

Las Musas y la Inspiración del poeta: A propósito de «El Parnaso» de Nicolas Poussin del Museo del Prado

ANTONIO MANUEL GONZÁLEZ RODRÍGUEZ

Todos los poetas épicos, en efecto, los buenos poetas, recitan todos esos bellos poemas, no precisamente gracias a un arte, sino por estar inspirados por un dios y por estar poseídos de él. Otro tanto hay que decir de los buenos poetas líricos: (...) desde el mismo momento en que han puesto el pie en la armonía y en el ritmo, son arrebatados por transportes báquicos, y bajo la influencia de esta posesión, semejantes a las bacantes que, cuando están poseídas de su furor, beben miel y leche en los ríos, cosa que no hacen cuando son dueñas de su razón, eso mismo hace también el alma de los poetas líricos, como ellos mismos lo dicen. Los poetas, en efecto, nos dicen que ellos liban sus versos en fuentes de miel, en ciertos jardines y valles de las Musas.

PLATÓN, *Ion*, 533e-534b

La obra pictórica que es objeto de este ensayo ¹ es **El Parnaso** de Nicolas Poussin, perteneciente al primer período de estancia del artista en Roma, y realizada entre 1631 y 1632. Fecha aceptada, comúnmente, por la mayor parte de los estudiosos del pintor. Fue contemplada por Félibien, uno de los primeros biógrafos de Poussin, el 28 de agosto de 1647 ^{1 bis}. En 1684 es vendida de forma anónima a Banqueting House, Whitehall (Londres), como «Mount Parnassus». El 4 de agosto de 1701, aparece en el inventario de la Collection Jean Neyret de la Ravoye. En 1714, en la Collection Jacques Meyers de Rotterdam (proveniente del Gabinete del Duque de Gramont). En 1746 se encuentra ya en las colecciones reales de Felipe V, en el Palacio de la Granja de San Ildefonso, con el número 95. Probablemente ya se encontraba en dicha colección desde 1737-38. En 1827 es depositada en el Museo del Prado procedente del Palacio de Aranjuez. Sus medidas aproximadas son 1,45 m × 1,97 m, pues el lienzo fue cortado cuidadosamente en fecha desconocida. La obra ha sido sometida a dos restauraciones conocidas: en 1854 fue forrado el lienzo y en 1982-83 fue objeto de una admirable

¹ El presente ensayo fue leído en el Ciclo de Conferencias del Museo Nacional del Prado, el día 25 de febrero de 2001.

^{1 bis} Y. Delaporte, «André Félibien en Italie, 1647-49. Ses visites à Poussin et Claude Lorrain», en *Gazette des Beaux Arts*, LI, 1958, pp. 193-214, en especial, p. 202, nota 18.

restauración y limpieza por parte de Rafael Alonso, uno de los más prestigiosos restauradores, que en la actualidad presta sus servicios en el Museo del Prado. Hoy podemos contemplarla en todo su esplendor.

La obra refleja un aire de «apacible plenitud esplendente», como corresponde al Parnaso²: Apolo, rodeado por el coro de las Nueve Musas y por un grupo de Poetas y eruditos laureados ofrece el divino néctar o ambrosía a uno de ellos, que inclinado le hace entrega de uno de sus libros, mientras una de las Musas le impone la corona de laurel. A sus pies, aparece radiante, en la blancura inmaculada de su desnudez, una ninfa, tal vez, la ninfa Castalia, hija de Aqueloo, que perseguida por Apolo en el Parnaso se ahogó en la fuente de la que tomará su nombre³. Todos los poetas se prestan a beber de la divina e inspiradora fuente, ayudados por los amorcillos, que solcitos, les acercan sendos cuencos. Encontramos aquí esa disposición teatral, a modo de estrado, que se convertirá en una característica esencial de sus obras posteriores. Una gama cromática armónica, a base de azules y ocres dorados completan esta atmósfera de claridad, simplicidad y transparencia.

Poussin debió realizar un dibujo preparatorio de este cuadro, hoy conservado en el Paul Getty Museum (Malibu), que Blunt fecha unos años antes que el lienzo, hacia 1627⁴. El dibujo al igual que el cuadro parecen estar basados en el **Parnaso** de Rafael de la *Stanza della Segnatura* del Vaticano, realizado, fundamentalmente, a partir de un grabado de Marcoantonio Raimondi sacado de un dibujo o de un estadio previo del fresco de Rafael, a juzgar por los cupidos que revolotean sobre las figuras y que no aparecen en la obra definitiva del urbinato. A pesar de las influencias rafaelescas, encontramos en la obra de Poussin notables diferencias. En primer lugar, nuestro artista ha reducido el número de los poetas laureados. Apolo no ocupa el centro de la composición. Los árboles no aparecen tan distanciados como en el fresco del Vaticano. En la obra de Poussin, los árboles ordenan la composición de izquierda a derecha, siguiendo un ritmo muy peculiar y personal de nuestro artista. Estos elementos verticales a modo de cesuras rítmicas, presentes en el dibujo, debían constituir ejes fundamentales de la composición. Contrastan con las horizontales que crean las figuras y los accidentes del terreno (las líneas básicas del suelo), como la caída del agua de la fuente. Estas verticales dan a la composición general un equilibrio armónico a la agitación o movimientos de las nueve Musas. Constituyen lo que en la música de la época podía ser el *basso ostinato*, que marca el ritmo cadencial sobre el que se estructura la línea melódica. **Movimiento y quietud**, he aquí los dos polos de este despliegue coral de las inspiradoras de la creatividad (poética, artística, musical y científica). Se pueden notar, asimismo, gran-

² F. Calvo Serraller, *Nicolas Poussin (El arte y sus creadores)*, Madrid, Historia 16, 1995, p. 138.

³ Ha sido identificada erróneamente como la ninfa Hipocrene, que toma su nombre de la homónima fuente surgida cuando Pegaso golpeó con su casco la superficie del Monte Helicón (Tebas). Vid. *infra*.

⁴ P. Rosenberg-L. A. Prat, *Nicolas Poussin, 1594-1665. Catalogue raisonné des dessins*. Milán, Leonardo Editores, 1994, t. 1, pp. 70-71. A. Blunt, *Nicolas Poussin*, Londres, Phaidon Press, 1967.

des diferencias o discrepancias entre el dibujo preparatorio y la pintura definitiva, en especial, en la ausencia, en aquél, de la ninfa desnuda que, en cambio, se destaca perfectamente en el cuadro, y que modifica totalmente la armonía del conjunto. Sólo la figura del poeta del extremo de la izquierda ha sido conservada en su aspecto general, en el dibujo. Incluso varía completamente la ubicación o disposición de las nueve Musas. La espontaneidad y frescura del dibujo se atempera en el lienzo. Si bien, se recupera en la brillantez y las pequeñas motitas blancas, que aparecen diseminadas por todo el cuadro, en particular, en las hojas de los laureles que coronan las cabezas de los poetas y eruditos, que dan al cuadro un casi imperceptible temblor que contrasta con la aparente relajación o distensión de estas figuras, sin duda inspiradas en la estatuaria antigua, por sus poses y ademanes.

En el dibujo, Poussin sigue más de cerca la obra de Rafael: Apolo aparece tocando, al igual que en el fresco, la lira *da braccio*; la Musa que se encuentra en el centro, sentada, a la derecha es casi calcada de la que, en la obra de Rafael, aparece sentada en igual posición. El carácter piramidal de la composición, en el dibujo, y que se encuentra en Rafael, desaparece en el lienzo; aunque, en éste, notemos que la composición se abre en ángulo desde el centro inferior hacia lo lados (una oblicua pasa por la figura del cupido de la izquierda y continúa en el brazo de la tercera figura de la izquierda, al igual que ocurre en el lado contrario. Un ángulo que se abre para dar paso a la visión central. El Parnaso de Poussin es, por otra parte, ligeramente más animado que el de Rafael, si bien éste se nos presenta en toda su sublime quietud, pero mucho más estático que en el dibujo. **El Parnaso** es, junto al **Triunfo de David** (casi de la misma época, 1930-31, aunque otros estudiosos lo sitúan ligeramente anterior entre 1927-29) las dos grandes obras de Poussin, del primer período romano que conserva el Museo del Prado. Una obra muy importante en la evolución del artista, que cautivara a Bellori, que la describe en su *Vita di Nicolas Poussin*⁵.

EL PARNASO DE POUSSIN: MÚSICA Y PROPORCIONES

Hemos descompuesto el cuadro de Poussin siguiendo un sistema muy simple de proporciones. Para ello, hemos establecido una progresión habitual en los pintores y arquitectos desde el Renacimiento: la progresión geométrica (4, 6, 9); esto es, el primer término es al segundo, como el segundo es al tercero: a/b y b/c ; $4/6$ es igual a $6/9$, en ambos casos surge un mismo cociente: $2/3$. Ya desde Platón se nos advierte que para establecer una excelente proporción es indispensable, como mínimo, contar con tres puntos. Y aquí encontramos, el número sagrado para Platón: el tres (3). Poussin parece haberlo tenido en cuenta a la hora de determinar el número de figuras contenidas en la composición de **El Parnaso**. Partiendo del número de las Musas, esto es, nueve, éstas no serían más que la suma tres veces el tres. Los personajes

⁵ G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, Turín, Ed. Einaudi, 1976.

modernos (poetas, sabios y artistas) suman nueve. El resto de figuras: Apolo, la ninfa Castalia, Eros y los Amorcillos, suman, igualmente, nueve. Por lo tanto, tenemos tres veces tres que dan nueve, y tres veces nueve que dan veintisiete. Veamos lo que Platón nos dice en su *Timeo*: «No es posible unir bien dos elementos aislados sin un tercero, ya que es necesario un vínculo en el medio que los una. El vínculo más bello es aquél que puede lograr que él mismo y los elementos por él vinculados alcancen el mayor grado posible de unidad. La proporción es la que por naturaleza realiza esto de la manera más perfecta» (31b). Platón establece una relación numérica que no excede del número 27, relación proporcional que el constructor del universo utilizó para embellecer a éste. Una relación en la que estaban comprendidos los intervalos musicales perfectos: el intervalo de **octava** (*diapason*) ($1/2$), el intervalo de **quinta** (*diapente*) ($2/3$) y el intervalo de **cuarta** (*diatessaron*) ($3/4$). La proporción que hemos escogido (4:6:9) comprende dos quintas, es decir, dos fracciones de ($2/3$). Por ello, el (6), musicalmente hace una simetría entre el (4) y el (9), esto es, ($2/3$) y ($2/3$). Si nos fijamos en la composición de Poussin, Apolo debería estar en el centro geométrico del rectángulo, por ser la figura de mayor rango. Pero no sucede así. Es el poeta que va a ser coronado quien ocupa dicha posición. El dios está ligeramente desplazado hacia la derecha. Esta incongruencia es resuelta musicalmente, pues, Apolo ocupa de hecho el centro, pero el centro musical de este rectángulo, que es la cesura (6). La composición, en general, está perfectamente equilibrada, como puede verse por la descomposición, pero el desplazamiento de Apolo le confiere una cierta movilidad, destinada, sin duda, a animar la aparente quietud que se respira en toda la obra.

Poussin estaba familiarizado con la teoría musical de su época, que conocía perfectamente. En una carta dirigida a su amigo Jean Fréart de Chantelou, desde Roma, de 24 de noviembre de 1647, Poussin se extiende en una larga disquisición acerca de los modos musicales y su aplicación a la pintura. La carta utiliza fragmentos extraídos del famoso ensayo teórico de Giuseppe Zarlino, *Istitutioni harmoniche*⁶, publicado en Venecia en 1558, considerado uno de los más grandes e interesantes tratados musicales del Renacimiento italiano:

«Nuestros buenos griegos antiguos -escribe Poussin-, inventores de todas las cosas bellas, descubrieron varios modos por medio de los cuales produjeron maravillosos efectos. Esta palabra 'modo' significa propiamente la razón o la medida (esto es, la clave) de la que nos servimos para hacer una cosa, la cual nos constriñe a no ir más allá, haciéndonos operar en todas las cosas con cierto equilibrio y moderación, y, por consiguiente, tal equilibrio y moderación no son sino cierta manera u orden determinado y firme, por medio del cual la cosa se conserva en su ser.»⁷

Aplicado a la pintura, significa que las composiciones deben estar elaboradas en función de una clave, de un modo, como en la Música; deben estar sometidas a una

⁶ G. Zarlino, *Le istituzioni harmoniche*, Bolonia, Ed. A. Forni, 1999.

⁷ N. Poussin, *Cartas y consideraciones en torno al arte*, Madrid, Visor, 1995, p. 111.

dominante. Poussin, al igual que Zarlino, habla de cinco modos fundamentales o básicos: el **modo frigio** («vehemente, furioso, muy severo y provocador de sorpresa en las personas», el utilizado para temas de guerras espantosas, por ejemplo, en **El Rapto de las Sabinas**), el **modo dórico** («estable, grave y severo» aplicado a materias graves, severas y llenas de sabiduría, reclama los colores austeros del dórico como en **Paisaje con Píramo y Tisbe** o en **El Invierno o el Diluvio o Coriolano**), el **modo lidio** (grave y triste, aplicado a asuntos lamentables o patéticos, y asuntos amorosos, con largas curvas, con colores densos y sombríos, escansión vertical, como en la **Lamentación sobre el Cristo muerto**), el **modo hipolidio** («que contiene en sí una cierta suavidad y dulzura, que deja el alma de los observadores henchida de alegría», acomodándose a materias divinas, a la gloria y al paraíso, como) y, por último, el **modo jónico** (alegre y vivo (movido) propio de las danzas, de las bacanales y de las fiestas «por ser de naturaleza jocosa»). El modo o clave musical que nuestro pintor aplicó a su **Parnaso** es, sin duda, el **hipolidio**, caracterizado por una gama cromática suave, de dulces tonos, por el entorno paradisíaco, por su dibujo y ademanes suaves: una suave tonalidad azulada y dorada, evoca, sin duda, la frescura y encantamiento de la escena alegorizada. Todo ello encaja perfectamente, aquí, con esta clave o modo **hipolidio**.

La teoría de los modos permite a Poussin abordar el cuadro y la composición a partir de una clave o de una dominante general, que esté en consonancia con la temática y el espíritu del tema escogido. El artista debe saber elegir en función de lo que quiere provocar en el ánimo o espíritu del observador o del espectador; esto es, debe encontrar la proporción de las formas, los ritmos, los colores y los arabescos adecuados. Debe variar el tono en función del tema: «... ruego que crean que no soy de esos que cuando cantan usan siempre el mismo tono, y que sé variar cuando quiero», le escribe a su amigo Chantelou, desde Roma el 24 de marzo de 1647⁸. Invoca como argumento de autoridad, un ejemplo de la poesía antigua:

«Así ha hecho Virgilio en todo su poema, porque a sus tres suertes de hablar, acomoda el sonido que le es propio del verso con tal artificio que propiamente parece que ponga ante los ojos con el sonido de las palabras las cosas que refiere, de suerte que, donde habla de amor, se ve que con gran arte ha elegido palabras dulces, placenteras y llenas de gracia para el oído; y donde ha cantado un acontecimiento de armas o descrito una batalla naval o una catástrofe marítima, ha elegido palabras duras, ásperas y desagradables, de manera que al oírlas, provocan espanto.»⁹

El pintor ha de imitar a los «buenos poetas» con los medios que le ofrece su arte, y saber variar su estilo según la conveniencia del tema. No se trata de simples recetas, aplicadas de forma mecánica. Encontramos en sus obras, más bien,

⁸ N. Poussin, *op. cit.*, p. 106.

⁹ N. Poussin, *op. cit.*, p. 112.

una conciencia lúcida de los medios plásticos, usados de ordinario por nuestro pintor, de modo casi instintivo y no racional o frío. Otorga a cada escena una emoción peculiar e inédita. La inspiración que reclama para el poeta, la reclama, también, para sí mismo. Sus obras están atravesadas por una íntima y cálida inspiración. Este método de Poussin resultaba novedoso para su época, pues lo normal era que los artistas trataran de encontrar un estilo personal, reconocible, y adaptaran sus temas al mismo. Lo que Poussin reclama, en cambio, es que los artistas adapten su estilo a los temas escogidos. Una alta exigencia, sin duda, la de permanecer uno mismo, a pesar de esta continua necesidad de variar. Muchos artistas que trataron de ponerlo en práctica, como Le Brun, Watteau, Boucher, Fragonard e, incluso, Delacroix, experimentaron grandes desasosiegos al cambiar su manera o estilo de cuadro en cuadro. Es aquí donde encontramos, en efecto, la plena originalidad de Poussin: la primacía otorgada a la Idea no se separa de la primacía dada a la organización plástica del cuadro. Una genial síntesis, sin duda. Con su peculiar estilo y método, Poussin mostró a los pintores de la Escuela Moderna la vía de un retorno a la tradición sublime de los antiguos. Las recreaciones posteriores del **Parnaso** llevarán su huella: **El Parnaso** de Rafael Mengs y la **Apoteosis de Homero** de Ingres, en donde reconocemos a nuestro artista, bajo los rasgos de su último Autorretrato, encarnando, en palabras del propio Ingres, «el legislador de nuestra escuela».

Es interesante advertir que en *El Parnaso* de Poussin, los únicos instrumentos musicales que aparecen representados son los de «viento». Rafael en la *Stanza della Segnatura* había pintado el *Desollamiento de Marsias*, en donde el pastor, tocador de flauta, es castigado por Apolo, el dios de la lira, por haber tratado de competir con su música. Dicho episodio puso en circulación el simbolismo de la confrontación entre la música apolínea (la provocada por los instrumentos de cuerda) y la música dionisiaca (la provocada por los instrumentos de viento). Mientras la primera lleva a la contemplación y al equilibrio, la segunda agita las oscuras e irrefrenables pasiones. El suave y armonioso ambiente apolíneo que se desprende del lienzo de Poussin se tiñe, ligeramente, de un cierto cariz dionisiaco-báquico¹⁰. La misma síntesis apolíneo-dionisiaca que encontraremos en otro lienzo posterior de nuestro artista, *La Inspiración del poeta* (Hanovre), que será objeto, más adelante, de comentario.

¹⁰ Durante el Imperio romano fueron frecuentes las representaciones de musas en frescos, mosaicos y sarcófagos, en especial, a partir del siglo III. En Hispania se encuentran formando parte de los ciclos báquicos, como el de la villa de Torre de Palma (Monforte, Portugal). El profesor García y Bellido, al estudiar los sarcófagos romanos hallados en Hispania, hace una alusión expresa a la estrecha relación entre las musas y Dionisos, como en los ejemplares conservados en la catedral de Murcia y en el Museo de Carmo (Portugal), ambos del siglo III, vinculados, probablemente, con el culto de Dionisos-Sabazios. (A. García y Bellido, *Esculturas romanas en España y Portugal*, Madrid, CSIC, 1949, I vol. pp. 228 y ss.; K. Lehmann-Hartleben y Olsen, *Dionysiac sarcophagi in Baltimore*. Baltimore, 1942, pp. 20 ss.; J. M.^a. BLázquez, *Mosaicos romanos en España*, Madrid, Ed. Cátedra, 1993, pp. 283 ss.).

LAS MUSAS

El origen y cometido de las Musas son imprecisos, al menos en las primeras fuentes clásicas. Con el tiempo, sus funciones o su distribución de actividades se irán precisando hasta el punto de indicarse una para cada Musa, que irá acompañada de su atributo específico. Ya en Homero se señala el número **nueve** para las mismas: «Nueve Musas cantando por turno con voz melodiosa entonaron sus trenos»¹¹. Los neopitagóricos, al igual que los neoplatónicos, verán en el número **nueve** de las Musas una clara referencia al sentido supremo de la perfección. Como ya se ha hecho notar más arriba, el **nueve** es una cifra plena, pues contiene **tres** veces el número perfecto por excelencia, esto es, el número que posee **principio, medio y fin**, el **tres**^{11 bis}. Esta circunstancia permitió vincular a Platón con el culto de las Musas. La tradición neoplatónica fijaba en 81 (nueve veces nueve) la edad del filósofo, una cifra evidentemente de significación apolíneo-musical. P. Boyancé señaló, en su espléndida monografía dedicada al culto de las Musas, que el filósofo ateniense había colocado su famosa Academia bajo la advocación de las Musas¹².

Arístides relata haber leído una obra poética de Píndaro en donde se narraba la victoria de Zeus sobre los Titanes: al consultar Zeus a los restantes dioses si era necesario, después de la hazaña, realizar algo más, estos respondieron que era menester la presencia de seres que con sus cantos celebraran la gloria imperecedera del padre de los dioses¹³. Fue entonces cuando Mnemósine, la diosa de la Memoria, engendró de Zeus, en nueve noches consecutivas, a las nueve Musas, episodio que se encuentra ya en Hesíodo:

«Las alumbró en Pieria, amancebada con el padre Crónida, Mnemósine, señora de las colinas de Eleuter, como olvido de males y remedio de preocupaciones. Nueve noches se unió con ella el prudente Zeus subiendo a su lecho sagrado, lejos de los Inmortales. Y cuando ya era el momento y dieron la vuelta las estaciones, con el paso de los meses, y se cumplieron muchos días, nueve jóvenes de iguales pensamientos, interesadas sólo por el canto y con un corazón exento de dolores en su pecho, dio a luz aquélla, cerca de la más alta cumbre del nevado Olimpo. Allí forman alegres coros y habitan suntuosos palacios. Junto a ellas viven, entre fiestas, las Gracias e Hímero. Y una deli-

¹¹ Homero, *Odisea*, XXIV, 60.

^{11 bis} Pausanias recoge una tradición que fija en tres el número de las Musas: «Los hijos de Aloeo creyeron que las musas eran tres y las llamaron Mélete (Ejercicio), Mneme (Memoria) y Aede (Canto). Más tarde, dicen, Píero de Macedonia, del cual tomó su nombre el monte Pierio, vino a Tespias y estableció las nueve musas y les puso los nombres que ahora tienen» (IX, 2-3); vid. B. A. Groningen. «Les trois Muses de l'Hélicon», en *L'Antiquité Classique*, 1948, pp. 287-296.

¹² P. Boyancé, *Le culte des Muses chez les philosophes grecs: études d'histoire et de psychologie religieuse*, París, Ed. de Boccard, 1993, p. 250; W. F. Otto, *Las Musas. El origen divino del canto y del mito*, Buenos Aires, Eudeba, 1981, p. 52.

¹³ Arístides, II, 142.

ciosa voz lanzando por su boca, cantan y celebran las normas y sabias costumbres de todos los inmortales.»¹⁴

En la *Iliada*, Homero destaca la condición divina de las Musas al hacerlas diosas y «dueñas del olímpicas moradas» y poseedoras del conocimiento de todos los hechos¹⁵. Por ello, son invocadas por el poeta cuando trata de dar a conocer acontecimientos del pasado o cuando realiza interminables enumeraciones de nombres, de tropas, de navíos, de comarcas o de pueblos, denominados Catálogos que ocupan, generalmente, largas extensiones del poema, llegando incluso hasta los 400 versos¹⁶. Dichos Catálogos jugaban un papel relevante en los poemas épicos, pues eran a través de ellos cómo se fijaban y transmitían los conocimientos necesarios para descifrar el «pasado» de un determinado grupo social, de ahí la apelación a las Musas como hijas de Mnemósine (Memoria). El carácter divino de las Musas aparece, asimismo, corroborado por la presencia de sus representaciones en la estatuaria griega, conservadas en los templos preferentemente dedicados a Apolo, como así lo atestigua Pausanias¹⁷. Como genuinas divinidades, las Musas inundan la totalidad del ser del poeta.

En su acepción no vulgar, Musa (μοῦσα) significa «palabra cantada», «palabra rítmada»: «palabra cantada que calma las preocupaciones ineluctables», como aparece en el himno homérico dedicado a Hermes¹⁸. Hesíodo señala que la primera tarea de las Musas en el Olimpo era la de cantar la alegría de Zeus y de los demás dioses, así como su vida bienaventurada, su aparición en el mundo, el origen del ser y el destino de los hombres mortales:

«¡Ea, tú!, comencemos por las Musas que a Zeus padre con himnos alegran su inmenso corazón dentro del Olimpo, narrando al unísono el presente, el pasado y el futuro. Infatigable brota de sus bocas la grata voz. Se torna resplandeciente la mansión del muy resonante Zeus padre al propagarse el delicado canto de las diosas y retumba la nevada cumbre del Olimpo y los palacios de los Inmortales. Ellas, lanzando al viento su voz inmortal, alaban con su canto primero, desde el origen, la augusta estirpe de los dioses a los que engendró Gea y el vasto Urano y los que de aquellos nacieron, los dioses dadores de bienes. Luego, a Zeus padre de dioses y hombres, [al comienzo y al final de su canto, celebran las diosas], cómo sobresale con mucho entre los dioses y es el de más poder. Y cuando cantan la raza de los hombres y los violentos Gigantes, regocijan el corazón de Zeus dentro del Olimpo las Musas Olímpicas, hijas de Zeus portador de la égida.»¹⁹

¹⁴ Hesíodo, *Teogonía*, 54 ss.

¹⁵ Homero, *Iliada*, II, 484; XI, 218; XIV, 508; XVI, 112.

¹⁶ M. Detienne, «La memoria del poeta», en *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*, Madrid, Ed. Taurus, 1983, p. 21; también, J-P. Vernant, «Aspectos míticos de la memoria y del tiempo», en *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Barcelona, Ed. Ariel, 1983, p. 93.

¹⁷ Pausanias, *Descripción de Grecia*, Barcelona, Ed. Orbis, 1986, 3 vols. (Trad. cast. de A. Tovar).

¹⁸ *Himno homérico a Hermes*, 447.

¹⁹ Hesíodo, *op. cit.*, 36 ss.

Las Musas, según Hesíodo, habitaban en dos grandes lugares: el Monte Helicón en Beocia y el Monte Olimpo en Macedonia, al noreste de Tesalia. En el Helicón se encontraba la fuente Hipocrene, la «fuente del caballo», pues había surgido cuando Pegaso golpeó con sus patas dicho monte. El tercer lugar es el **Monte Parnaso**, en la Fócide, con sus dos cimas Cirra y Nisa dedicadas a Apolo y a las Musas respectivamente. Los griegos lo consagraron a Dionisos y a sus Ménades. Al pie del mismo, al noreste de Delfos, brotaba la fuente Castalia, cuyas aguas eran utilizadas para las purificaciones religiosas. Para los poetas latinos era la morada predilecta de Apolo y las Musas, el lugar por excelencia donde acudían a beber su inspiración los poetas y los músicos.

Los nueve nombres con los que se las conocen comúnmente aparecen mencionados por primera vez en Hesíodo: **Clío, Euterpe, Melpómene, Talía, Polymnia, Erato, Terpsícore, Urania, y Calíope** ²⁰. Los nombres significan respectivamente: «La que da la fama», «La muy encantadora», «La festiva», «La que canta», «La que ama el baile», «La deseada», «La celestial» y «La de bella voz». Se ha señalado que tales menciones vienen de alguna manera anticipadas en la descripción del texto con palabras o epítetos referidos a dichos nombres. Así el de **Clío** por la continua repetición del verbo «celebrar» (κλειῶ) y el sustantivo «fama» (κλεος); el de **Euterpe** por la utilización de la forma τερπουσι en el verso 37; los de **Melpómene, Talía y Terpsícore** por las constantes alusiones al canto, la fiesta y la danza; el de **Erato** por el uso del epíteto «deseado» (ερατός); el de **Polymnia** por la variedad de los himnos que se da al principio; el de **Urania** por el epíteto Olímpicas del verso 25, porque la Poesía se remonta hasta el cielo de los dioses olímpicos; y, por último, el de **Calíope** por las bellas palabras que son utilizadas en el poema. De todas ellas, **Calíope**, es, a juicio de Hesíodo, la más poderosa, la más honorable y principal, pues es la que acompaña a los reyes venerables ²¹.

Las Musas favorecen las actividades artísticas, especulativas y espirituales. Son, por otra parte, las dadoras de la belleza física y espiritual. Patrocinan la música, el teatro, la lírica, la épica, la ciencia, etc. Para Plutarco las Musas se aplican a diferentes aptitudes y pasiones humanas, así: **Calíope** preside la razón del gobernante; **Clío** el amor a la gloria; **Polymnia** corresponde al afán de saber; **Euterpe** el estudio de la Naturaleza; **Talía** hace que el deseo de comida y bebida se convierta, de salvaje e inhumano, en algo adecuado a la convivencia social; **Erato** elimina del deseo sexual los elementos incontrolados y abusivos y lo convierte en afecto y fidelidad; **Melpómene** embellece el placer acústico eliminando su atractivo irracional; y **Terpsícore** hace lo mismo con el placer visual ²². Falta, en este autor, la mención a **Urania**. Sin embargo, las atribuciones que se han hecho populares en la tradición clásica son las que aparecen en los cinco epigramas, de los cuales dos son griegos

²⁰ Hesíodo, *op. cit.*, 75 ss.

²¹ Hesíodo, *op. cit.*, 80; vid. B. Snell, *Las fuentes del pensamiento europeo: estudios sobre el descubrimiento de los valores espirituales de Occidente en la Antigua Grecia*, Madrid, Razón y Fe, 1965.

²² Plutarco, *Qu. conv.* IX 14, 746d-747a.

(*AP IX* 504 y 505) y tres latinos (*Anthologia Latina* 88 y 664^a y *Anthologia Latina* 664) y en el escolio (*Schol. Apol. Rh.* III 1), si bien con algunas divergencias o discrepancias. Tan sólo hay unanimidad en el caso de **Urania**, que le dan el patrocinio de la Astronomía. Para **Talia**, los cinco epigramas le asignan la Comedia, el escolio le atribuye, en cambio, la invención de la agricultura y de la botánica. A **Caliope** le atribuyen la Poesía Épica (el epigrama griego 504 y el latino 664) o la Poesía en general (el escolio y los epigramas 88 y 664^a), el epigrama 88 señala que otorga a los poetas las coronas de laurel, en tanto el 505 le concede la sabiduría. A **Clio** le asignan la historia (el escolio, los tres epigramas latinos y el 505), la adivinación oracular (epigrama 505); así como la invención y el arte de la cítara (epigrama 504). A **Euterpe** le hacen la inventora de la flauta (epigrama 505 y los tres latinos), de la tragedia (epigrama 504) y de las matemáticas (el escolio). **Melpómene**, es la inventora del bárbito (una especie de lira) para el epigrama 504 y la inspiradora de la tragedia para los epigramas latinos, aunque, también, aparece relacionada con la poesía lírica o la oda (escolio). A **Terpsícore** le asignan la educación (escolio) y el arte de la cítara (los epigramas latinos 88 y 664). **Polimnia**, inventó la danza y la armonía (epigrama 504), así como la retórica (epigrama 664^a) y la lira (escolio); el epigrama 664 refiere que habla con la mano y el gesto: se la representa con el gesto de su dedo en alto o en los labios, el gesto de los Oradores, de ahí que inspire, principalmente, el Arte de la Oratoria. Por último, a **Erato** el epigrama 504 le convierte en la inventora de los himnos y de la danza el escolio²³.

Las representaciones de las Musas, en el Arte de la Antigüedad, gozaron de una cierta aceptación, a juzgar por los innumerables y bellos ejemplos conservados en los museos, así como por los incontables testimonios escritos, en especial, los de Pausanias y Estrabón. Un ejemplo interesante es el relieve votivo denominado **Apotheosis de Homero** (British Museum, Londres), del siglo II a.C., realizado por Arquelaos de Pirene y donado por un poeta desconocido al santuario consagrado a Apolo y las Musas, tras vencer en unos certámenes literarios en Alejandría²⁴. Un ejemplo expresivo, sin duda, del «gusto libresco» de la escultura helenística de finales del siglo II. En él aparece, en el registro inferior, en un lugar destacado, el poeta Homero en el momento de ser coronado por Ptolomeo I y su esposa Arsinoe III, que representan a Cronos (el Tiempo) y a Oicómene (el Mundo Habitado), respectivamente. Flanqueando la figura de Homero se encuentran, a su vez, dos pequeñas

²³ Erato es la Musa que aparece más unida a la Elegía o Poesía erótica; su nombre viene precisamente del dios Eros. Virgilio en el Libro VII de la *Eneida*, (versos 37 ss.) la invoca en uno de los pasajes más importantes de la epopeya, en el que narra la llegada del héroe a las desembocaduras del Tíber, y el encuentro con el rey Latino, quien entregará a Eneas a su hija Lavinia como esposa, dando paso así a la unión de la estirpe troyana con la latina. El poeta después de la invocación a las Musas, personalizada en Erato, introduce unos de esos Catálogos frecuentes en la épica griega, que sirve para ratificar la fusión de ambos pueblos: «Ahora, oh divina Erato, voy a decir cuáles eran los reyes del antiguo Lacio, y qué orden se desarrollaron los acontecimientos que necesito relatar (...) Sostén, pues, oh Musa, mi débil voz».

²⁴ J. J. Pollitt. *Arte y experiencia en la Grecia Clásica*, Madrid, Xarait, 1984, p. 160 ss.

figuras que simbolizan la *Ilíada* y la *Odisea*. Frente a él se sitúa un altar donde el Mito y la Historia disponen las ofrendas del sacrificio, mientras la Poesía (con antorchas), acompañada por la Tragedia y la Comedia levantan en alto los brazos en señal de victoria. El grupo inferior se completa con la figura de un niño, que simboliza la Naturaleza Humana, dirigiéndose hacia las nobles virtudes: Valor, Buena Memoria, Honradez y Sabiduría. En los dos pisos siguientes, en alto, se destacan las figuras de Apolo, con su lira, y las nueve Musas, distribuidas en un ritmo ascendente y ritual, a modo de friso, llevando consigo los correspondientes atributos²⁵. Coronando todo este conjunto, en la cima del monte (tal vez, el Olimpo o el Parnaso), se muestra la figura señera de Zeus que dirige su mirada complaciente hacia Mnemósine, que aparece destacada y en pie. Por último, en la parte lateral derecha, sobre un pedestal y ante un trípode, que representa el premio de la victoria, se yergue la figura del poeta vencedor. El relieve constituye un notable precedente de las modernas representaciones del **Parnaso de las Musas**, que muy bien ha podido inspirar, directa o indirectamente, la tipología que estamos comentando.

Asimismo, destacamos, por su calidad, el grupo constituido por las nueve Musas del Museo Vaticano, encontrado en las excavaciones de la Villa de M. Bruto de Tívoli en 1774, perteneciente al siglo II d.C.; así como el grupo homónimo conservado en el Museo del Prado, y hallado, a su vez, en la Villa Adriana de Tívoli, también del siglo II d.C. Éste conjunto fue adquirido en Roma por la reina Cristina de Suecia, y más tarde por Felipe V e Isabel de Farnesio para decorar la llamada Sala de las Musas del Palacio de La Granja²⁶. En la actualidad se exhibe en las Salas de Escultura del Museo del Prado. Ambos conjuntos han sido objeto de importantes y fantasiosas restauraciones, desde el siglo XVII, para hacerlas verosímiles y fácilmente identificables.

Resulta particularmente interesante, por otra parte, el mosaico conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia, que representa a las Nueve Musas, procedente del Pouaig de Moncada (Valencia), cuya cronología podría remontarse al siglo III d.C. Las Musas aparecen recogidas en nueve cuadrículas, portando cada una su correspondiente atributo e identificación nominal: así, **Melpómene** aparece con la máscara de la tragedia; **Talía**, con la máscara de la comedia; **Euterpe**, con una doble flauta; **Terpsícore**, con una cítara; **Clío**, con un códice; **Calíope**, con un rollo; **Erato**, con una lira; **Polymnia**, con un cetro y Urania, con el globo celeste²⁷.

²⁵ Desgraciadamente no dispongo de una ilustración en buenas condiciones del relieve, que me permitiría una más ajustada identificación. De todas formas podría adelantar una somera atribución. De abajo a arriba y de izquierda a derecha (en el piso segundo) tendríamos: Terpsícore, Urania, Polimnia, Apolo Musageta y Calíope; en el piso tercero, Clío, Talía y Melpómene (no se distinguen bien los atributos de estas dos), Euterpe y Erato que desciende por la pendiente en actitud festiva. Algo más destacada, y en medio de Euterpe y Erato, Mnemósine. A los pies de Zeus se divisa el águila, atributo olímpico del padre de los dioses.

²⁶ M. A. Elvira, *Cristina de Suecia en el Museo del Prado*, Madrid, Museo del Prado, 1997; Idem, *El Cuaderno de Ajello y las Esculturas del Museo del Prado*, Madrid, Museo del Prado, 1998.

²⁷ A. Alejos Moran, «Presencia de Roma en el Museo de Bellas Artes de Valencia», en *Archivo de Arte Valenciano*, 1991, pp. 9-19. El mosaico, descubierto en 1920 y depositado en el Museo de Bellas

EL PARNASO EN LA TRADICIÓN HUMANÍSTICA

La **Alegoría de Apolo y las Nueve Musas sobre el Parnaso** aparece inspirada en representaciones platónicas y ptolomeicas del mundo celeste. Tal vez la más célebre sea la que se encuentra recogida en el famoso *Sueño de Scipión*, un largo fragmento que forma parte del Libro VI del tratado *De la República* de Cicerón. En él, el Universo entero se nos presenta encerrado o configurado dentro de nueve círculos o esferas, cuyos perfectos movimientos producen una armonía; dicha armonía está formada por intervalos desiguales, pero proporcionados con extraordinaria precisión, que crea una música divina, una música inaudible que se expande por todo el Universo²⁸.

Al ilustrar esta música de las esferas, Gaffurio, en su *Theorica Musicae*, de 1496, colocó las tríadas de las Gracias y de Serapis en los extremos opuestos de la gran escala cósmica, que imaginaba con la forma de una serpiente que conectaba el Cielo con la Tierra²⁹. En lo alto, las Tres Gracias aparecen a la derecha de Apolo, que con su instrumento de música, dirige su danza, al tiempo que anima las esferas celestes, que se despliegan a sus pies, con sus sonos. Éstas se emparejan con las Musas, a excepción de Talía que se asocia al planeta Tierra. Al final de la escala, la trinidad de Serapis se cierne sobre las últimas y más bajas de las emanaciones musicales, que es el reino del silencio subterráneo, asociado al Cancerbero, el perro guardián de tres cabezas, tal como el propio Gaffurio explica en otra de sus obras³⁰. Ya Cicerón había señalado que las cosas de la Tierra están en silencio debido a su inmovilidad. Sin embargo, el universo entero, desde lo más alto a lo más bajo aparece impregnado por el ritmo triádico que el mismo Apolo iniciara en Delfos cuando venció a la serpiente Pitón. Una cola de serpiente retorciéndose en sí misma es una imagen, sin duda, de perfección o eternidad, como señala Wind³¹. Gaffurius quiere mostrar así que el Tiempo surge de la Eternidad, que la progresión de la serpiente depende de su relación con la esfera más alta donde su cola se enrosca en un círculo, sobre el que Apolo posa sus pies. En este esquema, las Musas se encuentran conectadas con las esferas de los planetas y las estrellas fijas, así como con los modos musicales. La inscripción de la cartela que sobrevuela todo el sistema, en la parte superior, explica que el espíritu de Apolo desciende sobre todas las Musas, incluyendo a Talía, la Musa del Silencio, porque todos los intervalos son esenciales para la melodía, entre ellos, el silencio: «*Mentis Apollineae vis*

Artes de Valencia al año siguiente, fue objeto de una profunda restauración. Las Musas aparecen con frecuencia en los mosaicos romanos. Véase, el conservado en el Museo de Túnez que representa al poeta Virgilio sentado y flanqueado por las dos Musas que inspiraron su obra: Calíope y Melpómene.

²⁸ P. Boyancé, «Les Muses et l'harmonie des sphères», en *Mélanges F. Grat*, I, 1946, pp. 16 ss.

²⁹ F. Gaffurio, *Franchini Gafuri Theorica musicae*. Roma, Reale Accademia d'Italia, 1934 (Ed. facs.); E. Wind, *Los misterios paganos del Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, pp. 263-267.

³⁰ F. Gaffurio, *De harmonia musicorum instrumentorum*, Bolonia, Ed. A. Forni, 1972, fol. 93v.

³¹ E. Wind, *op. cit.*, p. 264.

has mover undique musas» (La fuerza del espíritu apolíneo anima estas musas por todas partes). Las Gracias aparecen aquí con los nombres que les da Ficino en su *De amore*: Aglaia (Esplendor), Thalia (Verdor) y Euphrosyne (Alegría)³². El hecho de que la Gracia más alejada y que parece sumarse a la danza desde el Más Allá se llame Thalia, al igual que la Musa que está bajo tierra (en la esfera del Cancerbero), confirma la correspondencia de los dos mundos: el mundo celeste y el mundo subterráneo. Así, Urania se corresponde con la Esfera Celeste, Polimnia con Saturno, Euterpe con Júpiter, Erato con Marte, Melpómene con Venus, Calíope con Mercurio, Clío con la Luna y Talía con la Esfera subterránea (Tierra). Las ocho primeras Musas constituyen los ocho intervalos musicales que componen la octava, así como los ocho modos griegos, en tanto que la novena Musa (Talía) representa el silencio tan importante para la Música como el sonido armónico.

Este universo musical ya aparecía en la *Divina Commedia* de Dante, en el *Paraíso*, en cuyo Primer Canto, y antes de recorrer las nueve esferas móviles, donde están situadas las almas de los santos, de los héroes y de los sabios, el poeta hace una invocación a Apolo:

«¡Oh buen Apolo! Has de mí para este último trabajo / un vaso lleno de tu valor, / tal como lo exiges para conceder tu laurel amado. / Hasta aquí tuve bastante con una cima del Parnaso, / ahora necesito las dos / para entrar en el resto de mi carrera. / Entra en mi pecho e inspírame el aliento / de que estabas poseído / cuando sacaste los miembros de Marsias fuera de su piel. / ¡Oh divina virtud! Si te prestas a mí, / de modo que yo pueda poner de manifiesto la sombra del reino bienaventurado / estampada en mi cabeza, / me verás acudir a tu árbol querido / y coronarme entonces de aquellas hojas / que el asunto de mi canto y tu favor me harán digno de ello.»³³

Por otra parte, hallamos, aquí, los elementos fundamentales del cuadro de Poussin: Apolo, el Parnaso, la inspiración, el laurel, la coronación, y las Musas que ya habían sido invocadas al inicio del Primer Canto del *Purgatorio*, de esta misma obra:

«Resucite aquí, pues, la muerta poesía, / oh santas Musas, pues que soy vuestro; / y realce Calíope mi canto, acompañándolo / con aquella voz que produjo tal efecto / en las desgraciadas Urracas.»³⁴

El propio Petrarca representaría, en vivo, esta alegoría del Parnaso el día de su coronación solemne, como Poeta Máximo, en el Capitolio de la Ciudad Eterna, el 8 de abril de 1341. Su discurso comenzaba con los versos de la tercera *Geórgica* de

³² M. Ficino, *De Amore. Comentario a «El Banquete» de Platón*, Madrid, Ed. Tecnos, 1986, Disc. V, cap. II, p. 90.

³³ Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, Milán, Mursia, 1976, p. 343.

³⁴ Dante Alighieri, *op. cit.*, p. 185.

Virgilio: «*Sed me Parnasi deserta per ardua dulcis / raptat amor; juvat ire jugis, qua nulla priorum! Castaliam molli devertitur orbita clivo*» (Pero, el dulce Amor me precipita por la ardua soledad del Parnaso; me place ir por sus cimas por donde nadie antes que yo dejó sus huellas en la suave pendiente que lleva a la fuente Castalia)³⁵. Tras hincar en tierra la rodilla, el senador romano Conde de Anguilara colocaría sobre sus sienes la tan preciada corona de laurel con estas palabras: «Esta corona es la recompensa al genio»³⁶.

Boccaccio, en su *Genealogía de los Dioses paganos* (1360-1375) recupera, asimismo, el mito de las nueve Musas, ofreciendo una interpretación de su sentido alegórico³⁷. Siguiendo a San Isidoro, en sus *Etimologías* (III, 15, 1), señala que éstas «fueron llamadas Musas de **buscar** (del término «buscar») porque por ellas, según sostuvieron los antiguos, se buscaba la norma de los poemas y la modulación de la voz y por esto, por derivar de ellas, recibió el nombre de música, que es el conocimiento de la moderación». Advierte, además Boccaccio, que «puesto que el sonido de las mismas Musas es algo sensible y que fluye al pasado y se fija en la memoria, por esto se las llamó hijas de Júpiter y de Memoria». Por último, recoge el texto de Fulgencio, en el que este autor latino ofrecía una interpretación epistemológica del significado de cada una de las nueve Musas:

«Nosotros decimos que las nueve Musas son los modos de doctrina y ciencia, esto es: la primera CLÍO como el proyecto de aprender; pues cleos en griego significa fama y, puesto que nadie busca la ciencia a no ser que en ella prolongue la dignidad de su fama, por esto es llamada la primera Clío, esto es, el proyecto de la ciencia. La segunda EUTERPE en griego es lo que nosotros llamamos lo que deleita bien, porque es lo primero buscar la ciencia, lo segundo es que agrade lo que buscas. La tercera MELPÓMENE, como melempe eomene, esto es, la que hace que permanezca la reflexión, para que sea lo primero querer, lo segundo que agrade lo que quieras, lo tercero estar meditando en aquello que deseas. La cuarta TALÍA, esto es, la capacidad, como si dijera Titonlia, es decir, poniendo semillas. La quinta POLIMNIA, como polymneme, es decir, que da mucha memoria, porque la memoria es necesaria después de la capacidad. La sexta ERATO, esto es euronchomoeon, lo que nosotros en latín decimos que encuentra algo semejante, porque después de la ciencia y la memoria, es justo que encuentre algo semejante a lo suyo. La séptima TERPSÍCORE, esto es que agrada a la instrucción. Pues después de la invención conviene que tú distingas y juzgues lo que encuentras. URANIA es la octava, esto es, la celeste. La novena CALÍOPE, esto es la de óptima voz. Así este será el orden: Primero querer la doctrina, segundo que agrade lo que quie-

³⁵ Virgilio, *Geórgicas*, III, 291-293.

³⁶ Cit. por F. Saxl, «El Capitolio durante el Renacimiento», en *La vida de la imágenes. Estudios iconográficos sobre el arte occidental*, Madrid, Alianza Editorial, 1989, p. 183.

³⁷ G. Boccaccio, *Genealogía de los dioses paganos*, Madrid, Editora Nacional, 1983 (Ed. de M^a C. Álvarez-R. M^a. Iglesias), p. 634.

res, tercero estar en lo que agrada, cuarto captar aquello en lo que estás, quinto recordar lo que captas, sexto encontrar lo semejante a lo tuyo en lo que recuerdas, séptimo juzgar lo que encuentras, octavo elegir de lo que juzgas, noveno llevar a buen término lo que has elegido (darle bello acabamiento).»³⁸

Dante, Petrarca y Boccaccio son los tres grandes escritores, las tres grandes figuras, del Primer Renacimiento, que transmitieron a la posteridad los elementos fundamentales para la elaboración, a partir de la segunda mitad del Quattrocento, de la **Alegoría del Parnaso de las Musas**. El poeta inspirado aparece, en el Renacimiento, como un mediador entre el mundo ideal, el mundo celeste, y el mundo de los simples mortales. Los artistas del Renacimiento tratarán por todos los medios de asimilarse a la dignidad y grandeza de la Poesía. Cennino Cennini, en su obra *El libro del Arte* (1437), considerado el primer tratado pictórico del Renacimiento, señala que la Pintura es un arte que requiere fantasía y destreza de la mano, que representa cosas no vistas (cosas invisibles) como si éstas se nos ofrecieran a nuestra vista, de modo que aquello que no es, sea; mereciendo, así, que «se le dé asiento junto a la Ciencia y coronarla de Poesía»³⁹. No voy a desarrollar, aquí, el tema de la incidencia de la Poesía y la imagen del poeta en la cultura renacentista, pues ello nos llevaría por otros derroteros y no es el caso de tratarlo aquí. Tan sólo me limitaré a algunos ejemplos elocuentes en los que la imagen del Poeta y del **Parnaso de las Musas** nos sirvan para ilustrar e iluminar nuestra comprensión y disfrute de la pintura que es objeto de esta reflexión: **El Parnaso** de Nicolás Poussin.

Más que ningún otro mortal, a principios del siglo XVI, el Sumo Pontífice, heredero de la Roma de Escipión y de Augusto, jefe máximo de la Iglesia de Cristo, estaba en condiciones de pretender ejercer esa mediación que el Poeta reivindicaba para sí, mediación entre el Cielo y la Tierra, entre lo Invisible y lo Visible, entre el Orden Divino que se manifiesta como MÚSICA y el Desorden terrestre del pecado y las pasiones. Por ello, no debe de extrañarnos el hecho de que el Papa Julio II reivindique el derecho a investirse con la imagen de Apolo, el dios Musageta. Siendo todavía cardenal (cardenal Giuliano della Rovere), había adquirido la estatua antigua de **Apolo**, recién descubierta, para decorar los jardines de su residencia cardenalicia, en *San Pietro in vincoli*, convirtiéndola, así, en un verdadero emblema personal⁴⁰. A partir de 1503, cuando asciende al solio pontificio, dedicará sus esfuerzos a remodelar la colina vaticana para devolverle todo su prestigio que,

³⁸ G. Boccaccio, *op. cit.*, pp. 636 s.

³⁹ C. Cennini, *El libro del Arte*. Madrid, Akal, 1988.

⁴⁰ Al parecer se trata de una copia romana de un original griego que Leócares realizó, en el siglo IV a.C., para Atenas (R. Bianchi Bandinelli (Dr.), *Historia y civilización de los Griegos. La crisis de la polis: Arte, Religión y Música*, Barcelona, Icaria, 1982, p.68. No se sabe con seguridad cuándo y dónde fue descubierto el **Apolo**. Pitro Ligorio señaló la localidad de Anzio. En el *Codex Escorialensis* se conserva un dibujo del **Apolo**, realizado antes de 1509, en la que la estatua aparece en el «jardín de San Pietro in Vincoli». A partir de 1509 ya aparece documentado en el Vaticano y en 1511 en el *Belvedere*;

junto al fortalecimiento de los Estados de la Iglesia y el amplio mecenazgo, tenían como objetivo hacer de Roma el centro espiritual y político de la Cristiandad. El **Apolo** debía de ser instalado en la exedra que presidía el Jardín del *Belvedere*, que Bramante diseñaría a tal efecto, en una amplia perspectiva, sobre el declive de dicha colina⁴¹. En la que iba a ser la Biblioteca privada del Pontífice, la *Stanza della Signatura*, Rafael pintará la colina de Monte Parnaso precisamente sobre el amplio ventanal que daba a dicho *Belvedere*, en una abierta proyección simbólica. Entre los eruditos y poetas que frecuentaban la Corte pontificia debía circular la idea que hacía derivar *VATICANUS* del término latino *VATICINIUM*, que en el contexto platónico podía tanto referirse a la Profesía como a la Poesía⁴². De esa forma, el *Mons Parnasus* devenía una alegoría del *Mons Vaticanus*. Es interesante, a este respecto, que en 1512, el pontífice presidiera, en los Jardines del *Belvedere*, y ante la estatua de Apolo, la *laureatio* (esto es, la coronación de laureles) de un poeta y de un orador de su Corte.

Los frescos de la *Stanza della Segnatura*, realizados desde 1509 hasta 1511, y en cuyas cuatro paredes debían consignarse los cuatro pilares del programa ideológico y doctrinal del pontificado de Julio II, aparecen como la más grandiosa síntesis del pensamiento humanista: Por una parte, la **Teología** (representada a través de la Disputa del Sacramento), la **Filosofía** y la **Ciencia** (a través de la Escuela de Atenas), la **Jurisprudencia** (a través de las Pandectas de Justiniano y las Decretales de Gregorio IX) y las **Artes** (representadas a través de la **Alegoría del Parnaso y las Musas**). La **Fe**, la **Razón**, la **Justicia** y la **Inspiración artística** (o **Poética**) configuran, pues, los cuatro fundamentos o pilares del Templo de la Mente humana. Es el más acabado epitome de los ideales humanísticos y cristianos, expresados bajo la forma plena de sus valores universales. Inspirados, sin duda, en la filosofía del Neoplatonismo cristiano que exaltaba y glorificaba las ideas de la Verdad, del Bien y de la Belleza. Al estar esta *Stanza*-Biblioteca abierta hacia el Jardín del *Belvedere*, del cual recibe parte de su iluminación, a través de la abertura que se abre debajo del Parnaso de Apolo, convierte esta Alegoría en una metáfora de la Luz.

Rafael debió de contar, asimismo, con un precioso antecedente familiar. Su padre, Giovanni Santi, poeta y pintor de la Corte de Federico da Montefeltro, duque de Urbino, había ideado una **visión poética** para engrandecer lo que consideraba la Edad de Oro de este príncipe. Su visión poética consistía en una alegoría de la Edad de Oro concebida como un Parnaso donde Apolo rige el concierto de las Musas y que trató de evocar en las pinturas que realizara para el *Studiolo* contigo

F. Haskell-N. Penny, *El gusto y el arte de la Antigüedad. El atractivo de la escultura clásica (1500-1900)*, Madrid, Alianza Editorial, 1990, p. 166; H. H. Brummer, *The Statue court in the Vatican Belvedere*, Estocolmo, Almqvist & Wiksell, 1970, pp. 44-46: para dicho autor, el **Apolo** debía ya pertenecer a la colección del Cardenal Giuliano della Rovere desde finales del siglo xv, como mínimo.

⁴¹ J. S. Ackerman, «The Belvedere as Classical Villa», en *JWCI*, 16, 1951, pp. 78-89.

⁴² M. Fumaroli, *L'inspiration du poète de Poussin: Essai sur l'allégorie du Parnasse*. París, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1989, p. 25.

a la Capilla Ducal. Su hijo representaría esta misma visión, de una forma mucho más grandiosa, en las *stanze* vaticanas, para exaltar la nueva Edad de Oro que se abría con el pontificado de Julio II. Rafael debía de tener, en la mente, sin duda, las imágenes del otro gran Parnaso de la época, el que Andrea Mantegna realizara para el *Studiolo* de Isabelle d'Este, duquesa de Mantua. La obra de Mantegna es de un espíritu muy diferente del que Rafael daría a su visión del Parnaso. Se trata de la alegoría de una Corte laica y profana, en la que domina, en lo alto, la pareja de Venus y Marte, como una promesa de fertilidad y felicidad conyugal. La danza de las Musas y la Música de Apolo constituyen una especie de divertimento nupcial, que sostiene y acompaña a esta «*promesse de bonheur*», a esta Promesa de felicidad. Mantegna realiza aquí una especie de Exemplum moral, a través de una historia o fábula, aparentemente nada edificante, pues recoge el episodio que Homero relata en la *Odisea* (VIII, 266 ss.), en donde Vulcano descubre los amores adúlteros de su esposa Venus con Marte, provocando, así, la burla y diversión de los demás dioses del Olimpo. Ya en un escolio a la *Odisea*, de principios de nuestra era, el filósofo Heráclide del Ponto ensayaba una interpretación, en clave filosófica y moral de este espinoso asunto:

«Yo creo, sin embargo, que aunque esta historia fuera cantada entre los feacios, un pueblo esclavo del placer, no deja de contener un mensaje filosófico. Pues el pasaje confirma la doctrina de los sicilianos y de Empédocles de que Marte es el nombre de la lucha y Venus el del Amor. Homero nos narra la reconciliación de estos dos antiguos enemigos. Resulta, pues, muy adecuado que de los dos nazca Armonía que todo lo reduce a la concordia y a la tranquilidad. Así los dioses ríen y se regocijan, agradeciendo de que la infausta disensión haya concluido transformándose en unanimidad y paz.»⁴³

La historia era sin duda humorística en su superficie, pero, en su significado profundo, era alegre y feliz. La obra debía alegorizar, por otra parte, el apaciguamiento de los fogosos y bélicos instintos del duque de Mantua, en cuyo *Studiolo* debía aprender la sabiduría de la antigua moderación.

Con Rafael, la **Alegoría del Parnaso** toma su forma definitiva, en donde la Poesía es elevada a la dignidad de una Teología, de una Teología Poética, en plena igualdad con la Teología dogmática, la Filosofía científica y el Derecho Canónico. En lo alto del monte Parnaso, Apolo, a cuyos pies brota la divina fuente inspiradora, parece encantar con su música el coro de las Musas y de los Poetas. Éstos se agrupan a ambos lados, mezclándose los antiguos y los modernos, e incluso los contemporáneos de la Corte Pontificia, en armónica e inspirada conversación. Todos los personajes se encuentran, de alguna manera, entrelazados, como unidos a una cadena magnífica, tal y como Platón señala en el *Ion* (533 e), el diálogo que dedica a la

⁴³ Recogido por E. H. Gombrich, «Una interpretación del *Parnaso* de Mantegna», en *Imágenes simbólicas*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, p. 132.

Inspiración del Poeta: «A todos ellos -dice- les viene la fuerza que los sustenta de aquella piedra magnética. Así, también, la Musa misma crea inspirados, y por medio de ellos empiezan a encadenarse otros en este entusiasmo». Reconocemos en los poetas a Homero, Virgilio, Horacio, Dante, Petrarca; al pintor y poeta Miguel Ángel, a los poetas de la corte pontificia Tebaldeo, Ariosto, Beazzano, Sannazaro y Bembo, entre otros. Resulta, por otra parte, enigmática la representación, en este «Parnaso» masculino, de la poetisa Safo (identificada a la izquierda por la cartela que sostiene en su mano). Si prescindimos de ella, el número de los representados es de 27: el número límite en el sistema de proporciones musicales del *Timeo*. No se si en el ambiente erudito de la Corte Pontificia era conocido el *Epigrama 6* de Platón, en el que éste tributaba honores a Safo nombrándola la décima Musa, sustituyendo, así, el mítico número nueve por el diez pitagórico, lo que explicaría su «extraña» y solitaria presencia en el fresco⁴⁴. En cuanto a la representación de las nueve Musas, no deja de ser interesante el hecho de que, aun no contando con una acabada y fidedigna representación, Rafael nos haya dado un auténtico ejemplo de erudición y verosimilitud. La identificación de las mismas ha sido objeto de controversias entre los especialistas que han tratado esta obra rafaelesca, sin ofrecernos una convincente atribución. En mi ensayo sobre *Rafael*, ofrecía una identificación más apurada, basándome en una cita, que sin duda debía circular entre los eruditos de la Corte de Julio II⁴⁵. Se trata de un fragmento de la *Anthologia Latina*, conservado en el Vaticano, y que más tarde, Natale Conti recogería en su importantísima *Mitología*, que se editaría en 1551:

«Clío, cantando las hazañas, devuelve su momento a lo pasado. Melpómene proclama las tristezas con su trágico grito. Talía, la de la comedia, se complace con la conversación lujuriosa. Euterpe oprime la caña de soplos que cantan dulcemente. Terpsícore, con la cítara, conmueve, domina, aumenta las emociones. Portando el plectro, Erato da saltos con el pie, con el verso, con el rostro. Calíope encomienda los versos heroicos a los libros. Urania escudriña los movimientos del cielo y los astros. Señala todas las cosas con la mano y habla con el gesto Polimnia. La violencia de la mente apolínea empuja por todas partes a estas Musas. Sentado en el centro, domina Febo todas las cosas.»⁴⁶

Partiendo, pues, de este texto, tendríamos: **EUTERPE**, que oprime la caña (flauta) sería la figura sentada a la izquierda; **TERPSÍCORE**, con la cítara, la de la

⁴⁴ En el número 10 pitagórico, el «tetractis» de la década (1,2,3,4) están, asimismo, contenidos los cocientes musicales o intervalos perfectos de la música griega, base del sistema de proporciones tanto de la Antigüedad como del Renacimiento. Vid. *supra*.

⁴⁵ A. M. González, *Rafael*, Madrid, Historia 16, 1994, pp. 42-45.

⁴⁶ Natale Conti, *Mitología*, Murcia, Universidad de Murcia, 1988 (Ed. de R. M^a. Iglesias-M^a. C. Álvarez), Libr. VII, cap. 15, p. 550.

derecha; **MELPÓMENE**, con su máscara trágica, la primera de pie a la izquierda; a continuación (y aquí hago una rectificación de mi anterior atribución), **CLÍO**, mirando hacia atrás, con aire de nostalgia, que parece reflejar el pasado, como corresponde a la recuperadora de la Historia; le sigue **ERATO**, abrazada a su compañera, en actitud amorosa, y cuyo rostro melancólico se ajusta perfectamente a la inspiradora de la *Elegía amorosa*⁴⁷; **CALÍOPE**, la primera de la derecha de pie, con su diadema de oro («la más noble de todas» según Hesíodo), sostiene el libro en el que encomienda los versos heroicos; le sigue **TALÍA**, con la máscara cómica; a su lado **POLIMNIA**, que habla con el gesto de su mano; por último, **URANIA**, que sostiene la esfera del Universo y parece escudriñar el firmamento.

Al igual que en el **Parnaso** de Rafael, los estudiosos de la obra de Poussin no se han puesto de acuerdo a la hora de identificar a cada una de las Musas⁴⁸. Me parece interesante que nos detengamos en ello, pues se trata de poner de relieve, no sólo la capacidad de invención de nuestro pintor, sino, también, su destreza, erudición, rigor y originalidad con la que abordaba sus temas mitológicos, históricos o bíblicos. Los problemas que pudo haber tenido Rafael a la hora de representar a las diferentes Musas, al no haber, en su época, un índice iconográfico sistematizado, no los encontramos en Poussin. Nuestro pintor ha podido contar con la espléndida edición de la Mitología de Natale Conti y, sobre todo, con la importantísima *Iconología* de Cesare Ripa, aparecida por primera vez en 1593⁴⁹. Con la ayuda de esta última obra estamos en condiciones de identificar las Nueve Musas, con un casi nulo margen de error. Veamos: La primera a la izquierda, sosteniendo con la siniestra la máscara cómica y con la derecha una flauta, es, sin duda, **TALÍA** («Joven de rostro alegre y atractivo. Ha de llevar en la cabeza una corona de hiedra, sosteniendo con la siniestra una ridícula máscara»); le sigue, mirando de frente y con una estrella reluciente en el tocado, **URANIA** («Llevará una corona de relucientes estrellas, apareciendo vestida de azul y sosteniendo con la mano un globo que representa las esferas celeste»); a continuación, y coronada de laurel, sosteniendo una especie de trompa, **CLÍO** («Representase a Clío en figura de doncella y coronada de laurel, sujetando una trompa con la diestra y con la siniestra un libro, sobre el cual estará escrito claramente: Tucídides»); le sigue, **MELPÓMENE**, con la máscara trágica y el puñal desenvainado («Mujer de noble aspecto gravemente vestida, llevando en la cabeza un bello y rico tocado. Sostendrá con la izquierda algunos cetros y coronas, alzándolos en alto (...) Con la mano derecha habrá de sostener un puñal desenvainado»).

⁴⁷ En la referida monografía sobre Rafael, había identificado incorrectamente a Clío y a Erato, sin haberme percatado de la actitud amorosa de esta última, circunstancia más que suficiente para su correcta identificación: «... a continuación le sigue Erato, cuyo rostro melancólico se ajusta perfectamente a la inspiradora de la Elegía; Clío, a sus espaldas parece reflejar el pasado» (A. M. González, *op. cit.*, p. 44).

⁴⁸ P. Rosenberg-L. A. Prat, *Nicolas Poussin, 1594-1665. Catalogue Exposition*, París, Réunion des Musées Nationaux, 1994.

⁴⁹ Cesare Ripa, *Iconología*, Madrid, Akal, 1987, voz «Musas», pp. 109-119, vol. 2.

Más allá está **ERATO**, con corona de rosas y mirto, alegre y graciosa, sobre su cabeza revolotea un amorcillo con su arco («Graciosa y muy alegre doncella que ciñe sus sienes con coronas de rosas y de mirto. Con la siniestra ha de sostener una lira y con la diestra el plectro, poniéndose junto a ella un alado Amorcillo, que lleva con la mano una antorcha, el arco y las saetas»); luego viene **TERPSÍCORE**, casi escondida, ligera y alegre, con su brazo en alto en señal de danza («Se pintará igualmente en forma de doncella de alegre y bello rostro (...) llevará en la cabeza una corona de plumas de variados colores, siendo algunas de Urraca. Irá además bailando con gracioso donaire. Se pinta llevando cítara») ⁵⁰; le sigue **POLIMNIA**, con su brazo izquierdo sobre el hombro de su compañera coronada con perlas y joyas («Aparece esta Musa pronunciando un discurso y levantando el índice de la diestra hacia el cielo, adornando además de esto su cabeza con un tocado de perlas y joyas variadas que habrán de ser en fin de muy diversos colores. El traje será blanco por entero») (esta es la que ha suscitado más problemas, pero su tocado de perlas y joyas, así como su traje blanco, no provoca dudas); a su lado está **EUTERPE**, con corona de flores y sosteniendo en su mano izquierda un instrumento de viento, una especie de siringa o flauta de Pan («Hermosa muchacha que ha de llevar ceñida la cabeza de muy diversas flores, sosteniendo con ambas manos algunos instrumentos de viento»). Por último, **CALÍOPE** que porta las coronas de laurel («Otra joven aún que ha de ceñir su frente de un aro de oro. Con el brazo izquierdo sostendrá numerosas coronas de laurel, cogiendo además y con la diestra tres libros, en cada uno de los cuales ha de aparecer el título en la cubierta, a saber, en uno la *Odisea*, en otro, la *Ilíada*, y en el tercero la *Eneida*»). Panofsky cree ver en el rostro del poeta al que Apolo acerca la copa, a Marino, fallecido hacía poco, en plena gloria. De ser así, constituiría un claro homenaje a su inmortal memoria. Se ha dicho, asimismo, que esta obra era un ferviente homenaje que Poussin hacía a Rafael, sin embargo, parece más bien, un intento de rivalizar con él, proclamándose, así, su sucesor moderno.

Deudor de **El Parnaso** de Rafael y de Poussin es, sin duda, el que Rafael Mengs pinta, entre 1760 y 1761, en el techo de la Galería Principal de Villa Albani, donde debía albergar la colección de esculturas antiguas de su protector el Cardenal Albani. Mengs sigue en su obra algunos esquemas generales compositivos utilizados por los dos artistas precedentes, como los árboles, el paisaje de fondo y el agrupamiento semi-circular de los personajes, si bien, ha prescindido de los poetas laureados. La caracterización de las Musas es, en cambio, más precisa. De izquierda a derecha, tendríamos: **TERPSÍCORE** (con la cítara en el brazo derecho), **ERATO** (festiva y danzante), **CLÍO** (sentada en el suelo y rodeada de pergaminos), **TALÍA**

⁵⁰ La identificación que aquí propongo difiere, ligeramente, de la sostenida por E. Panofsky, que a su vez se apoya en R. W. Lee, que señala como Terpsícore y Erato las que aquí propongo como Erato y Terpsícore, respectivamente: un análisis detenido del lienzo pone de manifiesto que Erato aparece tocada con una corona de rosas, como advierte Ripa (E. Panofsky, «A mythological painting by Poussin», en *The Burlington Magazine*, CIII, julio, 1961, pp. 318-321).

(con la máscara cómica), la ninfa **CASTALIA** (sentada en un trono) a cuyos pies aparece su padre, el río Aqueloo, vertiendo el agua que recogerá la fuente homónima; en medio **APOLO**, con la lira y una rama de laurel, **CALÍOPE** (apoyada en la columna, con un pergamino en el que se recoge los títulos de las tres epopeyas antiguas), **POLIMNIA** (en actitud de pronunciar un discurso), **URANIA** (sentada en el suelo con la esfera celeste), **EUTERPE** (sosteniendo con su derecha una flauta de caña) y **MELPÓMENE** (con la máscara trágica sobre la cabeza). Espléndido telón de fondo del bello ideal griego, preconizado por el amigo del pintor, Winckelmann, que en la Roma de Benedicto XIV sentaba las bases de un nuevo Parnaso ⁵¹.

LOS PRIMEROS AÑOS ROMANOS DE POUSSIN

Nicolás Poussin nace el 15 de junio de 1594, en el pueblo de Villiers, cerca de Les Andelys, en la Normandía; una región bañada por el Sena, cuyas líneas amplias y majestuosas otorgan al paisaje un aspecto idílico. La infancia de Poussin debió de impregnarse grandemente de esta atmósfera, que aparecerá una y otra vez, mezclada con la luz y el verdor de la Campiña romana, anunciando, así, la **naturaleza soñada e imaginada** que el artista recreará en sus innumerables lienzos. Hacia 1611, a la edad de 17 años, entró en contacto con Quentin Varin, un pintor ambulante que por entonces estaba decorando la iglesia de Les Andelys. Dicho pintor, impresionado por el talento del joven Poussin, le incorporó a su taller para iniciarlo en el oficio de pintor. Muy poco pudo este artista provinciano influir en el espíritu de nuestro pintor; sin embargo, en su taller Poussin debió de aprender los rudimentos de su arte y algún que otro método de equilibrio cromático, así como la representación de actitudes nobles. Según el testimonio de Bellori, al año siguiente, con mucho sigilo, abandonó el hogar paterno dirigiéndose a París. Aquí conoce a un joven noble, del que sólo sabemos que era natural de Poitou, quien le presentará al matemático Alexandre Courtois, un pensionista del rey, que vivía en el Louvre como conservador de la colección real y poseía, a su vez, una pequeña colección de objetos de arte, entre los que se encontraban una estupenda colección de grabados de Marcantonio Raimondi sobre obras de Rafael. Courtois ejercerá un gran estímulo para el joven artista. Es muy probable que a través de estas dos personalidades Poussin entrara en contacto o trabara conocimiento con las obras de arte más importantes reunidas en París, entre las que se encontraban algunas obras del propio Rafael, de Giulio Romano y, sobre todo, de los vaciados en yeso de las esculturas de la Antigua Roma. La contemplación de dichas obras y la medianía del ambiente artístico parisino le incitaron, tal vez, a visitar Italia.

⁵¹ M. Fumaroli, *op. cit.*, p. 38. El lector encontrará en esta obra una extensa y erudita relación de pinturas y grabados sobre la alegoría del Parnaso desde el siglo XVI hasta los inicios del siglo XX. Vid, en especial, el catálogo razonado, pp. 97-112.

En el otoño de 1620, realiza **su primer viaje a Italia** que le llevará a Florencia, regresando al poco tiempo a París. En París, esta vez, hará amistad con Philippe de Champaigne, y trabajará para Nicolás Duchesne, entonces pintor y «*valets de chambre*» al servicio de la Reina María dei Medici, que decoraba los salones del palacio. Los jesuitas de París encargarán al joven Poussin una serie de cuadros conmemorativos de la vida y milagros de San Ignacio de Loyola, quien por entonces había sido canonizado. A pesar de lo presuroso de su realización, las pinturas causaron gran impacto en París, lo que influyó en el curso de su carrera artística. Las pinturas (hoy desaparecidas) fueron elogiadas por el gran poeta napolitano Gian Battista Marino (el *cavalier Marino*), el padre de una corriente poética de gran trascendencia en la literatura europea cortesana y, sin duda, el más refinado poeta de su tiempo, cuyo retrato laureado grabara Greuter sobre una obra de Vouet. Fue Marino quien familiarizó a Poussin con la **mitología clásica** y con la poesía latina e italiana. Para el propio Marino realizará algunos dibujos sobre temas extraídos de las *Metamorfosis* de Ovidio, para la edición que preparaba de esta obra⁵². En un principio se pensó que estaban destinadas a ilustrar su gran libro de poemas *Adone*, dedicado a la Reina María Medici y publicado en París en 1623⁵³. Gran parte de estos dibujos (unos quince en total) se conservan en la Colección del Castillo de Windsor, como *Album Massimi*. Uno de esos dibujos, emparentado, sin duda, con el boceto de **El Parnaso**, es el denominado **Minerva y las Musas**, cuya fuente literaria son las *Metamorfosis*⁵⁴. Se trata de una primera aproximación de nuestro pintor al tema de las Musas. El dibujo recoge el momento en que la diosa Minerva llega al virginal Helicón, para contemplar la fuente Hipocrene que acababa de brotar después de que Pegaso golpeará con sus patas la tierra.

Felibien nos cuenta que, debido a las frecuentes convalecencias del poeta, éste pasaba largas temporadas en cama, y sentía gran placer al contemplar los dibujos que el joven pintor le llevaba (le traía a su lecho), sobre sus propias invenciones poéticas. Gracias a esta admiración, el pintor comienza a destacar en el ambiente de París. Nicolas Duchesne, que dirigía los trabajos de remodelación y decoración de los palacios reales, le encarga algunas pequeñas obras para el Palacio de Luxembourg. Es probable que, por entonces, se alojara en esta residencia de la Reina Madre. Según el mismo Félibien, realizó un encargo para Notre Dame, una **Muerte de la Virgen**. A finales de 1623, Marino regresa a Italia, pidiendo al artista se traslade con él a Roma. Poussin, abandona París, casi sin dinero y se dirige a Italia. Hace su entrada en Roma en la primavera de 1624, tal vez a finales de abril, según cuenta Passeri. Pudo haber detenido por un tiempo en Venecia, como señala su biógrafo Mancini, familiarizándose con el espíritu y la manera venecianas.

⁵² R. B. Simon, «Poussin, Marino and the Interpretation of Mythology», en *The Art Bulletin*, 1978, pp. 56-68.

⁵³ G. B. Marino, *Adone*. París, Oliver. di Varese, 1623 (Roma, Laterza, 1975, ed. de M. Pieri).

⁵⁴ Ovidio, *Metamorfosis*, V, 250 ss.

Cuando Poussin llega a Roma, la Ciudad Eterna detenta el primado de las Artes⁵⁵. Contaba con un pasado esplendoroso (en ella podían admirarse las obras maestras de los dos genios más grandes que ha tenido la ciudad, Rafael y Miguel Ángel) y con una gran fermentación estética en los años precedentes, gracias al Cavalier d'Arpino, a Annibale Carracci y a Caravaggio. El ambiente romano estaba dominado por la **sensualidad** y la **opulencia**; así como por el más acendrado espíritu de **exaltación** y **misticismo**: una **sensualidad lánguida, voluptuosa y desfalleciente** imperaba en la Roma de entonces. El gusto por lo **dramático** y lo **patético** impregnaba todos los ámbitos (literario, musical y artístico). Por otra parte, un nuevo Papa acababa de ser elegido en 1623, Maffeo Barberini, con el nombre de Urbano VIII. Se trata de un humanista, un hombre cultivado, amante de las artes, convertido él mismo en poeta e inclinado por naturaleza al mecenazgo, labor que llevarán a cabo, también, sus dos sobrinos, los cardenales Antonio y Francesco Barberini, entusiastas protectores de literatos y artistas. Por entonces, la colonia francesa ocupaba un lugar importante en Roma, instalados en torno de los dos lugares nacionales: las iglesias de San Luigi dei Francesi y de la Trinita dei Monti. A la cabeza de los artistas franceses está Simon Vouet. Contando con la protección de Marino, la estancia o el *soggiorno* de Poussin en Roma se iniciaba con los mejores auspicios. Sin embargo, el poeta cae gravemente enfermo, dejando Roma para dirigirse a su tierra natal, Nápoles, donde moriría el 25 de marzo de 1625. No obstante, tuvo tiempo, en Roma, para recomendar a nuestro pintor al cardenal Francesco Barberini y, sobre todo, a su secretario Cassiano dal Pozzo, gran amante de la pintura, y a Marcello Sacchetti, un celebrado y erudito poeta. «*Vedrete un giovane che a furia di diavolo*», parece que le dijo al cardenal, según afirma Roger de Piles en su relación de los pintores de la época. Gracias a estos personajes conseguirá sus primeros grandes encargos en la Ciudad Eterna, como la impresionante **Muerte de Germánico**, pintada en 1628.

En Roma pudo admirar las obras de Rafael (el ídolo que había aprendido a ver a través de los grabados de Raimondi), en especial, los frescos de la *Stanza della Segnatura*; asimismo, los frescos de la Galería Farnese de Annibale Carracci, en donde se aunaban el arte y la gracia de Rafael con la monumentalidad de Giulio Romano, la sensualidad de Correggio y la sutileza en el tratamiento del mito de Tiziano: toda una gran lección de pintura, donde el joven Poussin pudo atemperar su irresistible tensión hacia el **clasicismo**.

Fueron años duros, de un férreo aprendizaje y autocontrol, llevando una vida retirada, modesta y consagrada al estudio, como recuerdan Sandrart y el mismo Félibien. De ahí que no frecuentara los grandes maestros, celoso de su propia independencia. Junto al escultor flamenco François Du Quesnoy (conocido en Italia por Francesco Fiamingo) recorrerá las ruinas de la Antigüedad diseminadas por toda Roma, estudiándolas y copiándolas. En esta época se interesará, a su vez, por los

⁵⁵ S. Guarino, *Nicolas Poussin: i primi anni romani* (Catálogo de Exposición), Milán, Electa, 1998.

estudios de **anatomía**, asistiendo, incluso, a las autopsias que realizara en la ciudad el cirujano francés Nicolás Larche. Estudia **perspectiva**, **geometría**, **proporciones** y **óptica**, bajo la dirección del pintor y maestro de perspectiva Matteo Zaccolino; leerá los escritos de Alberti, Leonardo y Dürero, que estudiará con entusiasmo. Retorna a sus lecturas literarias, en especial, los escritores latinos antiguos y los modernos italianos.

LA TRILOGÍA POÉTICA DE EL PARNASO DE POUSSIN

Entre los artistas que residían en Roma, a la llegada de Poussin, y que dejarán en él una profunda huella, cabría destacar a Domenichino, que le permitirá trabajar en su estudio⁵⁶. De él supo captar su modo de representar en forma expresiva los temas, la subordinación de todos los motivos y el comedimiento en la plasmación de gestos y ademanes de las figuras. Llegamos, así, a la época de **El Parnaso** del Museo del Prado. Entre 1629 y 1631 o 32, Poussin dedicará tres obras significativas al tema del **Parnaso**. Además de la obra del Museo del Prado, está la del Museo del Louvre, titulada **La inspiración del poeta**, de 1629-1630 y la del Museo de Hanovre, con el mismo título, de fecha ligeramente posterior (1630 o 31). El personaje común en los tres cuadros es el dios Febo-Apolo, el dios solar, el dios del arco, de la lira, de la poesía y de la profecía. Las tres pinturas se vinculan, pues, a un ciclo apolíneo que atravesará toda la obra poussiniana. La meditación del pintor sobre el dios Apolo hará de éste uno de sus mitos personales. Reaparecerá a lo largo de su producción artística posterior en innumerables e importantes obras. En las tres, el tema o asunto principal es la **coronación del poeta**. Ya hemos comentado la interpretación de Rafael del Parnaso. Su **Parnaso** era, a la vez, visión y alegoría: visión del Parnaso, de las Musas, de los poetas que por encima del tiempo conviven en íntima armonía con los filósofos y los artistas, pero también alegoría, pues esta montaña representa el cielo del *Timeo* platónico, del *Sueño de Scipion* ciceroniano y del *Paraíso* de Dante. En la época en que Poussin pinta estas tres obras, la **Alegoría del Parnaso** constituye un resumen de los títulos de nobleza de la **poesía**: una alegoría de la gloria del poeta, gloria que era compartida, a la vez, por músicos y pintores.

En la **Inspiración del poeta** (Museo del Louvre), junto al dios Apolo se encuentran la musa **Calíope** y un joven poeta en el momento de su coronación. A los pies del dios se recoge una pequeña biblioteca, con sus títulos bien visibles: *Ilíada*, *Odisea* y *Eneida* (los atributos principales de **Calíope** en la *Iconología* de Ripa). El poeta eleva los ojos al cielo, más atento a lo que ve y oye y a lo que le dicta el dios, que a los clásicos de la epopeya que están en el suelo a modo de ofrenda. Un

⁵⁶ P. Jamot. «“L’inspiration du poète” par Nicolas Poussin», en *Gazettes des Beaux-Arts*, 1911. II, p. 183.

amorcillo sobrevuela su cabeza en actitud de coronarle. Poussin reúne en esta obra los dos momentos sucesivos en la vida de un poeta: el acto de su inspiración, que le confirma como poeta, y el momento de su exaltación o coronación, que le consagra como héroe afamado. En esta obra Poussin logra una originalidad total. Su clasicismo es ya manifiesto. Para la pose de la Musa, el artista ha empleado un modelo antiguo con una franqueza poco corriente para la época. Un modelado y un colorido que recuerdan al Veronés. La luz juega un papel importante, al crear un efecto drástico, con sus sombras y contraluces.

Es una obra ejecutada en una de esas «horas de elección» de las que habla el pintor en sus cartas. Poussin ha querido simbolizar, aquí, la sentida adoración del poeta hacia el dios que le inspira. Una obra compuesta con una sobriedad profundamente clásica. A través de algunos pequeños detalles, el artista indica el lugar de la escena. Al contrario de lo que hará más tarde en sus paisajes finales con figuras o historias, aquí los personajes no están subordinados al paisaje, perdidos en su inmensidad. Se destacan como un relieve, magnificándose en el primer plano. El paisaje, a pesar de lo poco que se divisa, aparece maravillosamente apropiado al tema. Una pequeña roca, coronada por unos laureles, sirve de «trono» o pedestal a este sereno Apolo, sin duda, deudor de la estatua del *Belvedere* vaticano. La tenue luz del atardecer, que se desliza, suavemente, a través de los cuerpos idealizados, confiere a la escena una cálida e íntima familiaridad. La esencia misma del dios es transferida al poeta, que aparece transido por ese gesto casi mimético, que le diviniza. Todo está concebido para la revelación de un misterio: el misterio insondable de la creación poética. El dios cautiva por la dignidad soberana de su aspecto y por la actitud de su gesto. Una inmutable serenidad se desprende de todo el conjunto. Poussin es consciente de estar rozando la esfera de lo inefable; de ahí, que trate de hacer plausible el instante supremo en que el núnem se hace presente. La naturaleza, en la proximidad de la noche, toma una gravedad solemne y una suprema dulzura. Nuestro artista, a lo largo de sus incontables paseos por los alrededores de Roma (como nos lo ha revelado sus propios biógrafos), se ha familiarizado con esos soberbios, radiantes y esplendentes crepúsculos y amaneceres romanos; esos crepúsculos y amaneceres que, sin duda, aprendió a sentir en los paisajes de fondo de su admirado Rafael. Las sombras de la tarde aumentan el misterio. El gesto del dios evidencia la emanación natural de su fuerza, en un movimiento a penas perceptible. Frente a la absoluta calma del dios, el sutil apasionamiento del poeta, como contraste. El poeta dócil al gesto del dios, ataviado de una túnica azafranada y un manto azul, los dos colores queridos del pintor, espera recibir la inspiración divina que le dará la gloria. Muestra un candor juvenil, una sentida y ferviente adoración. Mientras sus ojos se elevan al cielo, su rostro iluminado por el éxtasis, parece entrever en una visión el genio triunfante, portador de coronas. A espaldas del dios, descansa casi ingrávida, la diosa, la Musa, que ha hecho de intermediaria entre aquél y el poeta. Su tímido confidente. Un maravilloso *contraposto* que sirve al pintor para incorporar al cuadro una nota más florida de encarnaciones delicadas y tiernas; una deliciosa aparición femenina.

Se ha querido ver en esta pintura una alegoría del papa Urbano VIII, celebrado poeta, que no hacía mucho acababa de publicar su colección de poesías *Poemata*. En la figura del muchacho que va a ser coronado se ha querido ver, asimismo, al poeta Cesarini, muerto en la flor de su juventud, admirado por el mismo Urbano VIII, quien veía en él la encarnación y el ornamento de la Edad de Oro inaugurada por su reinado. Vuelve de nuevo a identificarse la figura de un Pontífice con Apolo. En la portada de la ediciones de los *Poemata* de Urbano VIII, realizadas en Roma y Anvers sobre dibujos de Bernini y Rubens, de 1631 y 1634, respectivamente, aparece el dios forcejando con el león, mientras abandona su lira. Poussin como ya se ha señalado había recibido la protección de Cassiano dal Pozzo, secretario del cardenal Francesco Barberini, así como del mismo purpurado, que lo coloca en la órbita de la familia del pontífice. Las tres coronas de laureles que portan los *putti* se identificarían, entonces, con la triple tiara papal. Urbano VIII, en calidad de **poeta máximo**, aparecería, pues, como un nuevo pontífice de las artes y de la poesía, en su intento de retornar a la dignidad de una armonía olvidada, conjugando, así, la gravedad épica con la dulzura lírica, y evitando la aspereza de las Odas y la molición de los Idilios de la Italia moderna, todo ello en una suave atmósfera cristiana. En un fresco, hoy desaparecido, del Palacio Barberini, realizado por Andrea Camassei en 1631, y titulado **El Parnaso**, del que se conserva un grabado, el dios Apolo, rodeado por la Musas, guía, a través de los acordes de su lira, a un grupo de héroes hacia el Templo de la Virtud. Dicho grabado sirve de ilustración a los *Aedes Barberinae* del conde Girolamo Teti, publicado en 1642, en donde se exalta la figura del pontífice, como el introductor de una nueva Edad de Oro. Las tres rocas en forma de colina, así como las tres abejas, del escudo papal, recuerdan, por otra parte, el Parnaso y la ambrosía de los poetas.

Distinto tratamiento presenta la **La inspiración del poeta (Hanovre)**⁵⁷. Los símbolos fundamentales se encuentran también aquí: Apolo, la Musa, el poeta, la Inspiración y la Coronación. Sin embargo, cada uno de ellos y la cadena que forman cambian profundamente. La musa Calíope adquiere aquí la apariencia desordenada de una Bacante, de mirada extraviada, muy similar a una de esas Ménades que Poussin pintará por esta época. Apolo, en esta pintura, ya no es solamente el dios solar, el dios de la poesía y de la música; su aspecto desnudo, lascivo, con la lira abandonada, adquiere la apariencia de Baco-Dionisio en el entusiasmo y en la ebriedad de sus misterios. El poeta, con su túnica blanca de neófito, de rodillas, aparece enteramente abandonado a un rito de iniciación y de inmortalidad, en el momento de beber la ambrosía que el extático dios le acerca. Si en la anterior la **luminosidad** jugaba un papel decisivo, aquí es la **humedad** la sensación que recorre el cuadro, que refuerza el efecto sensual de la escena. Lo que en la anterior pintura tenía de exaltación cristiana, en ésta, Poussin se manifiesta declaradamente sensual y pagano; una poesía dominada por Baco y Venus, que responde, sin duda, a la

⁵⁷ M. Furaroli, *op. cit.*, p. 91.

inspiración anacreóntica y ovidiana. El mismo Ovidio, en su *Ars Amandi*, hacía una invocación conjunta a Febo-Apolo, a Baco y a las Musas, como inspiradores de su poesía⁵⁸. Este era el mundo que, por otra parte, representaba la poesía de su admirado Marino, cuyo *Adone* es ahora rechazado y puesto en el *Índice de Libros prohibidos* por la Inquisición. Al final de su primera etapa romana, Poussin tributaba, así, un cálido homenaje, cargado de fuerza y sensibilidad, a quien le había guiado en los inicios de su carrera artística.

⁵⁸ Ovidio, *Arte de amar*, III, 345 ss.: «¡Así lo quieras, oh Febo, y así lo queráis vosotros, venerables númenes de los poetas, Baco ilustre por tus cuernos y vosotras, las nueve diosas!».



Fig. 1. Nicolas Poussin, *El Parnaso*. Museo del Prado, Madrid.
Rafael Sanzio, *El Parnaso*. Stanta della Segnatura, Vaticano.



Fig. 2. Descomposición armónico-musical de *El Parnaso* de N. Poussin.



Fig. 3. Nicolas Poussin, *El Parnaso*, dibujo preparatorio. Paul Getty Museum (Malibu).



Fig. 4. M. Raimondi, *El Parnaso*, sacado de un dibujo de Rafael.



Fig. 5. Nicolas Poussin, *El Parnaso* (detalle).

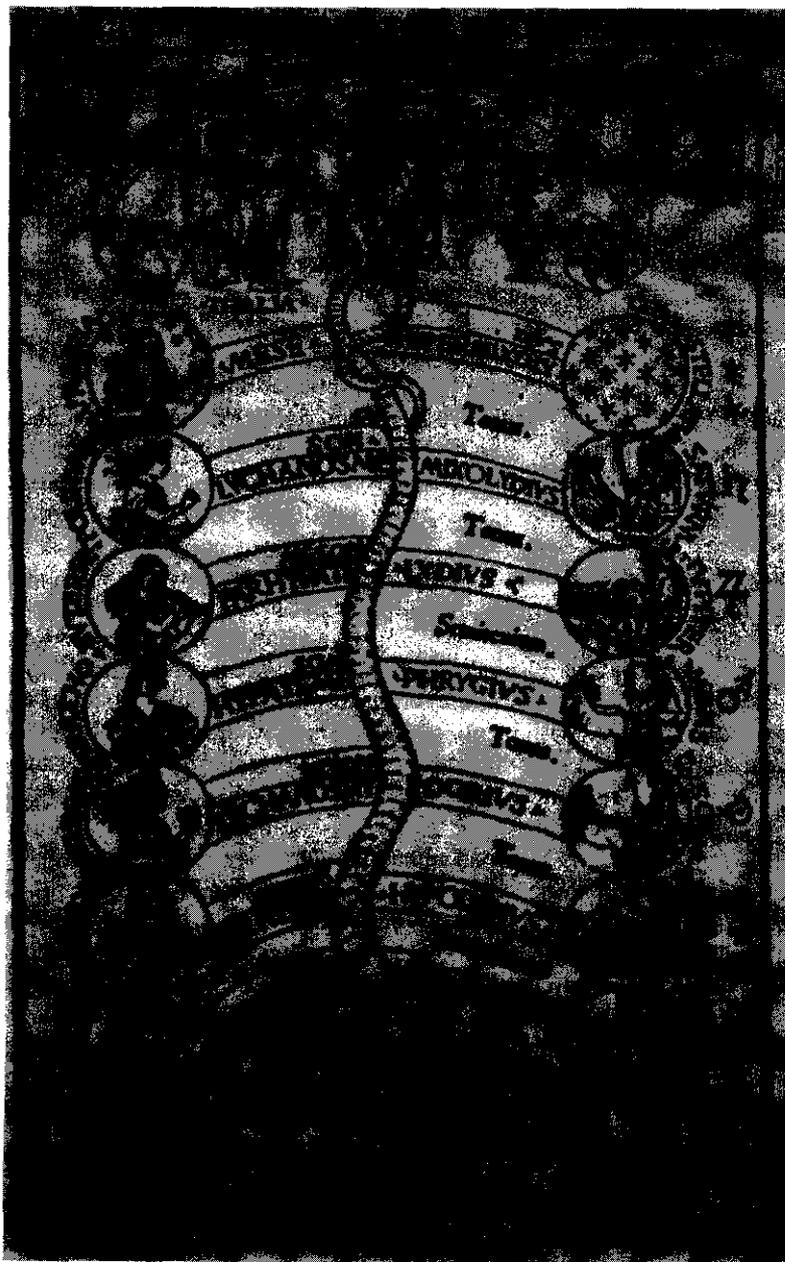


Fig. 6. F. Gaffurio, *Theorica Musicae*, 1460.



Fig. 7. Nicolas Poussin, *Palas y las Musas* (dibujo).



Fig. 8. R. Mengs, *El Parnaso*, Villa Albani, Roma.



Fig. 9. J. A. D. Ingres, *Apoteosis de Homero*, Museo del Louvre, París.



Fig. 10. Nicolas Poussin, *La inspiración del poeta* Museo del Louvre, París.



Fig. 11. Nicolas Poussin, *La inspiración del poeta*. Niedersächsisches Landesmuseum, Havovre..