

FUROR DIVINO. HISTORIA DE UN CONCEPTO DE ARTE

1. Definición

El furor divino o entusiasmo es una «cierta iluminación del alma racional por la que Dios hace volver al alma de las regiones inferiores a las superiores, después de que hubiera descendido de las superiores a las inferiores». ⁸¹

Esta posesión, súbita, violenta e inesperada acontece porque el poseído ha sido escogido por la divinidad como instrumento para prevenir una comunidad. Se detiene por un momento, se aísla y empieza a gesticular convulsivamente. ⁸² Su mente está en blanco, dominada por el espíritu divino. En trance, enuncia augurios y profecías en verso. ⁸³ No sabe ni entiende lo que dice y, cuando cesa la posesión y recupera sus cabales, es incapaz de recordar nada. ⁸⁴ Si se le recita lo que acaba de decir, no alcanza a descifrar los versos ni sabe proseguir con el poema. ⁸⁵

Dado que en la Antigüedad el arte era una labor consciente realizada siguiendo reglas establecidas que se aprendían, ⁸⁶ el poema furioso no era considerado como una obra de arte: el poema, fuera de toda nor-

81. M. Ficino, *De Amore*, VII, 13.

82. M. Ficino, «De Divino Furore», en *Epistolarum*, I, en *Op. Omn.*, I, págs. 612-615.

83. Los poetas aportaban «testimonios» de lo divino a través de oráculos, auspicios y predicciones (Platón, *Ion*, 534 b; también Cicerón, *Part. Orat.*, 2, 6, convirtió los oráculos en piezas de oratoria).

84. Un poseído que no sabía lo que decía ni recordaba nada era Sócrates (Platón, *Fedro*, 238 c; *Banquete*, 174 d).

85. Platón, *Ion*, 534 b; *Defensa de Sócrates*, 22 b.

86. El arte era una actividad consciente (Platón, *Gorgias*, 450 c; *Defensa de Sócrates*, 22 c; *República*, X, 602 a, y Aristóteles, *Metafísica*, 981 a).

ma, era el fruto de un momento de arrobó, y su belleza residía en el contenido inaudito y sorprendente, y en el grado de verdad misteriosa que encerraba, pero no en la forma versificada.

Platón fue el gran tratadista del furor divino. Definió las características, efectos y consecuencias de la posesión en varios diálogos, entre los que destacan *Ion*, *Menón*, *Fedro*, el *Banquete* y la *República*.⁸⁷

Sin embargo, Tigerstedt⁸⁸ ha demostrado que Platón no se limitó a repetir un concepto cuyo origen remontaría a la Grecia arcaica, sino que a partir de fenómenos psíquicos caracterizados desde Homero definió un concepto enteramente nuevo.

2. El furor posesivo antes de Platón: el furor de las bacantes y el furor de las Musas según Homero y Hesíodo

a) *El furor báquico*. Desde la remota Antigüedad se sabía de situaciones durante las cuales los humanos eran poseídos por la divinidad y entraban en trance. Como ha demostrado Dodds,⁸⁹ en todas las culturas primitivas se practican rituales cuyo fin es la encarnación del espíritu divino en el cuerpo del oficiante, cuya voluntad queda a disposición del dios. En la Grecia arcaica, los estados de furor se producían durante las celebraciones anuales en honor de Dioni-

sos.⁹⁰ Las mujeres de las ciudades se veían atraídas fuera de los muros hacia un lugar arbolado o en lo alto de una montaña, donde, después de libaciones y sortilegios, entraban en trance «aguijoneadas por el delirio de Dionisos» y repetían litúrgicamente su muerte, sacrificando y despojando un animal (o, en los tiempos más lejanos, un ser humano).⁹¹ Las bacantes no sabían lo que hacían y, una vez la ceremonia concluida, volvían ordenadamente a sus tareas domésticas.

b) *El furor de las Musas*. Desde Homero existía otro modo de contactar íntimamente con los dioses y de indagar en sus designios: tal era el que practicaban algunos poetas. Éstos no recurrían a las reglas poéticas, sino que invocaban a las mensajeras de Apolo, las Musas, a fin de que les iluminaran y facilitaran la labor.⁹² Éstas, si estaban predispuestas, solían colaborar con ellos, suministrándoles algún tema fuera de lo corriente, ofreciéndoles a través de la imaginación algún paraje inédito que describir⁹³ o ayudándoles en la versificación. Este contacto con la divinidad se traslucía por una alegría anímica desbordante.

Sin embargo, estos dos tipos de furor no se diferenciaban únicamente por el tipo de persona afectada

90. Eurípides, *Las bacantes*, vv. 33-39.

91. E.R. Dodds, *op. cit.*; Louis Gernet, «Dionysos et la religion dionysiaque. Éléments hérités et traits originaux», *Revue des Études Grecques* (1953), 377-395. J.P. Vernant, «La persona en la religión», en *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Barcelona, Ariel, 1983, 317-333.

92. Los casos de invocación poética antes de Platón son numerosos. Como botón de muestra, véanse Homero, *Odisea*, I, 1; *Ilíada*, II, 484 y 761; *Himnos o Proemios*, V, 1; XIX, 1; XXXII, 1; XXV, 1-2. Hesíodo, *Teogonía*, vv. 95-100; Píndaro, *Olímpica*, IX, I, 1.

93. «El dios de Castalia [...] me lleva a lugares escarpados que no han visto todavía la huella de un carro [...]. ¡Oh Calfope! guía mis pasos en estas vastas praderas donde abriré los primeros surcos» (Nemesiano, *Cinegéticas*).

87. La recensión de los escritos de Platón en los que aborda, de manera más o menos desarrollada, el tema del furor divino (su causa y su fin) se encuentra en E.N. Tigerstedt, «Plato's Idea of Poetical Inspiration», *Commentationes Humanarum Litterarum: Societas Scientiarum Fennica*, 44, 2 (1969), 4-77.

88. E.N. Tigerstedt, «Furor Poeticus: Poetic Inspiration in Greek Literature before Democritus and Plato», *Journal of the History of Ideas*, 31, 2 (1970), 163-177.

89. E.R. Dodds, *The Greeks and the irrational*, Berkeley / Los Angeles / Londres, University of California Press, 1951.

(una sacerdotisa y un poeta) sino en la manera como el dios intervenía. El furor báquico se producía involuntaria e inesperadamente, y la sacerdotisa no servía sino de instrumento a los designios del dios, mientras que las Musas descendían a petición del poeta que colaboraba activamente en la redacción del poema. En ningún momento su voluntad quedaba anulada.

3. Aportación platónica al concepto de furor poético

Contrariamente a lo que se ha creído, Platón inventó un nuevo furor, a base de reemplazar las características del furor de las Musas por las del furor báquico. El furor divino afectaba, entonces, únicamente a los poetas y a sus intérpretes, los rapsodas;⁹⁴ era la prueba de la presencia temporal de la divinidad en el hombre⁹⁵ y la señal de que el contenido del poema era de origen divino.

Sin embargo, Platón sólo creía en el trabajo artístico lúcido y razonado, es decir demostrable y realizado aplicando reglas conocidas.⁹⁶

Una y otra vez insiste en que la divinidad escoge siempre a personas ignorantes de las reglas del arte como portavoces, a fin de que no puedan poner su grano de arena en la elaboración del poema furioso y quede de manifiesto que el autor único es un dios. Los poetas inspirados, al igual que los adivinos, no saben lo que hacen.⁹⁷

94. Platón, *Ion*, 530 c.

95. Platón, *Ion*, 534 c.

96. Platón, *República*, X, 605 a; 608 a. Curiosamente, el propio Platón fue inspirado por las Musas (Diógenes Laercio, *Vidas*, III, 5).

97. Platón, *Ion*, 533 c. También, Platón, *Menón*, 103 a. El poeta entusiasmado es triplemente ignorante: no conoce las reglas de la poesía; no sabe de qué está hablando (habla de todo sin ser experto en nada: *República*, 598 e) y está en la ignorancia de la virtud (pues, si no, no recitaría poemas condenables por su contenido in-

Platón se burla de su aparente superioridad cuando los alaba: pone de manifiesto que son unos ignorantes, unos poetas «malos» técnicamente y «malos» como seres humanos porque «carecen de sabiduría» (una acusación mucho más grave que la de incompetencia artística).⁹⁸

Son, además, unos poetas perniciosos, que deben ser expulsados de la ciudad.⁹⁹ A menudo son utilizados por los dioses cuando quieren resolver sus diferencias y exponer a la luz pública las infidelidades de otro dios. Los habitantes del Olimpo descritos por Homero no eran modelos de comportamiento: se peleaban entre sí, se engañaban y se traicionaban. Cuatro siglos más tarde, en una época turbia y en decadencia, después de los años cumbre de Pericles, la pública exposición por los poetas del supuesto comportamiento inmoral de los dioses era juzgada severamente por Platón.¹⁰⁰

moral o poco edificante y por la manera zalamera como son contados, tratando de excitar las bajas pasiones del público (*ibidem*, 603 a - 605 b). Según Platón, ignorancia y poesía furiosa son consustanciales, porque si el poeta supiera de qué está hablando no se limitaría a «explicar batallas», sino que «haría la guerra» (*ibidem*, 599 c - 600 e. Véase M. Pabst B., «Plato on true and false poetry», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXXVI, 2 [1977], 163-174, esp. pág. 164). ¿Qué diferencia con un escritor helenístico como Plinio el Joven, que opinaba: «Personalmente, juzgo felices a los hombres a quienes los dioses han otorgado la gracia ya sea de realizar acciones dignas de ser escritas o de escribir libros dignos de ser leídos, pero los más felices entre todos son los que han sido favorecidos por la doble gracia» (Plinio el Joven, *Epistolarum*, VI, 16).

98. Platón, *La defensa de Sócrates*, 22 b.

99. Platón, *La República*, X, 607 b.

100. Para Platón, no era conveniente, por ejemplo, describir de manera realista y directa la castración de Urano, sino que, en todo caso, «si fuera necesario hablar de ello, hacerlo en secreto delante del menor número de auditores, después de haber inmolado, no un puerco, sino alguna víctima grande e inencontrable, de manera que hubiera el menor número posible de iniciados» (Platón, *La República*, 378 a). La crítica de Platón retoma la que ya habían ejercido Pitágoras y Xenofonte, entre otros.

La suerte de los poetas enfurecidos no era envidiable porque no eran sino juguetes sin talante ni talento manejados por los dioses para dirimir sus diferencias.

4. *El furor divino entre Platón y Ficino.* *El furor en las artes plásticas*

La aportación de Platón al concepto de *furor poético* tuvo escasa trascendencia antes del Renacimiento.

Hasta la transformación de la cultura clásica por el cristianismo y las artes de los bárbaros en los siglos IV y V d.C., los grandes poetas y tratadistas, desde Virgilio y Cicerón hasta Ovidio, Luciano, Plutarco y Nemesiano se consideraban *ayudados* por las Musas (ayuda que solicitaban al iniciar la tarea poética) pero nunca *poseídos en sentido estricto*.¹⁰¹ Como escribía Plutarco, el dios «aporta el origen de la incitación»,

Para los románticos, la presencia de ocultos horrores por el velo de la ficción era la condición necesaria para que la belleza estuviera visiblemente presente en la obra de arte (E. Trías, *Lo Bello y lo Siniestro*, Barcelona, Seix Barral, 1982).

«¿Por qué se han narrado en los mitos adulterios, robos, encadenamientos de padres y demás extravagancias?» (Salustio, *Sobre los dioses y el mundo*, III). Los mitos, según Salustio, se dividen en tres grupos: los teológicos, que «expresan de forma enigmática la esencia de Dios»; los físicos y psíquicos, que «describen las actividades de los Dioses relativas al Mundo»; y los mixtos, mediante los cuales uno se pone «en contacto con el Mundo y los Dioses». Por tanto, los mitos inmorales que Platón condena exponen el «lado humano» de los dioses, es decir la proyección de la personalidad humana en los dioses: Dios hecho hombre.

Sobre el tema de la necesidad de velar artística o «fabulosamente» contenidos que no podían estar al alcance de todo el mundo, véase E. Wind, «El lenguaje de los misterios», en *Los Misterios Paganos del Renacimiento*, ed. cit., 11-25. Véase, anteriormente, nota 59.

101. Los poetas helenísticos recurrieron una y otra vez a la ayuda de las Musas. Así, por ejemplo, Virgilio, *Geórgicas*, II, 475; *Eneida*, I, 10-13; Ovidio, *Las Metamorfosis*, X, 148; Nemesiano, *Églogas*, 1; Proclo, *Oráculos e himnos*, III, etc.

pero los hombres son «movidos de acuerdo con sus facultades naturales». ¹⁰²

Hasta Clemente de Alejandría (s. III d.C.), ¹⁰³ los Padres de la Iglesia, sin duda bajo la influencia de la cultura helenística, aceptaron que las artes fueran un don del cielo y no del diablo, y tuvieron en cuenta el furor de las Musas. Sin embargo, ya Sinesio (s. V d.C.) sólo aceptaba la inspiración posesiva para los poetas sagrados, autores de himnos. ¹⁰⁴ Rechazaba, por el contrario, el furor en los poetas laicos. Estos sólo podían componer con «arte», aplicando reglas y desdénando el azar. Todo poeta laico poseído lo estaba por el demonio, simbolizado por un cuervo que contrasta-

102. «La voz no es la del dios, ni la enunciación, ni la dicción, el metro, pero todos son de la mujer [profetisa]; Dios pone en su mente únicamente visiones y crea una luz en su alma en relación al futuro, y esto es precisamente la inspiración» (Plutarco, *De Pythiae Oraculis*, en *Moralia*, V, 397 c).

Más tarde, el bizantino Psello (siglo XI), que se inspiraba en Jámblico (*De Mysteriis*, III, 2), distinguía claramente dos tipos de poseos, no en función de la calidad de la causa del furor (es de origen divino en los dos casos), sino en función del mayor o menor grado de participación del hombre en el desperar del entusiasmo. Así, mientras unos reciben a Dios sin hacer nada, otros «se excitan ellos mismos al entusiasmo por una actividad voluntaria, como la profetisa de Delfos cuando está sentada sobre la cavidad [...]» (Psello, *Acusation de Michel Cérulaire devant le Synode* [ed. princeps de L. Bréhier], *Revue des Études Grecques*, XVI [1903], pág. 391. Reproducido en *Oracles Chaldaïques avec un choix de commentaires anciens* [texto y trad. de E. des Places], París, Les Belles Lettres, 1971, pág. 220).

103. Para Clemente las artes no figurativas son todavía un don de dios y no del diablo (*Stromata*, IV, 25). Curiosamente, Clemente justifica la práctica del arte comentando unas frases del Éxodo (31, 1) en las cuales, sin embargo, Dios defendía el arte al servicio suyo, pero no la práctica del arte en general (*ibidem*, XVI, 77) que, por el contrario, era del dominio del demonio (*El Libro de Enoch*, I, 5, 9).

104. Sinesio de Cirene, *Himnos*, I, vv. 529-539, con influencias del *Salmo*, 5, vv. 2-5. Sobre la inspiración divina de quienes redactaron el Antiguo Testamento, véanse, por ejemplo, Orígenes, *De Principiis*, IV, 1, 6; Atanasio de Alejandría, *Contra los paganos*, I, 4 a.

ba con la paloma del Espíritu Santo que ayudaba a los «teólogos».¹⁰⁵

Esta actitud apenas varió durante la Edad Media, si bien con Isidoro de Sevilla (s. VII) mejoró algo la consideración de los poseídos laicos que pasaron de estar endemoniados a ser unos enfermos mentales.¹⁰⁶ Hay que esperar a Dante¹⁰⁷ y Boccaccio,¹⁰⁸ en el siglo XIV, para que el furor de las Musas sea rehabilitado como causa de la creación poética en detrimento de la técnica y que los poetas laicos entusiasmados (entre ellos, los trovadores, hasta entonces, despreciados desde el punto de vista artístico) sean equiparados a los teólogos inspirados.¹⁰⁹ En el Renacimiento, después de Bruni,¹¹⁰ Ficino y Landino,¹¹¹ el furor divino acabó por imponerse como causa de la creación poética.

Hasta este momento, nos hemos referido únicamente a la poesía. Era la única «arte» (en el moderno

105. Véase Alice Spierduti, «Divine nature of poetry in Antiquity», *Trans. and Pros. of the American Philological Association*, 81 (1950), pág. 240.

106. San Isidoro de Sevilla, «De Poetis», en *Etimologías*, VIII, 7, 3. Dicha etimología se remonta a los escritores romanos Varro y Verrius Flacus. Véase Jacques Fontaine, *Isidore de Seville et la culture classique dans l'Espagne wisigothique*, París, Études Augustiniennes, 1959, I, pág. 162.

107. Dante, *La Divina Comedia*, XXIX.

108. G. Boccaccio, «Difesa della poesia», en *Vita di Dante*, XXII.

109. «Poetas gentiles diximus esse theologos» (G. Boccaccio, *Genealogia Deorum*, VIII).

110. L. Bruni, *Epistolarum*, VI, ed. cit., pág. 237. Igualmente, L. Bruni, *Vita de Dante*.

111. C. Landino, *Disputationes Camaldulenses*, III, Florencia, Sansoni, 1980, pág. 111. Landino reproduce parte del *De Divino Furore* de M. Ficino, en C. Landino, *Proemio al Commento Dantesco* (ed. de Roberto Cardini), *Scritti critici e teorici*, I, Roma, Bulzoni Editore, 1974, págs. 143-145, líneas 15 y ss. Sobre la influencia del *De Divino Furore* ficiniano en la obra de Landino (*Comentarios a Dante*, Virgilio, prefacio de 1462), véase Sebastiano Gentile, «Margine all'epistola "De Divino Furore" di Marsilio Ficino», *Rinascimento* (Florencia), 23 (1983), Sansoni Editore, pág. 33, nota 4.

sentido de la palabra) que podía venir del cielo. Las artes plásticas y la arquitectura de la Antigüedad, por el contrario, se practicaban siguiendo cánones prefijados. Sólo en el siglo II a.C., empezó a introducirse el concepto de furor (no queda claro si bajo la modalidad de furor de las Musas o de furor divino) como origen de la creación artística.¹¹² Sin embargo, las obras enfurecidas no eran excesivamente apreciadas a causa de su aspecto descuidado¹¹³ y la falta de técnica y, contrariamente a lo que ocurría con los poetas, los artistas inspirados no eran envidiados.¹¹⁴ Seguían siendo artistas «manuales».

112. Calistrato, *Descripciones*, 422, 23 k - 30 k. Dión Crisóstomo ya se había dado cuenta de las dificultades que el artista plástico encontraba a la hora de pintar o esculpir bajo el envite del fugaz furor anímico, más adecuado para la creación poética (Dión, *XII Discurso olímpico*, 64, vv. 69-70).

113. Plutarco, *Vida de Pericles*, XIII, 4.

114. Luciano, *El Sueño o la Vida de Luciano*, 8. Sobre el poco aprecio del artista, véanse R. y M. Wittkower, *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución francesa*, Madrid, Cátedra, 1982, págs. 14-19; Moshe Barasch, «The problem of the artist», en *Theories of art from Plato to Winckelmann*, Nueva York y Londres, New York University Press, 1985, 22-34.

No obstante, se podrían aducir ejemplos que, en principio, estarían en contradicción con la afirmación de que en la Antigüedad se apreciaban las obras de arte a despecho de los artistas. Filón de Alejandría escribía: «La obra siempre revela el artista; mirando estatuas y cuadros, ¿quien no ha pensado de inmediato en el escultor o el pintor? [...]. Ninguna obra se hace por sí sola» (Filón de Alejandría, *De monarchia*, 33-35). Añade, sin embargo: «[...] y este mundo que vemos es la obra que manifiesta más arte y más ciencia, siendo la obra del artista más sabio y más perfecto. Es así como llegamos a la idea de la existencia de Dios» (*ibidem*). Por tanto, el talento del artista no es admirable en sí mismo, sino sólo como una pálida e incierta imagen del talento de quien debe ser en verdad admirado, Dios, el único Creador (véase igualmente Atanasio de Alejandría, *op. cit.*, 47, 96 a).

El único teórico de la Antigüedad que parece haber «divinizado» al artista plástico inspirado fue Dión Crisóstomo en su extraor-

Con la decadencia del Imperio y la introducción de la progresiva esquematización bárbara en el arte de las provincias alejadas de Roma a partir del s. III, el concepto de *inspiración*, que sugería una creación fruto de un momento de feliz azar, desapareció y no volvió a ser tenido en cuenta, y aun con reticencias, hasta mediados del siglo XVI, gracias a la influencia de los textos de Ficino sobre el furor poético.

EL FUROR POÉTICO SEGÚN MARSILIO FICINO: EL FUROR DIVINO PLATÓNICO A LA LUZ DEL FUROR RELIGIOSO DE HERMES Y SAN PABLO

1. *Furor poético (en sentido estricto)*

En la carta-tratado *De Divino Furore* de 1457; la carta a sus amigos, los poetas y músicos Antonio Pe-
lotti y Baccio Ugolini, *Poeticus furor a Deo est* de 1474; el *Epítome al Ion* hacia 1465, y el breve escrito *De poetis* en la *Teología Platónica* de 1482 (que repite el *Poeticus furor a Deo est*), Ficino se aparta poco de Platón. El furor divino se define de nuevo como una súbita turbación del alma, causada por la penetración del espíritu divino, que obliga al poeta a cantar y a enunciar versos, sin que medie preparación ni intención previa algunas. Los poemas están compuestos sin técnica, y

dinario *Discurso Olímpico*, si bien el ejemplo de Fidias aparece, incluso para Dión, como algo fuera de lo común. Además, Fidias fue un artista excelso porque concibió y modeló la estatua de Zeus en el Partenón. Su «genio» es producto, no causa de la obra (Dión Crisóstomo, *XII Discurso Olímpico*, 23 y ss. El caso de Fidias fue tratado igualmente por Clemente, *Protr.*, IV, 47; Atenágoras, *Suppl.*, XVII, y Atanasio, *op. cit.*, 35, 71 b. Véase la nota 1, pág. 180 de la edición de P. Th. Camelot, París, Éds. du Cerf, 1946).

los dioses se esfuerzan en escoger como portavoces a hombres poco preparados y que no destacan por la perfección de sus composiciones, a fin de que no quepa duda sobre la autoría divina del poema.

Sin embargo, estas observaciones, que en Platón sonaban a mofa, son recogidas piadosamente por Ficino como muestra de la grandeza de quienes gozan de la gracia de los dioses. No parece que observara contradicción alguna entre la necesaria «ignorancia» del poeta, defendida por Platón, y su «divinización» heroica. Esto ha provocado quebraderos de cabeza a quienes, como Yates, han estudiado la lógica del furor ficiniano.¹¹⁵ Algunos han hecho observar que Ficino no se refería a la «ignorancia de las reglas» de los poetas inspirados, sino a la socrática «docta ignorancia» de los filósofos que saben que no saben nada, no sobre arte, sino sobre lo que les rebasa y Dios.¹¹⁶ Desde

115. Plutarco ya se había dado cuenta de que era «inconveniente e incluso sacrílego» pensar que los dioses escogían a «patanes para convertirlos en poetas» (Eurípides, *Stenebeo*, verso citado por Plutarco), entre otras razones, porque habría que pensar entonces que Platón era un ignorante y que carecía de amor. Por tanto, Plutarco opinaba que lo que hacían los dioses era despertar y reanimar «el talento poético que se encuentra escondido e inactivo en el artista», sin que el propio poeta se hubiera dado cuenta de sus capacidades (Plutarco, *De pythiae oraculis*, *Obras morales*, VI, 23, 405 f). Sobre el problema de la «ignorancia del poeta», véase F.A. Yates, *The French Academies of the Sixteenth Century*, The Warburg Institute, University of London, 1949, pág. 129.

116. Sobre la «docta ignorancia» de Nicolás de Cusa, véase E. Cassirer, «Nicolas de Cues», en *Individu et Cosmos dans la philosophie de la Renaissance*, ed. cit., 13-62. En la consideración de la docta ignorancia del poeta, trasvasada del filósofo (Platón, *Banquete*, 208: «[...] el olvido es la salida hacia el conocimiento»; véase más adelante, nota 120), parece ser que Ficino no pudo inspirarse en Cusa, cuyos escritos habría desconocido, sino en el Pseudo-Dioniso (además de Platón), para quien aquella era «la ciencia de Aquel que está más allá de todas las cosas que caen bajo el conocimiento» (Pseudo-Dioniso, «Epístola 1», en *Los nombres divinos y otros escritos*, Barcelona, Antoni Bosch, 1980, pág. 65). Cusa, a su

luego, la teoría ficiniana del furor dio pie a que Giordano Bruno, a finales del siglo XVI, determinara la superioridad del poeta genial y furioso sobre el que necesitaba de las reglas, porque el poema furioso contiene sus propias reglas, inéditas e incomprensibles para quienes no están dotados de genio artístico.¹¹⁷

Dado que en otros escritos¹¹⁸ Ficino consideraba que los poetas que se enfurecían debían estar previamente dotados de talento artístico, quizá pensaba que el artista en trance tenía que estar «en la ignorancia» de toda regla conocida, porque con ellas no podría penetrar en los nuevos parajes revelados por Dios. La «espontaneidad» era necesaria para no tener reacciones mediatizadas por reglas férreas. No obstante, estoy interpretando las palabras de Ficino a la luz de la evolución del furor. En verdad, Ficino incurría en una contradicción insalvable cuando repetía las burlonas palabras de Platón sin dejar de tener en mente las sagradas opiniones de Plotino y de Proclo.¹¹⁹ Ficino pre-

vez, conocía perfectamente *Los Nombres Divinos* y, a la vez, la filosofía socrática (N. Cusa, *Docta ignorantia*, I).

117. Véase nota 50.

118. Para Ficino, el poeta es triplemente sabio (salvo el poeta que describe en los textos que siguen de cerca al texto burlón, *Ion: Ion Epitome*; «De Poetis», *Teologia Platónica*, XIII, 2; *De Divino Furore* y *Poeticus furor a deo est*), porque tiene que ser sabio artísticamente, tener talento (*In Phaedrum commentaria*, IV. Ficino se inspiraba en el propio comentario al Fedro de Hermias, *In Phaedrum*, 69, 7; véase el excelente trabajo de Anne Sheppard, «The influence of Hermias on Marsilio Ficino's doctrine of inspiration», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* [Londres], 43 [1980], 97-109, y en Proclo, *In Rempublicam*, II, 167, 12), espiritual o moralmente (sabiduría que Ficino interpreta cristianamente como pureza, ternura y suavidad del alma [*ibídem*; véase Michael J.B. Allen, *The platonism of Marsilio Ficino. A study of his Phaedrus Commentary, its sources and genesis*, Berkeley / Los Ángeles / Londres, University of California Press, 1984, pág. 45]), y finalmente sabe de qué está hablando, porque sólo habla de Dios, cuya contemplación mística es la causa del furor (*ibídem*, pág. 58).

119. Eugene F. Rice, Jr., *The Renaissance Idea of Wisdom*,

senta a los poetas como unos sabios (lo que está en flagrante contradicción con Platón: «sus obras [de los poetas] no eran fruto de la sabiduría») modélicos (de nuevo en contra de Platón, que los presentaba como ejemplos de mal o poco virtuoso comportamiento). Para Platón, la «docta ignorancia» sólo era de recibo para los filósofos.¹²⁰

2. Las cuatro formas de furor divino: el furor poético como preparación para la salvación del alma

Las propias opiniones de Platón sobre el furor poético pueden parecer confusas, pues si en el *Ion* lo presenta como un fenómeno aislado que se produce en el alma de los poetas, en el *Fedro* lo muestra como un episodio de una afección más general, el furor divino, que comprende, además del poético, los furores amatorio, religioso y profético. Así pues, el furor divino es, a la vez, una consecuencia y la causa del regreso místico del alma al seno de Dios, que tiene lugar durante los momentos de raptó. Los distintos estados de furor por los que va pasando el alma generan primero la producción erótica de hijos, luego la composición de poemas, el don temporal de la profecía y finalmente la unión con Dios.¹²¹

Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1958, pág. 58: «Ficino y Pico restablecieron el ideal contemplativo en una perspectiva y un vocabulario derivado de un nuevo y directo contacto con el misticismo pagano de Plotino y Proclo».

120. Platón, *la Defensa de Sócrates*, 22 b.

121. Sobre el problema del cambiante orden de los furores en los diversos escritos de Ficino, véanse Michael J.B. Allen, *op. cit.*, págs. 47-48; Anne Sheppard, «The influence of Hermias on Marsilio Ficino's doctrine of inspiration», en *op. cit.*, pág. 101, quien señala que el cambio abrupto en el análisis de la relación entre el furor poético y el alma que se produce entre el *De Divino Furore* y los demás textos es debido a la lectura que Ficino realiza del *Comentario al Fedro* de Hermias. El propio Ficino era consciente de que los

Sin embargo, Platón no pensaba en la creación artística cuando se refería al furor (entre otras cosas, porque la inspiración no tenía que ver con el arte y sí con la religión). Lo que le preocupaba era la iluminación y el rescate del alma gracias a la Verdad,¹²² de la que se beneficiaban antes los filósofos poseídos por los cuatro furores y no los poetas supuestamente afectados por un solo furor. De todos modos, para Platón, tarde o temprano toda alma retornaba palingenésicamente a su lugar de origen, el cielo.

La filosofía de Ficino sí es contradictoria porque el furor poético se define tanto como una solitaria turbación del alma, como uno de los cuatro síntomas de una excitación más importante. ¿Cuándo se tiene que considerar el furor poético aisladamente, y cuándo en compañía, si en cada caso da lugar a un mismo resultado: la creación de versos? Dos afecciones distintas, ¿pueden tener idénticas consecuencias? Ficino no aclara este punto, si bien parecería que recurría al furor poético aislado de los otros tres furores cuando quería honrar educadamente a algún poeta

furores se ordenaban distintamente en sus *Comentarios al Banquete*, *el Ion* y *el Fedro*, pero explicaba que en el *Comentario al Fedro* los furores se clasificaban desde el punto de vista de Dios (y, por tanto, el furor poético, que estallaba cuando el alma cantaba himnos a Dios en el momento de entrar en contacto con Él, culminaba la escala de furores, mientras que el amorio, que se despertaba cuando el alma descubría la belleza física de un cuerpo, reflejo de la belleza de Dios, la iniciaba), en cambio en el *Comentario al Banquete* (*De Amore*) aquéllos se disponían desde el punto de vista del alma, lo que justificaba que el furor poético, que se alzaba cuando el hombre le cantaba a la belleza terrestre, fuera el furor más bajo y que el furor amorio, por el contrario, fuera el superior, porque no existía nada más elevado que el amor de la divinidad (esta sutil disquisición se encuentra en el *Comentario al Fedro*, IV).

122. Este punto ya fue observado por Thomas Moore, «Poetic Madness», en *The planets within. Marsilio's astrological psychology*, Londres/Toronto, Lewisburg, Bucknell University Press, Associated University Presses, 1892, pág. 98.

amigo suyo, destacando que estaba en gracia con el cielo.¹²³

¿Qué papel desempeña el furor poético en la escala de furores? Contestando a esta pregunta, no solamente se aclarará la concepción ficiniana del furor, sino que se desvelará su personal aportación al tema e, involuntariamente sin duda, a la divinización del artista, desarrollada a lo largo del siglo XVI y todavía no concluida.

Ficino adoptó de Plotino la teoría de que el alma estaba envuelta por una «vestimenta», el *pneuma*.¹²⁴ Según Plotino, el alma, al ser condenada a vivir encerrada en un cuerpo en la tierra para purgar alguna falta cometida en el cielo, se precipitaba desde el entorno luminoso de Dios en lo alto hacia el opaco de la materia aquí abajo. Durante su caída, cruzaba las cuatro regiones celestes que envuelven el núcleo material: la Mente Angélica, en contacto permanente con Dios y poblada de las Ideas; el Alma Cósmica, sede del Empíreo, los seres celestiales y los planetas; el Cuerpo; y la Materia. A medida que el alma descendía, la «vestimenta» se cargaba progresivamente de impurezas que ocasionaban desórdenes: deseo, placer, miedo y dolor.¹²⁵ Por tanto, cuando Dios se preocupaba de sal-

123. M. Ficino, *De Divino Furore*, ed. cit.

124. La concepción ficiniana del *pneuma* o vehículo del alma en M. Ficino, *Teología Platónica*, IX, 5. Ficino se inspira manifestamente en Plotino (*Enéadas*, IV, 3), Hermes (*Pimandro*, X, 16), los *Oráculos Caldeos* (n. 201, numeración de la edición de París, Les Belles Lettres, 1971, a los que se refiere en *op. cit.*, XIII, 4) y Proclo (*In Timeo*, III, 234 y 254), a quien menciona, por ejemplo, en *op. cit.*, XIII, 2. Sobre la concepción ficiniana del *pneuma*, véase Robert Klein, «La imaginación como vestimenta del alma en Marsilio Ficino y Giordano Bruno», en *op. cit.*, 60-109. Sobre la cambiante noción del *pneuma*, véase Gérard Verbeke, *L'évolution de la doctrine du pneuma du Stoïcisme à S. Augustin*, París, Bibliothèque de l'Institut Supérieur de Philosophie, Université de Louvain, Étude Philosophique, 1945.

125. Sobre el orden de las cuatro hipóstasis, véase Plotino, *Enéadas*, V, 2, 1.

var nuestra alma, debía restablecer el primitivo estado de pureza y de armonía entre las distintas facultades anímicas, limpiado el pneuma quemando escorias.¹²⁶ Tal era la misión de los cuatro furores: se producían en el momento que el alma volvía a atravesar en sentido inverso cada región del cielo y gracias a su fuego purificador restablecían parcelas de la unidad perdida.¹²⁷

[...] el primer furor modera lo desacomoda y disonante. El segundo convierte las cosas moderadas desde sus partes en un todo. El tercero, en un todo por encima de las partes. El cuarto, conduce al Uno, que está por encima de la esencia y de todo.¹²⁸

El retorno del alma a Dios que culminaba en la íntima visión de su rostro no se realizaba después de la muerte del cuerpo, sino en vida, gracias a un ejercicio de introspección.¹²⁹ El hombre debía prepararse cerrando los ojos del cuerpo, abriendo los del alma y

126. La limpieza del vehículo del alma a medida de la ascensión consiste en una «volatilización de vapores [...]. El que se entrega a esta inspiración deja de ser un alma y, regenerado por Dios, se convierte en hijo de Dios, un ángel. Por esto, Platón, en el *Timeo* llama a los teólogos, hijos de Dios» (M. Ficino, *Teología Platónica*, XIII, 4). Se inspira en Porfirio, *De regressu animae*. Véase E.R. Dodds, *op. cit.*, pág. 284. (El texto de Porfirio sólo se conoce a través de las citas de san Agustín en *Ciudad de Dios*, X, 9-32. J. Bidez ha intentado reconstruirlo en J. Bidez, *Vie de Porphyre, le philosophe néoplatonicien, avec les fragments de traités*, Gand/Leipzig, E. Van Goethem / B.G. Teubner, 1913, apéndice, págs. 27-44.) Sobre el tema del empañamiento del pneuma y su posterior limpieza, véase E.R. Dodds, *op. cit.*, pág. 318.

127. «Puesto que el alma desciende por los cuatro grados es necesario que por cuatro ascienda» (M. Ficino, *De Amore*, VII, 14).

128. M. Ficino, *De Amore*, VII, 14.

129. «¿Qué es este viaje y esta huida? No lo realizaremos con nuestros pies, pues nuestros pasos van de una tierra a otra; no hay que preparar un carro ni ninguna nave, sino que hay que cesar de mirar y, cerrando los ojos, cambiar esta manera de ver por otra, y

contemplando la imagen de Dios reflejada en ella. Algunos seres dotados contribuían activamente a su liberación: los filósofos, visionarios y poetas, los hombres de religión (san Juan de la Cruz es el per-

despertar esta facultad que todo el mundo posee pero que pocos utilizan» (Plotino, *Enéadas*, I, 6, 8). M. Ficino trata este tema en *Comentario a las Enéadas*, V, 8, 3, recogiendo a la vez influencias de Proclo. Éste escribía: «No hay que buscar el bien a la manera de un conocimiento, es decir de manera imperfecta, sino que es necesario dejarse ir en la luz divina cerrando los ojos [...]» (Proclo, *Teología Platónica*, I, 25).

Para los Padres de la Iglesia, el alma también se encontraba internamente con Dios. Cirilo de Alejandría escribe: «[para] contemplar lo que sobrepasa nuestro entendimiento y es indescriptible [es necesario] que Dios, soberano del mundo, ilumine nuestro espíritu, engendre en nosotros la sabiduría [...] Semejante gracia no puede ser otorgada a todo el mundo [...] La Naturaleza Suprema no podría ser percibida con los ojos del cuerpo, sino con las miradas todas interiores y secretas del pensamiento [...] que, a través de visiones que sobrepasan la sensibilidad, captan el resplandor de la revelación divina» (Cirilo de Alejandría, *op. cit.*, I, 20, 525 c-d, 528 a; véase, igualmente, Eusebio de Cesárea, *op. cit.*, IV, 11, 1).

Ficino escribirá: «[Cuando el alma] se recoge en su naturaleza, se une inmediatamente a la divinidad» (M. Ficino, «De Fatidicis et Prophetis», en *Teología Platónica*, XIII, ed. cit., pág. 206).

Según Allen: «Mientras que para los griegos el Furor simplemente denotaba una temporal, incluso momentánea posesión que dejaba al medium atontado o parcialmente paralizado, la reconstrucción de Ficino en términos de “formada por Dios” o por las Formas Divinas, denota una inspiración más permanente y más constructiva: sustituye la transitoriedad de la antigua posesión por una experiencia más cercana a una conversión religiosa» (M.J.B. Allen, *op. cit.*, pág. 58).

Plotino (el modelo de Ficino) sigue a Platón cuando afirma que el verdadero conocimiento se adquiere después de que el alma se recoja en sí misma, pero para Platón aquél sólo se conseguía en el Hades, una vez que el cuerpo del filósofo hubiera muerto (*Fedón*, 66-67). Macrobio se dio cuenta de la divergencia entre Platón y Plotino sobre el tema de la salvación del alma y el abandono del cuerpo, y trató de conciliar las dos posturas defendiendo que para Platón, tal como podría llegar a deducirse del *Fedón*, 67 e, en verdad, la muerte era alegórica; era la muerte del hombre con respecto a la «vida» cotidiana y sensual, la muerte de los sentidos (A.T. Macro-

fecto ejemplo del tipo de enfurecido que Ficino definiendo).¹³⁰

Por tanto, el furor más importante dentro de la escala ascendente de los cuatro furores no era el poético, como destacó Chastel,¹³¹ ni siquiera el amatorio, como se podría deducir de los *Comentarios al Banquete (De Amore)* y al *Fedro (In Phaedrum Commentaria)*, como afirma Allen,¹³² sino el religioso,¹³³ según queda patente en la *Teología Platónica*:

bio, *Comentario al Sueño de Escipión*, I, 13; véase igualmente, el emperador Juliano, carta 89 a, 452 c-d, *Oeuvres* [ed. de Bidez], I, 2.).

Proclo también se refirió a la posibilidad de la separación temporal del cuerpo y el alma antes de la muerte (Proclo, *Comentario a la República*, II, 123, 8) mediante ritos teúrgicos «caldeos» (*Oráculos Caldeos*, 13; Jámblico, *De Mysteriis*, I, 12; para una lectura teúrgica de Plotino, véase H. Lewy, «Theurgical elevation», en *op. cit.*, pág. 187, n. 39). En los ritos «caldeos» de los siglos I y II d.C. se escenificaba la muerte del cuerpo enterrándolo en la tierra y dejando la cabeza al descubierto a fin de que el alma pudiera escaparse libre y temporalmente (Proclo, *Teología Platónica*, IV, 9). No obstante, los que sufrían (o disfrutaban de) una muerte violenta (como los suicidas) eran los que poseían el alma más pura (Psello, *Comm.*, 1.141 b; véase H. Lewy, *op. cit.*, pág. 205).

Sin embargo, para muchos pensadores cristianos medievales y manieristas, la muerte física, tal como la preconizaba Platón, era una condición suficiente (aunque no necesaria) para que el alma alcanzara la beatitud (por ejemplo, Ronsard, *Hymne à la Mort*; citado por F. Joukovsky, *Le regard intérieur*, ed. cit., pág. 219).

130. ¿Cómo se distinguen a los verdaderos platónicos?: «[...] el verdadero platónico se reconoce por tres cualidades que hacen de él un «sacerdos» de un tipo especial y lo diferencia de todos los demás sabios y filósofos. Son: un espíritu sublime, un alma religiosa y una elocuencia diríamos que poética» (M. Ficino, *Signa legitimi platonici*, en *Op. Omn.*, I, pág. 953).

Sobre el parecido entre los éxtasis de Plotino («el alma ya no es un alma», Plotino, *Enéadas*, VI, 7, 35) y san Juan de la Cruz, véase Marcel de Corte, *L'expérience mystique chez Plotin et chez Saint Jean de la Croix*, Études carmélitaines, 1935, págs. 164 y ss. Información de F. Joukovsky, *op. cit.*, págs. 216-217.

131. André Chastel, *Marsile Ficin et l'art*, ed. cit., págs. 173-176.

132. Michael J.B. Allen, *op. cit.*, pág. 48.

133. «Como dice el divino Jámblico, a la manera de los Egip-

[...] es lo que parecen confirmar estas palabras de Platón en el Fedro: el hombre que usa convenientemente la meditación sobre lo divino y se empapa de los perfectos misterios es el único que consigue volverse perfecto. Pero dado que se mantiene siempre ajeno a las preocupaciones humanas y cotidianas y está siempre atado a la voluntad divina, el vulgo le reprocha de no tenerlas todas consigo. Sin embargo, el vulgo no se da cuenta que este hombre está lleno de Dios.¹³⁴

Este hombre, religioso y poeta,¹³⁵ apartado de los problemas de cada día, estaba, al igual que el propio

cios, existen dos vías que conducen a la beatitud: una, filosófica; otra sacerdotal. Aquélla «tiene la manga más ancha» para descubrir la felicidad, ésta, más estrecha. Ocurre que los Peripatéticos y todos los filósofos que se les parecen han escogido la primera, mientras que el pueblo religioso se ha orientado sobre todo hacia la segunda. Platón, en cambio, ha conjuntado las dos en una sola, mostrándose en todo momento tan filósofo como religioso» (M. Ficino, «Carta a M. F. Martino Uranio», en *Op. Omn.*, I, pág. 899). En su defensa del furor religioso, Ficino se inspiró en el Pseudo-Dioniso (véase, por ejemplo, Pseudo-Dioniso, epístola VIII, 2, en *op. cit.*, pág. 83).

134. M. Ficino, *Teología Platónica*, XIII, 2.

135. «Los que practicaban la verdadera filosofía debían necesariamente llegar a la sabiduría y a la bondad divina y, a este nivel, beneficiándose útilmente de estas meditaciones y encontrándose sucesivamente llenos de la divinidad, purificados en supremo grado, poseídos de un furor dionisiaco, parecidos a estos sacerdotes porque eran teólogos, honraban y veneraban tan naturalmente la sabiduría y la bondad divina que habían descubierto» (M. Ficino, *In Phaedrum Commentaria*; citado y comentado por R. Marcel, *op. cit.*, pág. 660). «Nuestro Platón en el diálogo Alcibiades muestra que la música atañe a los sabios, que son cultivadores de las Musas» (M. Ficino, «De Musica», en *Epistolarum*, I, en *Op. Omn.*, I, pág. 650).

Comentando el siguiente verso de Hesiodo (*frag.* 197 [ed. de Rzach]): «[...] de las Musas, que convierten a un hombre lleno de pensamientos, inspirado, cuya voz alcanza [...]», Clemente escribe: «por «inspirado», Hesíodo entiende la experiencia del filósofo que posee la ciencia de la verdad (Clemente de Alejandría, *Stromata*, VI, 36).

Yates, siguiendo a Scott, ya destacó la primacía del furor reli-

Ficino (hombre de religión y poeta), sometido a las influencias del planeta Saturno: era un melancólico.

Tanto los estudios de medicina de Ficino como su conocimiento del hermetismo mágico (especialmente del *Asclepio*) le llevaron a enriquecer la teoría platónica del entusiasmo (y a modificarla sustancialmente sin darse cuenta), juntando explicaciones físicas (aristotélicas) y psíquicas (platónicas) de un mismo hecho espiritual.

Desde la Antigüedad se sabía que el furor divino (báquico, de las Musas o platónico) era la modalidad noble y elevada de una vulgar enfermedad psíquica: la «manía», una especie de baile de san Vito que afectaba a los enfermos mentales y los epilépticos.¹³⁶ Se manifestaba, al igual que el furor divino, por unos movimientos convulsivos y por la pérdida de sí, pero eran debidos no a causas ajenas sino a una mala constitución humoral que se corregía mediante determinados influjos y sortilegios.¹³⁷ El cuerpo poseía un exceso innato o temporal de humor negro o melancólico, que favorecía la captación de los influjos negativos del planeta sombrío Saturno. Existían personas saturninas de por vida (los locos, los perezosos, los ladrones, los campesinos de cara ennegrecida por el sol, etc.), y otras con tendencia a la melancolía que se acentuaba debido a temporales alteraciones del humor, causadas, por ejemplo, por un excesivo trabajo intelectual.

Los melancólicos, de naturaleza o de tendencia,

gioso-místico sobre los tres otros furores (F.A. Yates, *Giordano Bruno y la tradición hermética*, ed. cit., págs. 33-34, nota 43).

136. Platón, *Fedro*, 244 a, y, sobre todo, 265 a. Ficino conoció por primera vez este hecho gracias al comentario de Bruni a la parte del *Fedro* dedicado a los furores, escrito en 1429 (L. Bruni, *op. cit.*, pág. 234).

137. Como me ha señalado D. López, en la Antigüedad se conocían además remedios dietéticos (Hipócrates de Cos, *El mal sagrat. Tractats Mèdics* [texto y trad. de J. Alsina; introd. de E. Vintró], I, Barcelona, Fundació Bernat Metge, 1972).

eran personas extrañas, incomprensibles y a menudo incomprensidas.¹³⁸

Fue Aristóteles el primero que descubrió que «todos los hombres que fueron excepcionales en filosofía, poesía o las artes eran manifestamente melancólicos [...], como Empédocles, Platón y Sócrates y una multitud de otros personajes ilustres: y casi todos los que viven en el mundo de la poesía».¹³⁹ Aristóteles estudió el «cuadro clínico» de estos «enfermos» y encontró que su excitación, similar al «mal sagrado», la epilepsia, era debida a un recalentamiento del humor negro que afectaba el intelecto. Por esto, «son presos de enfermedades de exaltación o de entusiasmo: y es por esto que las sibilas, los adivinos y todos los inspirados por los dioses se manifiestan, cuando su excitación no es debida a la enfermedad sino a la mezcla natural de humores».

Aristóteles no llegó a asociar explícitamente el furor divino con una constitución melancólica, pero su análisis conducía a ello.

Fue durante la Edad Media cuando se produjo esta relación de ideas: los poetas furiosos fueron considerados seres con exceso de bilis negra, sometidos a Saturno, al igual que los criminales y los «fuera de la ley».

Ficino retomó dicha asociación y le dio la vuelta. No es que considerara que la influencia de Saturno fuera una bendición. Al revés, él mismo, que de nacimiento se consideraba bajo los efectos del planeta siniestro, lo temía y se tenía por un enfermo, pero también un ser aparte, escogido para una tarea fuera de lo común.¹⁴⁰ la revitalización de Platón.

Mezclando platonismo, aristotelismo, magia y metafísica, y efectuando una lectura de Platón a la luz de

138. E. Panofsky, *Idea*, ed. cit., pág. 110, y «Melencolia I», en *Vida y arte de Alberto Durer*, Madrid, Alianza, 1982, 180-181.

139. Aristóteles, *Problemata*, XXX, 1, 953 a, 954 a. Reproducido en R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *op. cit.*, págs. 49-75.

140. M. Ficino, «Epistola ad Eberardum», en *Op. Omn.*, I, pág. 944.

Hermes y de san Pablo, Ficino llegó a una conclusión que se apartaba de Platón: los poseídos por el furor divino, los escogidos por Dios para ser portavoces suyos, lejos de ser ignorantes tomados al azar, eran personas físicamente predispuestas para recibir la influencia divina: eran los religiosos-poetas, similares a los «teólogos» de los que hablaban los Padres de la Iglesia, que, lejos de ser poetas sagrados opuestos a los laicos dedicados a cantar las bellezas terrenales, eran laicos, porque los únicos poetas que merecían este nombre eran los que estaban naturalmente facultados o predispuestos para recibir a Dios y ser presos del furor divino.¹⁴¹

La decisiva aportación de Ficino a la psicología de la creación artística reside en que puso las bases para que la grandeza de la obra de arte no fuera debida únicamente a la «innata composición del alma» y a sus predestinadas relaciones con el alma del mundo y con Dios, como pensaban los neoplatónicos helenísticos, a la peculiar composición humoral del cuerpo, según Aristóteles, y a la gracia de Dios, como afirmaban desde Hermes y Plotino hasta los apologistas cristianos, sino a la voluntad del poeta con talento que tomaba parte activa en su «salvación», ayudando al alma y a Dios. Como escribía Ficino, Dios quería que el hombre quisiera ser raptado:

[...] como la luna no resplandece hacia el sol si primero no es iluminada por el sol, tú no amas este divino amor si no estás inflamado de este divino amor que te ama y amándote te asciende hacia el fervor de amar.¹⁴²

141. Ficino asoció los «fármacos» (aristotélicos) con la «cítara» (platónica) porque tanto la medicina como la música procedían de Apolo. «Sucede que el alma y el cuerpo están mutuamente en armonía por cierta proporción natural y, a la vez, lo están las partes del alma entre sí y también el cuerpo en sus partes [...] Por esto se cuenta que David curó el cuerpo de Saúl cuando éste deliraba» (M. Ficino, *De música*, ed. cit.).

142. M. Ficino, *De Raptu Pauli*. Reproducido en E. Garín (ed.),

3. El furor divino y la poesía: el papel de la poesía en la salvación del alma

La aportación de Ficino al ennoblecimiento del artista y a la elevación de las artes plásticas y poéticas de la condición de artes manuales a la de artes liberales es innegable. No obstante, algo le separa todavía de la modernidad: ¡su paradójica escasa atención hacia las artes!

Los elegidos eran religiosos¹⁴³ y, por tanto, amantes de Dios y poetas, pero el fin del furor divino no era, en principio, la poesía, sino la salvación individual del alma (si bien no colectiva como en Platón), que se acompañaba de creaciones poéticas.

Sin embargo, según Chastel, la poesía no era únicamente un efecto residual del furor divino, sino a la vez una causa e, incluso, un auténtico fin.¹⁴⁴

Los himnos eran, obviamente, la respuesta al amor que Dios sentía por sus hijos, expresado bajo la forma de la gracia.¹⁴⁵ En este caso, Ficino se mantenía fiel a la tradición judeo-cristiana y órfica de Sinesio, por ejemplo. El poema podía brotar en cualquier momento bajo los efectos del furor amoroso o del furor profético. Variará, en todo caso, el contenido del poema. En el primer caso, el hombre, lleno de Amor por la belleza terrestre, reflejo de la belleza de Dios a la que reconoce porque en su alma misma se encuentra la huella de la belleza divina, cantará a la amada

Prosatori latini del Quattrocento, Milán-Nápoles, Riccardo Ricciardi, 1952, pág. 933.

143. «[...] gracias a sus propias fuerzas, ciertas personas [los religiosos] [...] eran capaces de alcanzar las cosas divinas por su inteligencia y podían de este modo iluminar y guiar a la sociedad» (M. Ficino, *Proemium De Christiana Religione*, en *Op. Omn.*, I).

144. A. Chastel, *op. cit.*, pág. 132.

145. «Este hecho lo demuestra Timoteo cuando puso con sus sonos al rey Alejandro en estado de furor» (M. Ficino, *De música*, ed. cit.).

unos versos que, en último término, están dirigidos a Dios. Bajo los efectos del furor profético, el canto se alzaría hasta convertirse en una profecía y, finalmente, en trance bajo el furor religioso, callaría de admiración y permanecería en paz o compondría himnos divinos.

Por otra parte, la poesía era un poderoso excitante anímico. Cantando, el hombre ayudaba a su alma a penetrar más hondo en el reino de Dios.¹⁴⁶

Según Ficino, el alma «se» entusiasmaba (o era invitada a entusiasmarse) a causa de la visión de la belleza, primero de la corporal y a continuación del goce de la belleza anímica o interior gracias a los ojos del alma. Sin embargo, el alma también podía excitarse a la escucha de la silenciosa música celestial, el rumor

146. «[...] los antiguos poetas no compusieron himnos divinos antes de que, estimulados a través de los adivinos y sacerdotes, creyesen conveniente celebrar, suplicar, conjurar y dar las gracias a los dioses» (M. Ficino, *In Phaedrum Commentaria*, IV). Véase H. Trismegisto, *Poimandrès*, I, 22.

La doctrina pitagórico-platónica de la purificación del alma por medio de la música se encuentra, por ejemplo, en Plutarco, *De música*, 1.146 c-d; Jámblico, *Vida de Pitágoras*, 110; el emperador Juliano, *carta 109*, 442 c; etc.).

El principal estudioso de la teoría musical renacentista, Walker, escribe: «Para Ficino el término "spiritus" tiene una significación bastante compleja [...]. El "spiritus" es [...], creo, el vehículo del alma de los neoplatónicos, el cuerpo astral. Ocurre que el canto, en tanto se compone de ondas aéreas, es igualmente una especie de "spiritus"; este "spiritus" musical es él también el vehículo de un a modo de alma, a saber, la letra de la canción, que guarda el elemento más valioso, el contenido espiritual. Por tanto, cuando este "spiritus" sonoro penetra en los oídos de un hombre, se mezcla íntimamente con el "spiritus" humano y lo transforma de tal o cual manera, a la vez que el sentido de la letra se transmite al alma racional e influye en ella» (D.P. Walker, «Le chant orphique de Marsile Ficino», en *Musique et poésie au XVI siècle* [Colloques Internationaux du CNRS, Sciences Humaines, V, París, 1953], París, Éd. du CNRS, 1954, págs. 17-18; reimpreso en D.P. Walker, *Music, Spirit and Language in the Renaissance* [ed. de Penelope Gouk], Londres, Variorum Reprints, 1985, s/n).

que acompaña el paso de los cuerpos divinos por las esferas cristalinas.¹⁴⁷ Dado que dicha música evocaba el reino de Dios, despertando, *proustianamente*, su recuerdo, el hombre ardía en deseos por recrear en la tierra parcelas de cielo a fin de alegrar su alma.¹⁴⁸ Por esto, se ponía a cantar poemas musicados, cuya belleza de contenido se acompañaba tanto de la belleza de la forma poética (el ritmo y la disposición) como de la belleza melódica.¹⁴⁹ Ficino sabía que los «cánticos» eran, a la manera de Orfeo, encantamientos.¹⁵⁰

¿Qué poemas eran más bellos? Sin duda, los poemas musicados cuya belleza aunaba las bellezas de la verdad del texto y de la música celeste.¹⁵¹ El poema musical creaba a la vez las condiciones para el supremo entusiasmo del alma y constituía la meta final. «El oído, escribe Allen, es la provincia de la Verdad [...] El oído interno es capaz de escuchar la música celestial justamente porque oye la voz de la filosofía [...]. El poeta-músico es superior al simple músico —que no compone versos—.»¹⁵²

147. M. Ficino, *De Divino Furore*, ed. cit.

148. «Es evidente que por cierto instinto natural todo lo que ha nacido de la música es arrebatado de modo maravilloso por la música» (M. Ficino, «Oratio soluta poeticis modis et numeris exornanda est», en *Epistolarum*, III, en *Op. Omn.*, I).

149. M.J.B. Allen, *op. cit.*, págs. 53-54.

Walker señala que la unión músico-poeta, que presenta (y recupera) Ficino, se daba en la lejana Antigüedad, ya que Plutarco la presentaba como algo muy anterior a su tiempo (en la época de Platón la música ya estaba separada de la poesía [Platón, *Leyes*, II, 669]; sobre este tema, véase D.P. Walker, *Musical Humanism in the 16th and Early 17th Centuries*; reimpreso en D.P. Walker, *Music, Spirit and Language in the Renaissance*, ed. cit.).

150. D.P. Walker, *op. cit.*, pág. 23.

151. D.P. Walker, *Spiritual and demonic magic from Ficino to Campanella*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1975, pág. 5 (1.^a ed., Londres, The Warburg Institute, University of London, 1958). La música terrestre es la que provoca el furor (según la explicación humoral); la celeste es la que se escucha en estado de furor.

152. M.J.B. Allen, *op. cit.*, pág. 55.

BREVES NOTAS SOBRE LA POSTERIDAD EN LAS ARTES DEL CONCEPTO DE FUROR DIVINO CARACTERIZADO POR FICINO

Este tema está ampliamente desarrollado en mi ensayo *La inspiración artística en el Renacimiento* (en preparación). Resumiré las ideas principales.

1. Poética

Si bien Ficino escribió abundantemente sobre el furor poético y sus efectos en el alma del religioso-poeta, no estaba interesado en la psicología de la creación artística y poética y, de hecho, su influencia durante el Renacimiento no pasó del círculo de los teóricos de la Academia, como Landino, Pico y Scala. El furor poético nunca fue considerado como un tema que mereciera una atención particular. La creación poética seguía estando dominada por las reglas de Petrarca.

Sin embargo, la teoría del arte cambió durante el manierismo. Hacia 1520, Vida se centró en la influencia del furor poético en las artes, y sus consideraciones, libres de metafísica, son de orden práctico.¹⁵³ No se pregunta por el origen y la bondad del furor. Lo acepta como una afección interior, una desazón y un vacío que se producen cuando la imaginación del poeta discurre libremente y sin control, y advierte de sus peligros. Sabe que los poemas enfurecidos tienen mayores ambiciones que los que se componen siguiendo reglas, pero también sabe que el poeta, cegado, no reflexiona y puede cometer errores. El poema acarrea pepitas y lodo, que sólo el trabajo razonado del alma sosegada puede separar. Por esto, Vida consideraba

153. M.G. Vida, *Poetica*, I, vv. 75-79.

que el furor era útil para obtener temas o sugerencias inéditos, pero que la versificación debía realizarse con los sentidos alerta, no aletargados por el entusiasmo.¹⁵⁴

Hacia finales del siglo XVI, se puso en crisis el fundamento clásico del furor divino y se estableció el moderno concepto de *inspiración*. Para Giacomini, era de crédulos e ignorantes pensar que el entusiasmo fuera el fruto de una posesión externa.¹⁵⁵ Afirmó agudamente que si Dios era el verdadero autor del poema, ¿por qué el poeta enfurecido se sentía tan orgulloso de unos versos que no había compuesto?; concluyó que el alma del poeta estaba facultada del don del genio para autoentusiasmarse. Por tanto, el poeta era el único responsable de la creación y un ser privilegiado, divino. El furor, que en estricto sentido platónico-ficiniano era un don o una gracia temporal, se convertía en un don a permanente disposición del poeta.

Si en Italia las consideraciones sobre el furor y sus efectos fueron realizadas por teóricos, en Francia fueron los poetas manieristas del círculo de La Pléiade quienes analizaron lo que les ocurría en el momento de ponerse a componer. Profundamente influenciados por los textos de Ficino tanto metafísicos como astrológicos, no dejaron de valorar el furor como origen del arte, sin que distinguieran bien entre el furor de las Musas y el furor divino, el furor como gracia temporal y el furor como don permanente. A veces el entusiasmo aparecía como una imposición inesperada y violenta, y otras como una sensación «suave» y con el que se podía componer lúcidamente. No obstante, a finales del siglo XVI, un oscuro poeta francés,

154. *Ibidem*, vv. 445-454.

155. L. Giacomini, *Del Furor Poetico. Discorso fatto da Lorenzo Giacomini Tebalducci Malespini ne l'Accademia degli Alferati ne l'Anno MDLXXXVII*, en B. Weinberg (coord.), *Trattati di Poetica e Retorica del 500*, Bari, Gius. Laterza & Figli, 1972, pág. 436 (Scrittori d'Italia degli Editori Laterza, III).

Régner, descubrió que el furor «humano» también era fruto de una tiranía ejercida sobre el alma del hombre.¹⁵⁶ La diferencia radicaba en que, mientras para Platón y, en cierta manera, para Ficino, el tirano era un agente externo, un dios, éste ahora residía permanentemente en el interior del poeta: era su genio que le obligaba a ser artista desde pequeño y le impedía apartarse de la sociedad. Las bases de la creación romántica ya estaban puestas.

2. *Tratadística de las artes plásticas*

Desde que Aristóteles equiparara las artes plásticas a las poéticas,¹⁵⁷ la teoría de las primeras ha ido a remolque de las segundas.¹⁵⁸ Sin embargo, en cada caso, la creación y la contemplación requieren unas condiciones distintas.

Ya vimos cómo en la Antigüedad la aplicación del concepto de furor poético a las artes plásticas se hizo no sin problemas, entre otras cosas porque ¡la poesía furiosa no era arte sino profecía!

El primer tratadista moderno que tuvo en cuenta el furor divino como causa de la creación plástica fue L.B. Alberti.¹⁵⁹ No obstante, al igual que los tratadistas helenísticos, insistió en que las características y

156. M. Régner, *Satire*, XV. Igualmente, *Satire*, IV.

Sobre el tema de la vocación tiránica del genio, véase E. Kris y O. Kurz, «El descubrimiento del talento como tema mitológico», en *La leyenda del artista*, Madrid, Cátedra, 1982. Una perfecta descripción de la «tiranía del genio» se encuentra en las novelas de H. de Balzac, *Le chef-d'oeuvre inconnu*, Garnier-Flammarion, 1981, esp. págs. 48-49, e *Illusions Perdues*, II, París, Gallimard, 1972, págs. 226 y ss.

157. Aristóteles, *Poética*, 1.448 a.

158. R.W. Lee, *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1982.

159. L.B. Alberti, *De Amore*, en Cecil Grayson (ed.), *Opere Volgari*, III, Bari, Gius. Laterza & Figli, 1973, págs. 249-250.

los efectos del furor eran incompatibles con el gusto por la obra bien «hecha». Dado que el furor era una fuerza violenta e incontenible, pero de muy escasa duración, no servía sino para, de un lado, abocetar y apuntar con cuatro trazos ideas fugaces y brillantes, y, de otro, iniciar la lenta tarea de dibujar meticulosamente y pintar con atención o completar la pintura sin boceto previo, a toda prisa y con descuido.¹⁶⁰ Para los gustos renacentista y manierista (salvo el veneciano), un boceto no era una obra de arte que debiera ser enseñada, y la pintura «a borrones» y deformada por las prisas no era de recibo. Por tanto, el artista que se aventuraba a pintar poseído debía necesariamente fracasar.

Sin embargo, dos acontecimientos hicieron cambiar el juicio negativo que merecía el «furor plástico»:

— Por influencias de la poética manierista los artistas barrocos descubrieron que el furor era un movimiento que dependía del buen querer del alma y no de una supuesta e indeseada posesión. Además, aprendieron a dominar el «fuego interno», a rentabilizarlo y mantenerlo el tiempo necesario para trabajar y, por fin, descubrieron que podían producirse «a voluntad».¹⁶¹

— A la vez, gracias al último arte de tipo «veneciano» de El Greco, El Tintoretto y El Veronés, entre otros, el gusto cambió progresivamente y se familiarizó con un tipo de pintura casi abocetada y realizada «con brío».

Por otra parte, de nuevo por influencias de la pintura veneciana (influenciada a su vez por la pintura flamenca) y por la vuelta a cierto gusto neomedieval

160. L.B. Alberti, *Della Pittura*, III, en Luigi Malle (ed.), *Raccolta di Fonti per la Storia del Arte*, VIII, Florencia, G.C. Sansoni, 1950.

161. R. de Piles, *Cours de Peinture par principes*, París, Jacques Estienne, 1708 (ed. facsímil, Ginebra, Slatkine Reprints, 1969, págs. 117 y ss.).

por los seres deformes y grotescos situados en fondos carentes de perspectiva, compuestos por una imaginación delirante y entusiasmada (en El Greco, El Tintoretto, El Parmigiano y Miguel Ángel), se aceptó que el arte representara figuras nerviosas, dejadas y carentes de cuidado idealismo.

De este modo, hacia 1650, especialmente gracias a los esfuerzos de los teóricos «modernos» de la Academia Francesa (defensores del arte «a borrones» de Rubens, en contra de la pulcritud del dibujo de Poussin), el furor divino se convirtió en la única causa aceptada del arte, en detrimento del talento sin fuego y de la técnica sin talento ni entusiasmo. Los que pintaban «en frío», como escribía De Piles, no llegaban muy lejos.¹⁶² Los entusiasmados, por muchos errores de composición y dibujo que cometieran, eran los escogidos por el cielo para «alcanzar unas riberas vetadas al común de los mortales».¹⁶³ Ciento cincuenta años más tarde que en poética, el pintor y el escultor quedaban definitivamente divinizados, convertidos en visionarios que intuyen o conciben, pero ya no practican (porque quienes practican son los artesanos y los artistas que no disponen del «don de entusias-

162. R. de Piles, *Conversations sur la connaissance de la peinture et la jugement qu'on doit faire des tableaux*, París, Nicolas Langlais, 1687 (ed. facsímil, Ginebra, Slatkine Reprints, 1970, pág. 69). Opiniones similares se encuentran en la mayoría de los tratados barrocos franceses (por ejemplo, A. Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, IV, París, Sébastien Marbre, 1685, pág. 600).

163. J.B. Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, II, París, Pissot, 1755, pág. 15.

Una premonición de la creencia en el superior poder visionario del pintor, capaz de ver lo que los demás no ven, se encuentra ya en Leonardo de Vinci, B.N. 2.038, 22 b. Parece ser que fue el primer pintor en Occidente que postuló tal hecho (común, sin embargo, en el arte chino desde el siglo XI; véase J. Baltrusaitis, *Le Moyen Âge fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique*, París, Flammarion, 1981, págs. 213-214).

marse»): se ponían las bases definitivas para la noción del patético artista contemporáneo que ya no sabe qué «hacer».

CONCLUSIÓN

Aun habiendo querido permanecer fiel a la concepción platónica del furor poético, Ficino, posiblemente sin darse cuenta, influenciado por la poética órfica de la salvación (contenida en el *Pimandro* y los textos neoplatónicos), modificó profunda y decisivamente dicho concepto. Lo que para Platón era una broma, dado que los poetas no eran sino charlatanes (la palabra es del propio Platón) que se creían seres superiores en contacto con la divinidad,¹⁶⁴ fue tomado muy en serio a la luz del hermetismo.

La concepción ficiniana del furor adolece de ciertas incoherencias, justamente porque su visión se opone a la de Platón pese a que busca armonizarlas. Si para Platón la divinidad era una *aparición* inesperada, que afectaba a personas no preparadas y carentes de cualquier don especial, para Ficino (como lo había sido para el neoplatonismo «cristiano» y her-

164. Platón se burlaba tanto de los poetas «divinamente» enfurdecidos (pero respetaba artística, si bien no moralmente, a los poetas poseídos por el furor de las Musas y, por tanto, necesariamente con talento —dado que tenían que colaborar artísticamente con las Musas que sólo les ayudaban— [Platón, *Apología de Sócrates*, 40 a] como de los «hermanos órficos», a los que calificaba igualmente de charlatanes (*La República*, 364 b). (Véase *La República*, I-III, pág. 58, n. 1, París, Les Belles Lettres, 1932. Sobre Platón y los hermanos de Orfeo, véanse: I.M. Linforth, *The Corybantic Rites in Plato*, Univ. of California Publ. in Class. Phil., 13, 5, 1946, págs. 121-162; y *Teletic Madness in Plato, Phaedrus 244 d-e*, op. cit., 13, 6, 1946, págs. 163-172).

mético helenístico) Dios era una *iluminación* dispuesta por Él, pero buscada activamente por el hombre tras un intenso trabajo de interiorización y de preparación anímica.¹⁶⁵

En el primer caso, el poeta no ganaba nada. Era escogido como portavoz de una Verdad que le rebasaba y no entendía. El poema era un a modo de augurio indescifrable, cuyo sentido sólo podían desvelar los hombres de religión y los filósofos. Mientras que en el segundo caso, el poema «divino» culmina el proceso de ascesis, y quien gana no es la humanidad en abstracto, ilustrada por la voz del poeta poseído, sino el poeta individual que se salva personalmente. El poeta, el hombre de religión y el filósofo son una misma persona.

Con la concepción ficiniana del furor, el poeta se equiparó con el teólogo ya que el santo era a la vez poeta, y la poesía divina se volvió «humana y laica». Los poetas profanos que hasta entonces habían trabajado aplicando reglas o, en todo caso, ayudados por las Musas, fueron ascendidos a la categoría de seres superiores sin dejar de ser «artistas» conscientes: fueron superiores porque eran artistas, es decir, porque eran los únicos capaces de salvarse. El poema «enfurecido», el poema divino, a modo de himno, era la prueba de que el artista ya no era de este mundo. Era ya un demiurgo.

Hermes había triunfado.¹⁶⁶

PEDRO AZARA

*Barcelona y Londres,
mayo-octubre de 1990; junio-julio de 1991*

165. M. Zambrano, *El hombre y lo divino*, México, pág. 274.

166. H. Trismegisto, *Poimandres*, III, 3-4; *Asclepio*, 23.8, ed. cit., pág. 325.