplación". La simple existencia del genio era suficiente para destacar la fuerza creativa del artista, que se ponía de manifiesto en el rigor de la mirada que traspasaba las apariencias y percibía armonías ocultas sin que fuera necesario realizar composición alguna en la materia. Disminuyó por tanto la valoración del trabajo en favor de la labor mental.



Con el abad du Bos, a principios del siglo XVIII, se puso de manifiesto una nueva tiranía: la del genio, que debía realizar en la tierra una misión que la Naturaleza le había encomendado. Por medio de este concepto, ésta -o Dios- volvía a imponerse al artista, tras un corto período de liberación (El genio, en resumidas cuentas, deja de ser un don concedido al hombre por la Naturaleza para convertirse en una fuerza apremiante que obliga al joven artista en potencia a dedicarse al arte a fin de que áquel pueda cumplir su destino).

La tesis concluye con la puesta en evidencia de una paradoja: cuando el artista no conseguía ejercer un control absoluto sobre el alma y desconfiaba de sus posibilidades, daba a luz las obras más bellas que se hayan podido concebir, y una vez que fue aceptada la fuerza creadora del alma, disminuyó la consideración para con la obra en favor de un boceto o de una mirada, cualquier cosa que no denotara esfuerzo alguno: nacía el arte moderno.

## 2. CONSECUENCIAS PARA EL ARTE MODERNO

### a) Valoración del boceto

La importancia concedida al boceto desde el siglo XVI, especialmente desde Vasari, responde a la necesidad que tuvo el artista de conseguir crear alguna obra completa bajo los efectos del furor. Como la realización de un cuadro requería tiempo y el recuerdo de los conocimientos adquiridos, el pintor que debía actuar impulsivamente llevado por la corriente del furor, y que no podía detenerse y analizar cuales eran los procedimientos adecuados para lograr un efecto de acuerdo con la idea, vertió

sus anhelos creativos en el apunte. Este es altamente apreciado hoy en día, y se dice por ejemplo que los dibujos de Leonardo gozan de una frescura de la que carecen sus pinturas más trabajadas (2). Sin embargo, para un artista clásico estos apuntes no expresaban la fuerza del genio con toda pureza, sino más bien la torpeza o la debilidad del alma. Incapaz de seguir el ritmo que la imaginación enfurecida imponía a la invención, en medio de la creciente producción de imágenes novedosas, se contentaba con anotar un a modo de figura.

Los tratadistas, recomendaban al pintor que no empezase la realización concienzuda de un óleo bajo los efectos del furor. Este le concedía fuerzas por un momento y le hacía creer que podría abordar una composición que en estado normal sería incapaz de empezar. Al poco tiempo, una vez que se apagaba el furor, empezaba a cundir el desánimo en el alma: no podía terminar el cuadro, debido al tamaño y al aburrimiento. Y un nuevo ataque de furor orientaría al artista hacia la creación de una nueva pintura, persiguiendo una imagen reciente aparecida, atractiva gracias al brillo que el furor le concedía. Tan sólo algunos pintores, azuzados por el poco tiempo disponible, o porque preferían las pinturas llenas de sueño y de luz antes que del rigor matemático de un dibujo preciso, se atrevieron a abordar lienzos de gran tamaño cuando tenían el alma presa del entusiasmo, tales como Tiziano, el Tintoretto, el Greco, Vasari y más tarde Rubens. Pero ya eran otros tiempos.

A finales del siglo XVII, Roger de Piles y Félibien devolvieron al boceto y a la pintura inacabada la dignidad de la que habían carecido, sobre todo si se les comparaba con los cuadros realizados con la Naturaleza y la Técnica. Lo que un siglo antes había sido prueba de torpeza pasó a ser considerado como la máxima expre

sión de la fuerza del alma. Cuando la razón se alió con la imaginación y pudo (o aceptó) ser invadida por el frenesí divino, lo que la mano dibujaba dejó de ser juzgado como una composición falta de armonía.

La valoración moderna del apunte y la transformación de la obra de arte en un agigantado apunte (3) se debe, por tanto, a la confianza que sintió por fin el artista hacia el entusiasmo. Una vez que la razón entró en el "juego", no tenía sentido rechazar el furor en el momento de la creación artística.

El furor divino suplantó a la Naturaleza como causa primera del arte. Las obras nacidas de ésta fueron apreciadas como productos bellos, fríos y correctos, verdaderos si bien no verosímiles. Respetaban los contornos y las proporciones de las formas, pero carecían del alma que sólo los que eran poseídos por el entusiasmo, mediante ágiles pinceladas, sabían otorgarles.

El furor y el tiempo siguieron siendo heterogéneos; el entusiasmo se agotaba en la rápida ejecución de un boceto o de una pintura sin matices y de formas esquemáticas, donde la forma y el color se fundían en informes manchas de pintura. Porque estas obras empezaron a ser apreciadas debido a la presencia de la razón sometida al influjo del entusiasmo, el furor pudo afianzarse como causa del arte. En verdad furor y genio corrían de parejo. Sin el genio, el furor no era más que un ridículo o desquiciado anhelo del alma: aparecía como un falso movimiento creativo porque no implicaba a la razón. Para que ésta aceptase abandonar su hierática posición y bajar hacia la turbulenta fantasía, uniéndose a ella, tenía que existir un entorno que garantizase "buenas intenciones" del furor, es decir que encarrilase el frenesí hacia una meta concreta: la creación de una obra de arte.

En resumen, con la existencia del genio, la discreción empezó a actuar al mismo tiempo que la imaginación cuando aparecía el furor, por lo que las invenciones que se producían fueron finalmente altamente valoradas. Sin embargo, si el artista no podía despertar a su antojo al furor, la posesión del genio carecía de sentido. El genio era un don, por lo tanto pertenecía a la Naturaleza. Si no era llenado por el entusiasmo su trabajo creativo, desapasionado, no se distinguía del que realizaban los artistas con talento. Con el genio enfurecido, lo novedoso fue apreciado y requerido. Novedosas habían sido las obras de género que los artistas manieristas componían presos del "capriccio" y los bocetos. Pero su existencia efímera las hacía fácilmente olvidables; además la novedad no era de recibo. La razón tenía que someter las figuras esquematizadas a unas normas universales; filtrarlas a través de leyes de composición hasta que adquiriesen un aspecto conocido que continuase, sin corte alguno, la tradición.

Por el contrario, si a finales del siglo XVII el genio fue apreciado, era porque constituía un don concedido a unos pocos maestros, cuyas creaciones se enriquecían de una cualidad que sólo a ellos les era dado conceder: el "moto". La novedad no era buscada por ella misma sino que era una consecuencia lógica de la capacidad de crear de los "genios". Fueron los siglos posteriores los que buscaron la novedad a toda costa. Volvieron los tiempos del "capriccio" sin razón.

#### b) El arte por el arte

- El placer de pintar: las diatribas lanzadas contra el arte "a capriccio" debían constituir sin duda una reacción racional con

tra el placer que los artistas sentían pintando frenéticamente. La relación íntima e irracional con el cuadro fue disfrutada en el Manierismo. Lomazzo describió con precisión y ternura el acto de pintar bajo el entusiasmo. Cuando se estableció la armonía en tre el artista y el alma, desapareció la urgencia y la violencia del furor, como si el pintor lo tuviese en todo momento bajo con trol. El fuego parecía servir al artista, aunque en plena edad barroca, los pintores seguían armándose de razón para resistir a sus envites ocasionales.

La pintura era conocimiento o estaba al servicio de finalidades trascendentes en el siglo XVI. Se pintaba para algo y para alguien y se perseguía el honor o la verdad, se servía a Dios antes que al arte. No obstante, gracias al furor, debido a la levedad que producía en el alma y el pincel, el arte ascendió al reino de la pura gratuidad. Pintar era placentero. Si el alma no hubiese adquirido la transparencia del éter que con el "capriccio" se calien ta, asciende y se evapora, el arte no se hubiera separado de fin alidades cognoscitivas y prácticas.

"La cognizione (del) moto è quella (...) che nell' arte è riputata tanto difficile e stimata come un don divino. Altri menti 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, sì come quelli che rappresentavano le figure vaghe di colori e bene intese per le membra e ligatura d'anatomia benissimo proportionate & con diligenza allumate di buon chiaro & scuro..." (4)

- La imaginación ensalzada: La relación entre la facultad imaginativa y el furor era estrecha. Tanto si éste tenía un origen divino como "umano", la imaginación era como la isla donde desembarcaban las Musas y donde brotaba el entusiasmo.

En el Renacimiento la imaginación era una facultad secundaria. Servía de enlace entre la percepción y la invención. Almacenaba las imágenes y las transformaba en fantasmas, es decir las reducía a la sustancia con la que se realizan los sueños a fin de que la fantasía pudiese elaborar sus composiciones mentales. Leonardo elevó a la imaginación, y los manieristas, cuando se dedicaban a la composición caprichosa de obras de circunstancia en las que la verdad no era perseguida a toda costa y la licencia era permitida, tuvieron en alta estima a esta facultad. Sin embargo, debido a la excesiva libertad que se tomaba para con la Naturaleza y la Verdad, sus imágenes eran temidas. Debían ser corregidas por la discreción antes de ser plasmadas en el lienzo. Se dejaba poseer por el "capriccio" con excesiva facilidad y confianza. Pertenecía al alma sensible, y no disponía por tanto de la fría y meditada entereza del Alma Inteligible.

Sin embargo su presencia en las tareas artísticas era necesaria, a nivel de la idea o de la realización del boceto. Sin su previo trabajo la discreción no podía actuar, y la pintura que se componía de imágenes razonadas y no de razonamientos no podía existir.

Fueron los artistas barrocos los que consagraron la importancia de la imaginación para el arte. Pasados los primeros temores para con el "capriccio", y aceptada la importancia y validez de las formas sin correspondencia alguna en la Naturaleza, cuya existencia

cia estaba justificada por el arte, la tarea de la imaginación fue aceptada sin cortapisas. Pasó de ser un receptáculo de imágenes externas, a ser entendida como detonante de la producción de imágenes liberadas de toda referencia externa. Bien es verdad que la facultad que daba luz a estos fantasmas era la invención; sin embargo, ésta no entraba en acción si no recibía el calor del entusiasmo, generado por los movimientos de la imaginación. Movida y dirigida por el artista, la imaginación concebía un sinnúmero de imágenes inconexas, de retazos compositivos, de formas esbozadas y coloreadas vagamente. El tránsito fugaz de tales ensoñaciones producía el calor necesario para despertar a la invención que ideaba entonces, de acuerdo con la razón, las imágenes minuciosas y verosímiles que serían luego trasladadas por la mano al lienzo. La imaginación fagocitó la discreción; acabó por no esperar órdenes suyas sino que impuso su ley.

El hecho que el Alma Sensible estuviese volcada hacia el Arte mientras que la Inteligencia se orientaba hacia el Conocimiento, fue señalado por Benedetto Varchi a principios del siglo XVI. Lo que empujó el Alma Sensible hacia la creación plástica y poética, otorgándole el cultivo de tales ámbitos, fue el entusiasmo. Actuó como elemento de unión entre las facultades sensibles (la fantasía y la memoria), incorporando a la discreción a su campo de actuación. El furor fue progresivamente dignificado; elevó el alma sensible y realzó la creación plástica-mental y de ejecución-. La Ciencia pasó a ser considerada un acto del entendimiento, mientras que el Arte, era un proceso que dependía de un anhelo (espiritual más que vital) casi bergsoniano. Gracias al entusiasmo, el artista pudo no detenerse en formas definidas y estáticas sino mirar siempre más lejos, más alto, y ascender, por voluntad propia, al Parnaso por el placer del viaje. No iba en busca de un secreto,

puesto que éste, como había intuido años antes Pico de la Mirándola, estaba en el interior del hombre.

El gesto de crear estaba considerado por L.B. Alberti como una muestra de diligencia; para Vasari y Armenini, era una muestra temible de la imperfección creativa humana que debía ser posteriormente revisada por la inteligencia. A finales del barroco, el gesto provocado por el furor interno pasó a ser la "forma del arte". Se destacó la intención antes que la obra. La bondad y el talento superiores del artista se expresaron desde principios del siglo XVII, por la capacidad de ver -o de imaginar- lo que acontecía tras las apariencias. El arte clásico buscaba la verdad a espaldas de la imaginación; cuando el artista tenía que buscar

"toutes les chofes précieuses qui se trouvent dans la terre, l'or, les diamants, les pierres qui seront taillées, (qui) s'y trouvent dissimulés, fermés, avarement cachés dans une quantité de roche ou de sable" (5)

entre los trazos inconexos del boceto apuntado en un estado de entusiasmo, esperaba que la calma volviera en el alma y que la razón empezara a seleccionar, ordenar y componer pausadamente. Gracias a que el furor divino fue aceptado por el artista, la verdad pudo ser alcanzada en el acto mismo de la posesión: una verdad viva y fluida a la que no se podía acceder mediante la razón. Quienes no alcanzaban un estado de entusiasmo que abría los ojos del alma, se encontraron con una verdad fría y estéril. Sólo el espíritu en trance, imaginando y percibiendo por entre las apariencias, era capaz de distinguir la verdad provechosa. El artista salió ganando. Su gesto mismo y la mirada se volvieron divinas.



Sin embargo, desde entonces el espectador se enfrenta a un sinfín de buenas intenciones y de gestos trascendentes; pero las obras de arte se han vuelto escasas. Puesto que la diligencia y la inteligencia, al contrario de las intenciones, no revelan "genio", el arte contemporáneo se ha llenado de gestos y de proclamas: un conjunto de notables propósitos (y no de quietos expósitos) (6).

### c) Origen del arte moderno

El arte moderno es consecuencia de la libertad creativa conseguida por el pintor a expensas de la Naturaleza (y del Cielo). Nace de las formas de arte menudas y olvidadas. Mientras que los fastos barrocos se agotaron en la triste pintura de Historia decimonónica, la pintura impresionista, los "papeles" y las esculturas "grotescas" del siglo veinte resonarían lejanamente en los "grutescos" y manieristas (7). Compuestos a expensas de la razón, apenas seguían los dictados formales de la Naturaleza. Por otra parte era lícito, cuando no aconsejable, ejecutarlos con rapidez. El Alma y no la Mente se volcaba en ellos. No perseguían otra verdad que la suya propia. No servían a nadie sino a ellas mismas y su presencia no era un reflejo o un testimonio más o menos idealizado de lo que ocurría en la Naturaleza. No existían fuera del cuadro, sólo en el alma del pintor. No estaban al servicio de Dios, sino al de la imaginación del artista.

La pintura dejó de estar ligada a la Naturaleza. Empezó a disponer de figuras propias gracias al progresivo aprecio otorgado a los grutescos. Eran fruto del trabajo del alma enfurecida. Al variar lentamente el juicio sobre el "capriccio" y la imaginación, los grutescos, reductos de libertad, seres inexistentes en la naturaleza, fueron apreciados con menos severidad. La verdad dejó

de ser normal en este género de arte. Se buscó la verosimilitud de unas figuras poderosamente vivas, poseídas por el movimiento, tuvieran o no imperfecciones.

La imperfección, la indefinición y las formas soñadas y de ensueño no derivan del rigor rafaelesco y miguelangetesco sino de la menuda fauna grotesca y de la pompa teatral de la pintura de circunstancia. Los enanos y los bufones de Velázquez aparecen en pinturas cargadas de modernidad porque buscan reflejar la luz de la inteligencia, a pesar de la deformidad corporal; los ancianos de Rembrandt, cubiertos de arrugas, son hijos de los elfos manieristas. La libertad, el espíritu de aventura y la fabulosa inventiva son prerrogativas del arte moderno, pero lo eran igualmente de la pintura "a capriccio". La diferencia está en que ésta era un complemento de la gran pintura, mientras que hoy en día tiene el protagonismo. Caída en desuso y descrédito la pintura de Historia, ha permanecido la que contaba historias, enterrando la desmesura histórica en las menudencias de la fantasía dormida. Como apuntaron Calderón y Goya, el arte moderno nació del descuido y del sueño de la razón.

El arte clásico perseguía la Idea gracias a la Naturaleza; el arte moderno ha buscado la apariencia gracias al Furor.

"J'aime ces amants de la poésie qui vénèrent trop lucidement la déesse pour lui dédier la mollesse de leur pensée et le relâchement de leur raison. Ils savent bien qu'elle n'exige pas le "sacrifizio dell'Intelletto". Minerve ni Pallas, Apollon chargé de lumière n'approuvent pas ces abominables mutilations que certains de leurs dévots égarés infligent à l'organisme de la pensée" (8)

### 3. ANUNCIACIONES MODERNAS: APUNTES SOBRE VALÉRY Y PROUST

Salvo durante unos decenios del siglo XVI, el furor (externo e interno) ha nacido de la tiranía ejercida por una instancia superior sobre el hombre: la tiranía de Dios y la del genio (o del subconsciente). Incluso a principios del Manierismo era consecuencia la debilidad humana: surgido de la excitación del alma a la vista de la belleza terrestre, prendía a causa de un descuido de la razón.

El sentimiento de que el alma tiraniza el artista ha perdurado, salvo para quienes defienden la primacía de la Técnica y la de la Naturaleza.

Desde dos ángulos distintos, un poeta y un escritor contemporáneos han dado cuenta de modalidades diversas de la coacción sufrida por el creador y de cómo ha reaccionado, empleando la técnica o la sumisión para hacer frente o para entregarse con el menor dolor posible a las exigencias del espíritu. Nuestro rápido recorrido por las poéticas de Paul Valéry y de Marcel Proust no pretende explicarlas sino señalar posibles resonancias de las nociones que han desfilado por la época clásica, del Renacimiento del Barroco.

#### a) Paul Valéry y la Técnica

"Faire des vers...

Mais vous savez qu'il existe un moyen fort simple de faire des vers. Il suffit d'être "inspiré" et les choses vont toutes seules. Je voudrais bien qu'il en fût ainsi. La vie serait supportable. Accueillons toutefois cette réponse naïve

mais examinons-en les conséquences.

Celui qui s'en contente, il faut lui consentir ou bien que la production poétique est un pur effet du hasard (9) ou bien qu'elle procède d'une sorte de communication surnaturelle; l'une et l'autre hypothèse réduisent le poète à un rôle misérablement passif. Elles font de lui une sorte d'"urne" en laquelle des millions de billes sont agitées, ou une "table parlante" dans laquelle un esprit se loge. Table ou cuvette, en somme, mais point un dieu le contraire d'un dieu, la contraire d'un Moi .

Et le malheureux auteur qui n'est donc plus auteur, mais sig nataire et responsable comme un gerant de journal, le voici contraint de se dire:

"Dans tes ouvrages cher poète, ce qui est bon n'est pas de toi, ce qui est mauvais t'appartient sans conteste".

Il est étrange que plus d'un poète se soit contenté, -à moins qu'il ne s'en soit enorgueilli- de n'être qu'un instrument, un "medium" momentanément (10)

En verdad, Paul Valéry reconoce, como León Batista Alberti, la existencia del furor divino. Para él, no es el fruto de una mente enferma o ignorante que cree estar poseída cuando es afectada y excitada por la visión de la belleza- o de la miseria- terrenal. Si lo rechaza, es en nombre de la dignidad humana: el artista no puede sentirse responsable ni apreciar una obra en cuya elaboración no ha intervenido. Es fruto de otro.

Origen divino, origen "umano" del furor. Los dos tienen realidad para Paul Valéry (11). El problema no reside en cual es su origen,

como ocurría a mediados del Manierismo, sino en la relación que establece el artista con las imágenes, la melodía o el ritmo que brotan durante un primer momento de raptó (12). Cualquier tipo de posesión es válida siempre y cuando sea el poeta quien recoja estas primeras intuiciones y las trabaje antes de que cristalicen o sedimenten sin la intervención del artista:

"L'homme n'est homme que pas la volonté et la puissance qu'il a de conserver ou de rétablir ce qu'il lui importe de soustraire à la dissipation naturelle des choses (...) Il a cherché, il a trouvé des moyens de fixer et de ressusciter à son gré les plus beaux ou les plus purs états de soi-même, de reproduire, de transmettre, de garder pendant des siècles les formules de son enthousiasme, de son extase, de sa vibration personnelle (...) Tous les arts ont été créés pour perpétuer, changer, chacun selon son essence, un moment d'éphémère délice en la certitude d'une infinité d'instantanés délicieux" (13)

"En vérité il y a bien chez le poète une sorte d'énergie spirituelle (...), elle se manifeste en lui et le révèle à soi-même dans certaines minutes d'un prix infini..." (14).

Sin embargo, la belleza y la universalidad del poema son consecuencia del trabajo consciente del artista. Paul Valéry reconoce la existencia del furor y acepta incluso que constituya el punto de partida de la obra. No obstante, a diferencia de los artistas manieristas, es la diligencia (razonada) y no la discreción tan solo la que da forma a los esbozos nacidos de la turbación o del abandono del alma:

"La plupart croient, sans autre réflexion, que les analyses et le travail de l'intellect, les efforts de volonté et de précision où il engage l'esprit, ne s'accordent pas avec cette naïveté de source, cette surabondance d'expressions, cette grâce et cette fantasia qui distinguent la poésie et qui la font reconnaître dès ses premiers mots..." (15).

Pues

"Ce sont choses profondément différentes que d'avoir du "génie" et que de faire une œuvre viable: tous les transports du monde ne donnent que des éléments discrets.

Sans un calcul assez juste, l'œuvre ne vaut, ne "marche" pas. Un poème excellent suppose une foule de raisonnements exacts. Question non tant de "forces", que d'application de forces" (16)

Cuando el artista es invadido por el furor divino, Paul Valéry trata de recordarle que resista lúcidamente y que no se deje guiar la mano. La obra compuesta bajo el discreto dictado celeste será perfecta, pero no será suya: ¿de qué podría vanagloriarse el poeta? Por el contrario, cuando es el alma la que se enardece por sí sola, engendrando el furor interno, Paul Valéry se preocupa de los desórdenes y de la imperfección que aparecerán sin duda en el poema (17). Contrariamente a lo que afirmaban los artistas manieristas y del primer barroco, ello no es debido a las limitaciones y la mala constitución del alma sensible sino a las de las imágenes que bullen en el espíritu. En los siglos XVI y XVII se consideraba que éstas solían estar bellamente compuestas (al menos en ciertos casos) en el alma y que si se exteriorizaban en manchas incier

tas y cuerpos desfigurados era debido a que el espíritu no tenía tiempo ni la lucidez suficiente para apuntalarlas con la precisión necesaria; por esto, la razón debía intervenir en un segundo momento. La razón, para Paul Valéry, también tiene que trabajar (y el poeta tiene que ser diligente), no tanto para suplir tales anomalías anímicas, sino porque las invenciones que suben a la superficie del alma, al no haber sido vertidas sobre el papel y minuciosamente recompuestas, son una mezcla heterogénea de belleza y de escoria:

"Ces états sublimes sont en vérité des "absences" dans lesquelles se rencontrent des merveilles naturelles qui ne se trouvent que là, mais ces merveilles toujours sont impures, je veux dire mêlées de choses viles ou vaines, insignifiantes ou incapables de résister à la lumière extérieure, ou encore impossibles à retenir, à conserver. (Observemos que Paul Valéry, apunta que el desorden en los fantasmas puede tener causas anímicas, que están mal apuntados porque son mal recordados). Dans l'éclat de l'exaltation, tout ce qui brille n'est pas or.

En somme, certains instants (la brevedad del estado de inspiración como causa de los errores en la composición es igualmente anotada por Valéry) nous trahissent des profondeurs où le meilleur de nous même réside (sic) mais en parcelles engagées dans une matière informe, en fragments de figure bizarre ou grossière. Il faut donc séparer de la masse ces éléments de métal noble et s'inquiéter de les fondre ensemble et façonner quelque joyau" (18).

La poética de Paul Valéry concluye con un hermoso y sorprendente pensamiento. La tarea del poeta, apenas ha recibido las primeras imágenes o palabras de Dios, consiste en trabajar con ellas en el tiempo, dándoles la resonancia necesaria y el colorido adecuado, personal a la vez que digno de ser apreciado universalmente (19). Gracias entonces a esta labor de composición y de medida, de engarce y cirugía, persigue y consigue que el poema, siendo suyo, parezca ser obra de Dios, fruto inmaculado de una posesión celeste; es un a modo de insólito homenaje al furor divino como causa de la creación artística por uno de los poetas que más ha defendido la importancia de la diligencia en la "elaboración" de una obra (20), que ha creído que el furor era la causa del arte debido no al genio y la superioridad del artista, sino a su falta de trabajo:

"Tout nous paraît si précaire et si instable en toutes choses, si nécessairement accidentel que nous en sommes venus à faire des accidents de la sensation et de la conscience la moins soutenue, la substance des bien des ouvrages" (21)

b) Marcel Proust: la tiranía recobrada (Proust, mensajero de su vida y de su obra)

"Quand je pensais à ce que Bergotte n'avait dit: "Vous êtes malade, mais on ne peut vous plaindre car vous avez les joies de l'esprit" , comme il s'était trompé sur moi! (...) Quant aux "joies de l'intelligence", pouvais-je appeler ainsi ces froides constatations que mon oeil clairvoyant ou mon raisonnement juste relevaient sans aucun plaisir et qui restaient infécondes?"



Mais c'est quelquefois au moment où tout nous semble perdu que l'avertissement arrive qui peut nous sauver" (22)

Con Marcel Proust descendemos un último grado, el último grado en la tiranía del espíritu sobre el artista. Mientras que Paul Valéry anotaba consciente y meticulosamente los hallazgos alcanzados diariamente por el trabajo de la inteligencia en vistas a la elaboración de la obra futura y en beneficio de la lucidez mental, como si quisiera probar a cada momento las capacidades de deducción y análisis de la mente, Marcel Proust almacenaba inconscientemente un cúmulo creciente de sensaciones sin sabor que un día extraería de ellas la materia de la obra de arte:

"Et je compris que tous ces matériaux de l'oeuvre littéraire c'était ma vie passée; je compris qu'ils étaient venus à moi, dans les plaisirs frivoles, dans la paresse, dans la tendresse, dans la douleur, emmagasinés par moi, sans que je devinasse plus leur destination, leur survivance même, que la graine mettant en réserve tous les aliments qui nourriront la plante (...) Cette vie, les souvenirs des ses tristesses, de ses joies, formaient une réserve pareille à cet albumen qui est dans l'ovule des plantes et dans lequel celui-ci puise sa nourriture pour se transformer en graine, en ce temps où on ignore encore que l'embryon d'une plante se développe, lequel est pourtant le lieu de phénomènes chimiques et respiratoires secrets mais très actifs. Ainsi ma vie était elle en rapport avec ce qu'amènerait sa maturation"

(p. 262)

Lo que nos interesa señalar son las palabras mismas que emplea Marcel Proust para describir los estallidos letales de los gases cau

sados por la maduración de los recuerdos almacenados: están re-vestidas del mismo doloroso sentido que las que aludían al furor causado por la posesión divina. Para Marcel Proust, todo artista especialmente dotado (23), en varios momentos de su vida, siente poderosos envites interiores; son los que la obra de arte y de su vida, que aguarda en el interior de la memoria, provoca al golpear súbitamente su conciencia orientada, hasta entonces, hacia la existencia cotidiana y los fines prácticos (24). Esta obra en germen llama siempre, como lo hacía la divinidad, sin que el artista pueda predecir la aparición, ni eludir el encuentro:

"J'étais (...) arrivé à cette conclusion que nous ne sommes nullement libres devant l'oeuvre d'art, que nous ne la faisons pas à notre grè, mais que, préexistant à nous, nous devons, à la fois parce qu'elle est nécessaire et cachée, et comme nous ferions pour une loi de la nature, la découvrir" (p. 240).

Marcel Proust recupera la coloración perdida casi desde los tiempos de Ficino del dolor de la obligación y de la pérdida de voluntad a la que la inspiración, bajo la forma de imágenes extraídas del recuerdo de la propia vida que yacían olvidadas, somete el artista:

"Toujours dans ces résurrections<sup>là</sup>, le lieu lointain engendré autour de la sensation commune s'était accouplé un instant, comme un lutteur, au lieu actuel. Toujours le lieu actuel avait été vainqueur; toujours s'était le vaincu qui m'avait paru le plus beau; si beau que j'étais resté en extase sur le pavé inégal comme devant la tasse de thé, cherchant à maintenir aux moments où il apparaissait, à faire

réapparaître dès qu'il m'avait échappé ce Combrai, ce Venise, ce Balbec envahissants ou refoulés qui s'élevaient pour m'abandonner ensuite au sein de ces lieux nouveaux mais per  
mfables pour le passé. Et si le lieu actuel n'avait pas été aussitôt vainqueur, je crois que j'aurais perdu connaissance; car ces résurrections du passé, dans la seconde qu'elles durent, sont si totales qu'elles n'obligent pas seulement nos yeux à cesser de voir la chambre qui est près d'eux pour regarder la voie bordée d'arbres ou la marée montante, elles forcent nos narines à respirer l'air des lieux pourtant loin  
tains, notre volonté à choisir entre les divers projets qu'il nous proposent, notre personne tout entière à se croire entourée par eux, ou du moins à trébucher entre eux et les lieux présents dans l'étourdissement d'une incertitude parei  
lle à celle qu'on éprouve parfois devant une vision inéfable au moment de s'endormir." (págs. 232-233).

El necesario carácter doloroso de la visión interior causada por el despertar del alma está puesto en evidencia por el hecho de que no sólo el azar, o secretas y desconocidas coincidencias, lo provocan de improvisto, sino que conscientemente, el dolor espiritual es solicitado:

"D'ailleurs même quand elle (la douleur) ne fournit pas, en nous la découvrant, la matière de notre oeuvre, elle nous est utile en nous y incitant. L'imagination, la pensée, peu  
vent être des machines admirables en soi, mais elles peuvent être inertes. La souffrance alors les met en marche et les êtres qui posent pour nous la douleur nous accordent des séances si fréquentes, dans cet atelier ou nous n'allons que dans ces périodes -là et qui est à l'intérieur de nous

même! (...) On comprend que la souffrance est la meilleure chose que l'on puisse rencontrer dans la vie, on pense sans effroi presque comme à une délivrance, à la mort." (págs. 273-274).

Como en el caso del furor poético, "cette contemplation, quoique d'éternité, était fugitive" (p. 233). El alma adormecida (25) en la visión cotidiana de la imperfección, o "notre vrai moi qui par fois depuis longtemps semblait mort, mais ne l'était pas entièrement, s'éveille, s'anime en recevant la céleste nourriture qui lui est apportée" (p. 230). Las verdades a las que accede el alma poseída no están en las regiones celestes sino en el interior del espíritu:

"La seule manière de les goûter davantage c'était de tâcher de les connaître plus complètement là où elles se trouvaient, c'est à dire en moi-même." (p. 235)

La posesión del alma del artista por el frágil cuenco de una imagen pasada que resucita le abre al goce de la verdad

"à exprimer, (et qui) résidait, je le comprenais maintenant, non dans l'apparence du sujet, mais à une profondeur où cette apparence importait peu, comme le symbolisaient ce bruit de cuiller sur une assiette, cette raideur empesée de la serviette, qui m'avaient été plus précieux pour mon renouvellement spirituel que tant de conversations humanitaires, pratiques, internationalistes et métaphysiques." (p. 241)

La tiranía de la obra se expresa no solamente en los raptos y el dolor a los que se somete el poeta a fin de que deje de dedicarse cotidianamente a los acontecimientos exteriores y consagre sus

energías a extraer la materia de la novela de las profundidades del espíritu a la luz y a la blancura del papel, sino en el trabajo diligente que tiene que efectuar el escritor para descifrar tales hieroglíficos (26) y rendirles cuenta con precisión:

"(...) je m'apercevais que ce livre essentiel, le seul livre vrai, un grand écrivain n'a pas, dans le sens courant, à l'inventer, puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur." (p. 251)

"Sans doute, ce déchiffrement était difficile mais seul il donnait quelque vérité à lire. Car les vérités que l'intelligence saisit directement à claire-voie dans le monde de la pleine lumière ont quelque chose de moins profond, de moins nécessaire que celles que la vie nous a malgré nous communiqué en une impression matérielle parce qu'elle est entrée par nos sens, mais dont nous pouvons dégager l'esprit (...) Il fallait tâcher d'interpréter les sensations comme les signes d'autant de lois et d'idées en essayant de penser, c'est-à-dire de faire sortir de la pénombre ce que j'avais senti, de le convertir en un équivalent spirituel." (pags. 236-237)

"Ce sont nos passions qui esquissent nos livres, le repos d'intervalle qui les écrit." (27)

Todas las facultades del artista están dominadas por la obra que exige abrirse paso a la luz. El genio, "c'est à dire l'instinct", (p. 238), está orientado para captar los mensajes evanescentes, fijarlos en la conciencia para que luego, la inteligencia los in-

terprete y les encuentre un equivalente lingüístico, gracias a la musicalidad y el "colorido" de las palabras y las metáforas:

"Ce livre, le plus pénible de tous à déchiffrer est aussi le seul que nous ait dicté la réalité le seul dont "l'impression" ait été faite en nous par la réalité même (...) Le livre aux caractères figurées, non tracés par nous, est notre seul livre." (p. 238)

Este esfuerzo diligente es necesario puesto que, como lo que Dios comunicaba,

"ce que nous n'avons pas eu à déchiffrer, à éclaircir par notre effort personnel, ce qui était clair avant nous, n'est pas à nous. Ne vient de nous même que ce que nous tirons de l'obscurité..." (p. 239)

La vida del artista clásico, antes que amaneciera el genio estaba a merced de la intromisión caprichosa de Dios cuyos motivos de aparecer permanecían misteriosos. La vida de Marcel Proust, por el contrario, está enteramente dedicada, sin que él lo perciba claramente, a elaborar en el alma las imágenes y las sensaciones con las que la novela de su vida se nutrirá. Para ello apelará al destino, al azar o al dolor a fin de que todo artista vuelva la mirada hacia dentro de sí mismo y concentre las fuerzas dispersas que le queden en traducirlas y ordenarlas. Este trabajo razonado era necesario, no porque el alma fuera incapaz de seguir el flujo de la inspiración, sino porque, en verdadero sentido platónico, el material ofrecido presenta un sentido oculto. En la posesión por el "capriccio", las imágenes tenían un sentido límpido que el espíritu o la mano no lograban transcribir.

Oscuro era el boceto, no la idea que yacía bajo o tras de él.

Desde que la inspiración procede de las profundidades del alma, desde que, cerrado el ciclo del furor clásico, se abre uno nuevo bajo la tiranía no de Dios sino del genio o del instinto, el esfuerzo penoso y desalentador de análisis, como el de Proust, y de expresión, como el de Valéry, vuelve a ser necesario (28). Ya vengan los mensajes del cielo o del interior de la memoria, su manifestación a la superficie de la conciencia exige infinitas tareas de desciframiento y traducción. Ahora, de la misma manera que los últimos grados del furor divino abrían el alma a la percepción y al encuentro de la Eternidad,

"une minute affranchie de l'ordre du temps a recréé en nous, pour la sentir, l'homme affranchi de l'ordre du temps (...)  
On comprend que le mot de "mort" n'ait plus de sens pour lui; situé hors du temps, que pourrait-il craindre de l'avenir?". (p. 230)

La música celestial es apenas perceptible en nuestros días; pero

"tal vez la mano en sueños  
del sembrador de estrellas  
hizo sonar la música olvidada  
como una nota de la lira inmensa...  
y la ola humilde a nuestros labios vino  
de unas pocas palabras verdaderas." (29)

Entonces, pese o a causa de la persistente tiranía del espíritu sobre la voluntad del hombre, el furor divino sigue siendo una de las causas del arte, actuando, desde lo alto o desde la periferia del alma encaprichada, sobre las facultades artísticas del pintor y del poeta.

"Los hombres, (...)  
perdida la fe,  
Se aferran al frenesí..."

(Gabinete Caligari, 1986)



N O T A S

- 1) "For a long time it has been fashionable to try to describe artistic creation by reference to the artist's unconscious drives. Andrè (sic) Gide once said, "the creative art is a cooperative venture between God and the artist, and God has more to do with it than the artist." If the word "God" we substitute the phrase "the unconscious", this may very well be true..." (John Hospers "Artistic Creativity", en Journal of Aesthetic and Art Criticism, Vol. XLIII, nº 3, Spring 1985, p. 248).
- 2) Ver Kenneth Clark Leonardo da Vinci, Cap. II: "1481-1490", págs. 42-43 y p. 51:

"A rendering of nature complete and learned enough to satisfy his interest in its functions seemed to involve the idea of finish and his own preternatural sharpness of eye tempted him in the same direction. Photography, reacting on the aesthetic theories of the last century, has led us to believe that he was mistaken; that all the knowledge of anatomy, botany and geology with which he enriched his art could have been suggested rather than described, and could have found more vivid expression in a few spontaneous hints than in an accumulation of careful statements."

Como bien señala Kenneth Clark:

"(...) To Leonardo and his contemporaries these reflections would have seemed ridiculous or incredible."

- 3) "En otros tiempos se cultivaba el capricho como un ejercicio típicamente marginal mientras que para Picasso y la mayoría de los pintores modernos ha llegado a ser la forma predominante. Casos evidentes son Klee, Miró, Chagall, Ernst; menos claros Léger y Braque, también Lipchitz y en ocasiones Henry Moore (...).

Aunque los poderes que tiene este género son grandes, sus limitaciones resultan evidentes cuando el capricho se eleva a una escala heroica y se la carga de sustancia trágica o didáctica (...) Sostendría (...) la opinión de que, como el monumental capricho de Picasso para la Unesco, son gigantescos fracasos artísticos..." (Edgar Wind Arte y Anarquía, nota 78, págs, 148-149).

- 4) G.P. Lommazzo, Trattato, Cap. II: de la Necesità del Noto, p. 99.
- 5) Paul Valéry "Poésie et pensée abstraite", en Oeuvres I, p. 1334.
- 6) Paul Valéry escribe:

"Pour ces amants de la forme, une forme quoique toujours provoquée ou exigée par quelque pensée, a plus de prix, et même de sens, que toute pensée. Ils considèrent dans les formes la vigueur et l'élégance des "actes"; et ils ne trouvent dans les pensées que l'instabilité des événements." ("Sur Bossuet", En Variété II, p. 46. Ed. Gallimard 1930).

- 7) "During the Renaissance, the grotesque was regarded as a creation of the unruly imagination: fantastic, unnatural, bizarre - Sogni dei pittori (the dreams of the painters) -. Today just the opposite seem the case: no longer is the grotesque a method of portraying only the distorted inner lands\_capes of the diseased or neurotic imagination, we all know there is still plenty of that, but there are reasons..." (Geoffrey Haspam "the grotesque: first principles", en Journal of Aesthetic and Art Criticism, Vol. XXXIV, nº 4, Summer 1976, págs. 464-465).
- 8) Paul Valéry Variété: avant-propos à la connaissance de la déesse, En Oeuvres I, p. 1277.
- 9) Paul Valéry Variété IV, p. 98.
- 10) Paul Valéry Variété: propos sur la poésie, En Oeuvres I, págs. 1375-1376.

Sobre este tema, el poeta escribía:

"On sent bien bien devant un beau poème qu'il y a peu de chances pour qu'un homme, aussi doué que l'on voudra, ait pu improviser sans retours, sans autre fatigue que celle d'écrire ou de dicter, un système suivi et complet d'heureuses trouvailles. Comme les traces de l'effort, les reprises, les repentirs, les quantités de Temps, les mauvais jours et les dégoûts ont disparu effacés par le suprême retour de l'esprit sur son oeuvre, certains qui ne voient que la perfection du résultat, le regarderont comme dû à une sorte de prodige qu'ils appellent INSPIRATION. Ils font donc du poète, une manière de médium momentané. Si l'on se plaisait à développer

rigoureusement la doctrine de l'inspiration pure on en déduirait des conséquences bien étranges. On trouverait, par exemple, que ce poète qui se borne à transmettre ce qu'il reçoit, à livrer à des inconnus ce qu'il tient de l'inconnu, n'a donc nul besoin de comprendre ce qu'il écrit, aidé par une voix mystérieuse. Il pourrait écrire des poèmes dans une langue qu'il ignorerait..." (Paul Valéry Variété: poésie et pensée abstraits, En Op. cit, págs. 1334-1335).

Repetirá en otro apunte:

"On trouverait nécessairement, par exemple, que ce poète qui se borne à transmettre ce qu'il reçoit, à livrer à des inconnus ce qu'il tient de l'inconnu, n'a donc nul besoin de comprendre ce qu'il écrit sous la dictée mystérieuse.

Il n'agit pas sur ce poème dont il n'est pas la source. Il peut être tout étranger à qui découle au travers de lui. Cette conséquence inévitable me fait songer à ce qui jadis était généralement cru au sujet de la possession diabolique. On lit dans les documents d'autrefois qui relatent les interrogatoires en matière de sorcellerie, que des personnes, souvent, furent convaincues d'être habitées du démon, et condamnées de ce chef pour avoir, quoique ignorantes et incultes, discuté, argumenté, blasphémé pendant leurs crises en grec, en latin, voire en hébreu devant les enquêteurs horrifiés..." (Paul Valéry Variété: propos sur la poésie, En Op. Cit., págs. 1377-1378).

11) Sobre el "capriccio", Paul Valéry apunta:

"Parlons d'abord de l'émotion poétique, de l'état émotif essentiel.

Vous savez ce que la plupart des hommes éprouvent plus ou moins fortement et purement devant un spectacle naturel qui leur impose. Les couchers de soleil, les clairs de lune, les forêts et la mer nous émeuvent. Les grands événements, les points critiques de la vie affective, les troubles de l'amour, l'évocation de la mort sont autant d'occasions ou de causes immédiates et plus ou moins conscients.

Ce genre d'émotions se distingue de toutes autres émotions humaines. Comment s'en distingue-t-il? C'est ce qu'il importe à notre dessein actuel de rechercher. Il nous importe d'opposer aussi nettement que possible l'émotion poétique à l'émotion ordinaire. La séparation est assez délicate à opérer car elle n'est jamais réalisée dans les faits. On trouve toujours mêlées à l'émoi poétique essentiel la tendresse ou la tristesse, la fureur ou la crainte ou l'espérance; et les intérêts et les affections particuliers de l'individu ne laissent point de se combiner à cette sensation d'univers qui est caractéristique de la poésie.

J'ai dit: sensation d'univers. J'ai voulu dire que l'état ou émotion poétique me semble consister dans une perception naissante, dans une tendance à percevoir un monde, ou système complet de rapports dans lequel les êtres, les choses, les événements et les actes, s'ils ressemblent, chacun à chacun, à ceux qui peuplent et composent le monde sensible, le monde immédiat duquel ils sont empruntés sont, d'autre part, dans une relation indéfinissable, mais merveilleusement juste, avec les modes et les lois de notre sensibilité générale. Alors, ces objects et ces êtres connus changent

en quelque sorte de valeur. Ils s'appellent les uns les autres, ils s'associent tout autrement que dans les conditions ordinaires. Ils se trouvent, -permettez-moi cette expression-, musicalisés, devenus commensurables, résonants l'un par l'autre. L'univers poétique ainsi définit présente de grandes analogies avec l'univers du rêve.

Puisque ce mot de rêve s'est introduit dans mon discours, je dirai au passage qu'il s'est fait dans les temps modernes à partir du Romantisme, une confusion assez explicable, mais assez regrettable, entre la notion de poésie et celle de rêve. Ni le rêve, ni la rêverie ne sont nécessairement poétiques. Ils peuvent l'être; mais des figures formées au hasard ne sont que par hasard des figures harmoniques." (Op. Cit., págs. 1362-1363).

- 12) "Le poète s'éveille dans l'homme par un évènement inattendu, un incident extérieur ou intérieur: un arbre, un visage, un "sujet", une émotion, un mot. Et tantôt, c'est une volonté d'expression qui commence la partie, un besoin de traduire ce que l'on sent; mais tantôt, c'est, au contraire, un élément de forme, une esquisse d'expression qui cherche sa cause, qui se cherche un sens dans l'espace de mon âme (...)
- Mon poème "Le Cimetière marin" a commencé en moi par un certain rythme, qui est celui de vers français de dix syllabes, coupé en quatre et six. Je n'avais encore aucune idée qui dût remplir cette forme. Peu à peu des mots flotants s'y fixèrent, déterminant de proche en proche le sujet, et le travail (un très long travail) s'imposa." (Paul Valéry, Variété; Questions de poésie, En Op. Cit. p. 1338).

13) Ibid, p. 1364.

14) Paul Valéry, Variété: poésie et pensée abstraite, En Oeuvres I, p. 1335.

15) Ibid. p. 1314.

16) Paul Valéry, Tel Quel. Literature: Voix-Poésie, En Oeuvres I, p. 550.

17) "(...) une émotion caractérisée par la puissance expressive spontanée qu'elle déchaîne est l'essence de la poésie. Mais la tâche du poète ne peut consister à se contenter de la subir. Ces expressions, jaillies de l'émoi, ne sont qu'accidentellement "pures", car elles emportent avec elles bien des scories, contiennent quantité de défauts dont l'effet serait de troubler le développement poétique et interrompre la résonance prolongée qu'il s'agit enfin de provoquer dans une âme étrangère." (Paul Valéry, Variété: propos sur la poésie, En Op. Cit., p. 1378)

Anotemos que en nuestra rápida búsqueda de concordancias entre cierta línea de pensamiento clásico -el de Armenini y Lomazzo- y el de Paul Valéry, podemos encontrar en la obra del poeta francés ciertas resonancias de la noción platónica de "cadena de inspirados" (ver el apartado "Relación entre el furor interno y la discreción a nivel de la Selección del motivo o tema de la obra de arte", Cap. II):

"L'inspiration, mais c'est au lecteur qu'elle appartient et qu'elle est destinée, comme il appartient au poète d'y faire penser, d'y faire croire. Car le désir du poète, si le poète

visé au plus haut de son art, ne peut être que d'introduire quelque âme étrangère à la divine durée de sa vie harmonique, pendant laquelle se composent et se mesurent toutes les formes et durant laquelle s'échangent les "répons" de toutes ses puissances sensitives et rythmiques." (Ibid).

18) Ibid, p. 1377.

19) "(...) Il s'agit pour nous (le poète) de tirer une voix pure, idéale, capable de communiquer sans faiblesses, sans effort apparent, sans faute contre l'oreille et sans rompre la sphère instantannée de l'univers poétique, une idée de quelque "moi" merveilleusement supérieur à Moi" (Paul Valéry, Variété: Questions de poésie, En Oeuvres I, p. 1339).

20) "(...) Il appartient au poète (...) de faire ce qu'il faut pour qu'on ne puisse attribuer qu'aux dieux un ouvrage trop parfait ou trop émouvant pour sortir des mains incertaines d'un homme. L'objet même de l'art et le principe de ses artifices, il est précisément de communiquer l'impression d'un état idéal dans lequel l'homme qui l'obtiendrait serait capable de produire spontanément, sans effort, sans faiblesse, une expression magnifique et merveilleusement ordonnée de sa nature et de nos destins." (Paul Valéry, Variété: propos sur la poésie, En Op. Cit, p. 1378).

21) Paul Valéry, Variété: Questions de poésie, En Op. Cit, p. 1291.

22) Marcel Proust, Le temps Retrouvé, págs. 221-222.

Nota: Todas las citas de Marcel Proust provienen de este libro,



cuya edición está señalada en la bibliografía. Por ello nos limitaremos a indicar la página en el texto, a fin de evitar fastidiosos reenvíos. Caso de que las citaciones provengan de algunas de las variantes del texto serán debidamente indicadas.

- 23) "Tous ceux qui n'ont pas le sens artistique, c'est à dire la soumission à la réalité intérieure, peuvent être pourvus de la faculté de raisonner à perte de vue sur l'art."  
(p. 242).
- 24) "Ce travail de l'artiste de chercher à apercevoir sous de la matière, sous de l'expérience, sous des mots quelque chose de différent, c'est exactement le travail inverse de celui que, à chaque minute, quand nous vivons détourné de nous-même, l'amour-propre, la passion, l'intelligence et l'habitude aussi accomplissent en nous, quand elles amassent au dessus de nos impressions vraies, pour nous les cacher entièrement, les nomenclatures, les buts pratiques que nous appelons faussement la vie." (p. 258)
- 25) "L'être qui était rené en moi quand, avec un tel frémissement de bonheur, j'avais entendu le bruit commun à la fois à la cuiller qui touche l'assiette et au marteau qui frappe sur la roue, à l'inégalité pour les pas des pavés de la cour Guermantes, et du baptistère de Saint Marc, etc, cet être là ne se nourrit que de l'essence des choses, en elle seulement il trouve sa subsistance, ses délices. Il languit dans l'observation du présent ou les sens ne peuvent la lui apporter, dans la considération d'un passé que l'intelligence lui dessèche, dans l'attente d'un avenir que la volonté construit avec des fragments du présent et du passé auxquels elle re-

tire encore de leur réalité en ne conservant d'eux que ce qui convient à la fin utilitaire étroitement humaine qu'elle leur assigne." (p. 229).

26) "... ces caractères hiéroglyphiques..." (ver toda la p. 236).

27) Anotación al margen, en p. 272.

28) Ya sea por el infinito trabajo que el artista debe realizar para dar forma y continuación al "primer verso" que los dioses le han ofrecido por nada, ya sea por la exhaustiva tarea de desciframiento de las fugaces imágenes iluminadas por la emoción y las diversas sensaciones que la acompañan, que, como de un estado de invernación se despiertan y animan de pronto aquellos recuerdos, lo cierto es que pocos artistas modernos han buscado "componer" una obra, contentándose con destacar un gesto o una intención, como vimos ocurre desde los tiempos del abad du Bos. Como afirmaba Paul Valéry:

"nous sommes partagés entre la futilité et l'inquiétude."  
(Variété III, p. 239)"

"Combien il est surprenant -me dit encore mon esprit de simplicité- qu'une époque qui pousse à un point incroyable, à l'usine, sur le chantier, dans l'arène, au laboratoire ou dans les bureaux, la dissection du travail, l'économie et l'efficace des actes, la pureté et la propreté des opérations, rejette dans les arts les avantages de l'expérience acquise, refuse d'invoquer autre chose que l'improvisation le feu du ciel, le recours au hasard sous divers noms flatteurs!... Dans aucun temps ne s'est marqué, exprimé, affirmé et même proclamé plus fortement le mépris de ce qui assu-

re la perfection propre des oeuvres, leur donne par les liaisons de leurs parties l'unité et la consistance de la forme, et toutes les qualités que les coups les plus heureux ne peuvent leur conférer. Mais nous sommes instantanés. Trop de métamorphoses, et de révolutions de tous ordres, trop de transmutations rapides de goûts en degoûts et de choses raillees en choses sans prix, trop de valeurs trop diverses simultanément données nous acoutument à nous contenter des premiers termes de nos impressions. Et comment de nos jours songer à la durée, spéculer sur l'avenir, vouloir léguer? Il nous semble bien vain de chercher à résister au "temps" et à offrir à des inconnus qui vivront dans deux cents ans des modèles qui les puissent émouvoir. Nous trouvons presque inexplicable que tant de grands hommes aient pensé à nous et soient peu-être devenus grands hommes pour y avoir pensé. Enfin, tout nous paraît si précaire et si instable en toutes choses, si nécessairement accidentel, que nous en sommes venus à faire des accidents de la sensation et de la conscience la moins soutenue, la substance de bien des ouvrages.

En somme, la superstition de la postérité étant abolie; la souce du surlendemain dissipée; la composition, l'économie des moyens, l'élégance et la perfection devenus imperceptibles à un public moins sensible et plus naïf qu'autrefois, il est assez naturel que l'art de la poésie et que l'intelligence de cet art en soient (comme tant d'autres choses) affectés au point d'interdire toute prévision, et même toute imagination, de leur destin même prochain." (Paul Valéry, Variété: Questions de poésie, En Op. Cit, pág. 1290-1291).

29) Antonio Machado. Citado por Dámaso Alonso, "Forma interior en Fray Luis de León", "La Contemplación de Dios, origen de la Armonía", En Poesía Española, p. 178.



M M M  
I M M  
M M M

