

---

# HISTORIAS INMORTALES

COLABORACIONES DE:

Svetlana Alpers, José Álvarez Lopera, Francisco Calvo Serraller,  
David Cast, Fernando Checa, John H. Elliott, David Freedberg,  
Carlos García Gual, Carlo Ginzburg, Víctor Gómez Pin,  
Fernando R. de La Flor, Rosa López Torrijos, Víctor Nieto Alcaide,  
Juan Antonio Ramírez, Federico Revilla, Carlos Reyero,  
Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, Luis Antonio de Villena,  
Marina Warner, Joaquín Yarza Luaces



F U N D A C I Ó N  
AMIGOS DEL MUSEO DEL PRADO

**Galaxia Gutenberg**

**Círculo de Lectores**

## Apolo, David, santa Cecilia: música y pintura en algunas obras de Poussin en el Prado

David Freedberg

Quiero centrar esta conferencia en una de las pinturas más hermosas y complejas de Poussin, que es también una de las menos estudiadas: el *Apolo y las Musas en el Parnaso*, de hacia 1631-1632. Hablaré también de otras dos obras de Poussin en el Prado, el *Triunfo de David*, de hacia 1627-1628, y la *Santa Cecilia* pintada un par de años más tarde, hacia 1629-1630. Las dos han sido casi tan injustamente desatendidas como el *Parnaso*, e incluso la autoría de la *Santa Cecilia* ha sido puesta en duda por un eminente especialista en Poussin, Jacques Thuillier. Debo decir, por cierto, que las fechas que acabo de proponer son polémicas, pero en mi opinión tienen a su favor considerables argumentos estilísticos y de otra índole, según hemos de ver. No sólo no han recibido estas tres pinturas ni siquiera una parte de la atención estilística o iconográfica que merecen, sino que además, por notable coincidencia, guardan una fuerte relación iconográfica entre sí.

Ya que tengo el honor de pronunciar esta conferencia en el propio Museo del Prado, debo añadir que esas pinturas son sólo una parte de la interesantísima colección de obras del maestro francés que lo enriquece. Según la autoridad que queramos seguir, suman entre seis y diez, entre ellas el importante *Baco y Ariadna* juvenil, la *Caza de Meleagro y Atalanta*, de alrededor de 1637, y el tardío, y en otro tiempo injustamente rechazado, *Noli me tangere*, de 1657, que Poussin pintó para su ferviente admirador y cliente francés Jean Pointel. No me puedo resistir a mencionar también esa

obra verdaderamente espléndida de hacia 1650 que antaño sólo se tituló *Paisaje con tres hombres*, pero que ahora se identifica correctamente como *Paisaje con Diógenes dejando Esparta por Atenas*, según una anécdota que narra Diógenes Laercio en sus *Vidas y sentencias de los filósofos ilustres*. Como ha explicado claramente Charles Dempsey, muestra un tema nada poussiniano, un poco paradójico quizá, pero curiosamente apropiado: en su sexto libro cuenta Diógenes Laercio que Diógenes el Cínico, a la pregunta de por qué dejaba Esparta por Atenas, replicó que prefería incluso el afeminamiento de Atenas a la supuesta virilidad de Esparta. En el cuadro le vemos, envuelto en su sencillo *duplex pannum*, saliendo de la belicosa ciudad con disgusto.

Pero volvamos a la que en mi opinión es la mayor de las obras de Poussin en el Prado, quizá una de las mayores entre todas las suyas. No es una pintura que atraiga fácilmente al gusto de nuestra época. A muchos espectadores de hoy les parecerá de un clasicismo demasiado frío, demasiado llena de figuras más bien estáticas, por muy equilibradas que estén. La encontramos demasiado artificiosa, demasiado parecida a las aburridas fotografías de grupo que todos recordamos de nuestros tiempos colegiales. Claro está que la ninfa desnuda no es lo que más puede recordarnos aquellas fotografías, pero aunque la imaginásemos vestida resultaría estudiada, mecánica y formularia. Sin embargo, bastará que empeemos a dedicar tiempo al cuadro y a estudiarlo atentamente para que empiece a revelarse como la obra maestra que es en su estética y su composición. «Las cosas de perfección no hay que mirarlas con prisa –escribió el propio Poussin en 1642–, sino con tiempo, juicio y discernimiento. Juzgarlas requiere el mismo proceso que hacerlas.» Vale la pena tener presente esta observación de Poussin cada vez que se hable de pinturas difíciles como ésta.

En vano buscamos un tratamiento digno de esta obra misteriosa. Anthony Blunt parece haber tenido bastantes dificultades con ella, lo mismo que con otras de las del Prado. El *Noli me tangere*, por ejemplo, lo excluyó de plano del catálogo de Poussin, y tropezó en la datación de varias más, entre ellas el *Parnaso*. «Me cuesta trabajo creer que una obra tan torpe de dibujo y composición no sea anterior a 1630», escribió; pero aparte de que es un hecho que el *Parnaso* ostenta muchas semejanzas llamativas con un grupo de cuadros que son precisamente de 1630-1632, es casi incomprensible

que alguien de fino juicio pueda decir que esta obra es «torpe de dibujo», y no digamos de composición. Podrá no gustar por las razones que acabo de apuntar, pero en sí el dibujo de las figuras (y hasta el de los árboles, que a Blunt tampoco le gustaban) es de una pureza excepcional; y si de algo no se puede acusar a la composición es de torpeza.

En apoyo de sus argumentos Blunt trazaba un paralelo entre el dibujo de esta obra y los de la juvenil y un tanto desmañada *Bacanal de niños* de Roma y la *Asunción* de Washington, que en mi opinión no es de Poussin. No creo que tengan ustedes dificultad para apreciar la extraordinaria diferencia de calidad que hay entre el *Parnaso* y esas dos obras menores. Afortunadamente, Blunt estuvo más acertado al señalar el paralelo entre el tipo de Apolo que aquí aparece y el de la famosa *Inspiración del poeta épico* del Louvre, así como la figura de Crocus en la *Flora* de Dresde; pero con independencia de los valores –que son ciertamente grandes– del lienzo del Louvre, no cabe duda de que la precisión del *Parnaso* en cuanto a composición y dibujo delata una mano más madura. Sólo en la referencia a la *Flora*, obra fechada con seguridad en 1631, hizo Blunt una conjunción cronológica apropiada.

Pero dejemos estos paralelismos forzados y un tanto artificiales. Sobre todo ahora que se ha limpiado esta pintura, ¿quién podría negar la extraordinaria belleza de sus colores, los cambiantes, los blancos, los azules, los rojos, la evocación de un dorado atardecer en el monte Parnaso y el cuerpo refulgente de la ninfa de la fuente Castalia? La tonalidad general, con predominio de azules pálidos y blancos plateados, tiene una especie de brillante tersura, sólo levemente modificada por el verde intenso, los rojos y los azules más oscuros de las figuras de la derecha, lo que ha llevado a un crítico a sugerir, pienso que sin razón, que la obra pudo ser pintada en dos etapas.

No nos dejemos desanimar por la multitud de figuras. Estudiemos su armonioso agrupamiento, y fijémonos no sólo en la isocefalia de las Musas, sino en cómo esas mismas cabezas, las actitudes, la torsión de los cuerpos, los gestos entrelazados se relacionan entre sí con simetrías sutiles. Desde los brazos levantados de las dos musas del fondo hasta los dos *putti* que tan cuidadosamente se compensan en el primer término –un poco como los maravillosos

ángeles de la *Virgen del parto* de Piero della Francesca, pero probablemente derivados de dos *putti* esculpidos por el amigo de Poussin Duquesnoy—, en la obra entera reina un sutil y armonioso equilibrio. Los poetas del primer término extienden los brazos en actitudes análogamente contrapesadas, el de la derecha accionando con un brazo a plena luz, el de la izquierda con el suyo correspondiente en sombra. Hasta el cuerpo semidesnudo del joven Apolo está evidentemente concebido como un sutil contrapeso de la forma aún más blanca de la ninfa Castalia, que a su vez tiene un precedente muy claro en la famosa figura reclinada del dios fluvial del Tíber.

Sin duda estamos ante una de las obras más clásicas de Poussin. Lo es premeditadamente, no sólo en el contenido ni en las derivaciones de estatuas antiguas, sino por encima de todo en la composición: en el firme andamiaje que ponen los árboles, el hemicíclo aplanado de las musas que rodean a Apolo, el cierre de ese hemicíclo mediante la figura reclinada de debajo y los grupos equilibrados de figuras erguidas a uno y otro lado. Marca un claro punto de inflexión en su arte; de hecho representa el momento de su producción en el que Poussin pasa de los modos venecianos de finales de la década de 1620 a la obra del gran maestro del alto clasicismo en el Renacimiento, Rafael. Sus obras no tendrán el helado clasicismo de su contemporáneo en Roma Domenichino, sino algo mucho más elegante, al menos en esta etapa. Pues en esta pintura del *Parnaso*, como casi todos ustedes ya habrán advertido, Poussin rinde homenaje al famoso fresco de Rafael sobre el mismo asunto en la Estancia de la Signatura del Vaticano. La disposición de los altos árboles que estructuran la composición como las barras de compás de una partitura, el grupo de musas que rodea a Apolo y la combinación de esas musas con poetas, todo ello se traslada, en términos generales, a la maravillosa variación que hace Poussin sobre ese tema prototípico.

En los comienzos de su carrera dibujó el grupo central de figuras en una de sus raras copias directas de los grandes maestros, pero en realidad su pintura está aún más cerca del grabado de Marcantonio según Rafael. Muchos críticos han señalado que los *putti* volantes no proceden de Rafael, sino de Marcantonio, y las semejanzas saltan a la vista; pero también son numerosas las diferencias más o menos significativas, como sería de esperar. Entre esas dife-

rencias se cuentan la presencia de la ninfa de la fuente Castalia, origen de la inspiración poética (aunque es cierto que en la composición de Rafael había una puerta, y Poussin no podía dejar vacía la parte baja central); la maravillosa adición de los dos *putti* coperos del primer término, el uno en sombra y el otro a la luz, uno retorcido para mostrar el pecho de frente, el otro vuelto exactamente al contrario para ocultarlo y mostrar sólo su deliciosa panza; y finalmente, aunque no sea lo menos importante, la presencia de nueve figuras de poetas, que en su mayoría o en su totalidad no son antiguos, sino modernos, y presumiblemente retratos de contemporáneos de Poussin. Pronto volveremos sobre ellos.

Pero antes quiero hablar de un dibujo, que estuvo en la colección Wildenstein y ahora está en la Getty, que representa una etapa decisiva en la génesis de la composición de Poussin. Tanto Blunt como Rosenberg lo fecharon alrededor de 1627, lo cual me parece correcto, y trazaron un paralelo entre el relativo esquematismo de sus figuras aquí y los conocidos dibujos, todavía un tanto toscos, con asuntos de las *Metamorfosis* de Ovidio que Poussin hizo en su juventud para su amigo y protector temprano el poeta Marino. Blunt señaló con acierto a propósito de este dibujo (pero sin él refiriéndose a la pintura) que los árboles se parecen a los de la serie para Marino por su «follaje cespitoso, unido de manera curiosa y no naturalista a los troncos».

Pero de ningún modo pueden el dibujo y la pintura pertenecer a la misma época, como sugirió Blunt. Para Rosenberg, la pintura perdió algo de la frescura de esta derivación de Rafael con la acrecentada rigidez de la composición, pero eso, a mi juicio, revela también no haber comprendido lo que la hace ser tan importante. De todos modos, Rosenberg concluyó atinadamente que las muchas diferencias que separan el dibujo de la pintura —ese Apolo muy epiceno que en la pintura sustituye a la figura todavía rafaelesca de un dios que toca la viola, por ejemplo, y la introducción de la ninfa de abajo— permiten fechar ésta unos cuantos años después; también apunta en el mismo sentido el hecho de que la pintura no muestre ninguno de los toques dispersos de tosquedad que se encuentran en el dibujo. Ciertamente el dibujo sigue mucho más de cerca a Rafael, sobre todo en la figura de Apolo y las musas sentadas a sus pies.

La identificación de las musas nunca ha estado clara, y quizá

nunca se pretendiese que lo estuviera (lo mismo, desde luego, se podría decir del *Parnaso* de Rafael). En el dibujo la del centro es Calíope, musa de la poesía épica, coronando a dos poetas. Además de esos dos personajes, y del poeta al que se da entrada por un costado, yo cuento otros cinco, al menos uno de los cuales –pero posiblemente dos– está coronado de laurel.

En la pintura casi todas las figuras han cambiado de sitio. En lugar de la fuente Hipocrene del dibujo, es la ninfa de la fuente Castalia la que ocupa una posición destacada. De ella toman los dos *putti* el agua de la inspiración, que ofrecen a los poetas a izquierda y derecha. Pero ¿quiénes son estos poetas? Esto nos conduce al núcleo del enigma iconográfico.

Fue, ni que decir tiene, Erwin Panofsky quien puso los cimientos para el estudio de la iconografía de este cuadro. Desdichadamente, sobre esos cimientos apenas se ha construido. Ha habido pocas discusiones sobre su identificación de Apolo y las Nueve Musas. Él fue el primero en agrupar la obra con otras dos pinturas de la primera época de Poussin, la *Inspiración del poeta lírico* de Hannover y la *Inspiración del poeta épico* del Louvre, como mucho después haría Marc Fumaroli. En el examen de Panofsky el punto de partida era un cuadro muy deteriorado y repintado de Estocolmo donde hay una fusión muy clara de Apolo y Baco. Según Panofsky esa fusión dejó huellas en la pintura de Hannover, y también en el muy epiceno, blando y sibarita Apolo del *Parnaso* del Prado, que es absolutamente distinto de sus homólogos, más imperiosos e inspirados, tanto del fresco de Rafael como de la *Inspiración* del Louvre. Pero ha habido poco consenso real –o, mejor dicho, poco debate real– en torno a la sugerencia de Panofsky de que el personaje central del *Parnaso* de Madrid no sea otro que el gran poeta barroco y amigo y mecenas temprano de Poussin, Giambattista Marino, y de que los tres de la izquierda sean su todavía más famoso predecesor poético Torquato Tasso y sus acompañantes Virgilio y Homero. Estos dos últimos se parecen al menos a sus equivalentes en el *Parnaso* de Rafael y muchas otras obras, pero la relación del joven poeta laureado de la izquierda con los retratos conocidos de Tasso no acaba de ser convincente. No es imposible, por otra parte; pero tampoco es imposible, como muy sucintamente propuso Zolotow en 1994, que Tasso sea en realidad la figura poética central de la

pintura, ese personaje vestido de azul y oro que se arrodilla ante Apolo para recibir las dos coronas de laurel y mirto. Desde luego no hay ningún parecido entre su fisonomía benévola y rubicunda y la expresión ligeramente dolorida y ceñuda que caracteriza, junto con una barba mucho menos espesa, a Marino en los retratos que de él nos han llegado.

Digamos, sin embargo, que no se puede acusar ni a Panofsky ni a Zolotow de haberse sacado esos nombres de la manga. Poussin admiraba mucho las obras de Tasso, en particular, como es lógico, la *Gerusalemme liberata*. Hasta su muerte en 1624, Marino fue uno de los más cercanos amigos y partidarios del artista, y era quizá la figura principal de la poesía italiana desde la muerte de Tasso. Que los dos aparecieran como protagonistas de un *Parnaso* pintado hacia 1630 no sería del todo sorprendente, ya que se podría decir que eran las dos figuras dominantes de la poesía italiana más reciente, y Poussin tuvo una relación intensa con ambos. Pero ¿quiénes son todos los demás? ¿Y qué relación podrían tener con, digamos, Marino y Tasso? Puede ser verdad que en un tal *Parnaso* no haya que buscar un parecido fisonómico exacto, pero de todos modos por lo menos algunos de estos personajes parecen retratos auténticos. Todos están coronados de laurel, a diferencia del dibujo, donde sólo dos aparecen así. Pero ¿son realmente retratos? ¿O son sencillamente tipos inventados que no reflejan el aspecto de personas de carne y hueso?

Aparte del hecho de que las identificaciones de Marino y Tasso no sean firmes, hay un problema real con el grupo de retratos del lado derecho de la pintura. Al menos dos, y quizá incluso un tercero, parecen exactamente iguales. Yo estoy convencido de que todos esos rostros pretendían ser retratos, pero a Poussin nunca se le dio realmente bien la verosimilitud fisonómica, y desde luego jamás en pequeño formato. Es verdad que sus dos autorretratos de Berlín y el Louvre son extraordinarias obras de arte, pero por lo demás no tenemos retrato alguno de su mano en ningún tamaño. Sencillamente, el retrato no era lo suyo.

Insistamos a pesar de todo. Algo adelantáramos si supiéramos para quién se pintó la obra, pero tampoco de eso podemos estar seguros. Aquí hay que señalar al menos tres problemas. Ni siquiera en el *Parnaso* de Rafael se ha identificado a los poetas con

certeza, y es posible que tampoco fuera ésa la intención. Casi siempre se ha dicho que son poetas clásicos en su mayoría, con la adición de unos cuantos modernos como Petrarca, Sannazaro y quizá el casi coetáneo Tebaldeo, pero su identificación ha resultado muy resbaladiza. En segundo lugar, aunque en la pintura de Poussin el joven laureado de la izquierda, que muestra el camino con un libro –¿o una tablilla?– y apunta discretamente hacia delante, ha sido en general identificado como Virgilio, y el barbado que mira desde el fondo a la izquierda como Homero, ni siquiera esto es seguro (y en este aspecto el dibujo tampoco ayuda, porque allí el Homero, que Friedlander identificó mal, no podría estar más claro, y no tiene equivalente en la pintura).

El posible Homero de la pintura plantea el tercer problema de todo esto. Si bien es cierto que los poetas italianos de la época de Poussin –e incluso algo anteriores– se dejaban a menudo el bigote, y con frecuencia también una perilla, yo no he visto ningún retrato contemporáneo de un poeta de renombre que lleve barba entera como las que lucen este Homero y el poeta del fondo a la derecha. Pero veamos qué sucede si tratamos de identificar a algunos de estos retratados. Debo hacer hincapié en que mis propuestas son totalmente hipotéticas, y al final pueden quedar en poco más que un juego de suma cero.

Hasta la segunda edición de su enjundioso ensayo de 1989 sobre la *Inspiración del poeta épico* del Louvre (obra claramente relacionada, al menos en el plano iconográfico, con el *Parnaso*) no surgió Marc Fumaroli que el cuadro del Louvre pudiera ser una especie de homenaje al poeta Marcello Giovanetti, a quien creyó ver en nuestro personaje de la izquierda. No es totalmente imposible, aunque el retrato de Giovanetti pintado por Vouet, en la versión grabada por Mellan para la edición de sus obras en 1626, cuando el poeta tenía veintiocho años, ostenta un parecido algo mayor, a mi juicio, con la figura del primer término a la derecha. Estas identificaciones son muchas veces arriesgadas, y aún más veces son producto de la imaginación, pero yo creo que aquí hay suficientes indicios circunstanciales para que la propuesta resulte cuando menos tentadora.

Para empezar, está la inscripción del propio grabado, que suena casi como un reproche directo al pintor. «¿Has pintado sus

cabellos sin hojas de laurel?», empieza diciendo con fingida indignación. «Lo mismo podrías haber pintado el sol sin luz o el día sin sol.» Pues bien, parece como si, al laurear a este personaje cardinal de la pintura, Poussin hubiera respondido exactamente al reproche que hacía la inscripción del grabado. Es semejante en este aspecto a la magnífica respuesta de Rembrandt al reto de Vondel de mejorar su grabado del predicador Anslo. Pero ¿por qué iba a ocupar el joven Giovanetti una posición tan importante en el cuadro? Casi parece como si hiciera las presentaciones entre los reunidos, por lo menos los que están con él y a la derecha, y la ninfa de la fuente Castalia. Examinemos un poco más lo que sabemos de él.

Ahora olvidado, Giovanetti –como su nombre irónicamente sugiere– murió joven, tras fulgurar brevemente en el firmamento poético de la Roma Barberini. Había nacido en 1598 y murió en 1631. Todos le homenajearon en su época, y fue miembro de las principales academias literarias: la de los Virtuosi, fundada por Ludovico Ludovisi bajo Gregorio XIII, el predecesor de Urbano VIII, la de los Umoristi y la de los Desiosi, «les académies littéraires les plus élégantes de la Rome pontificale». El primer poemario de Giovanetti se imprimió en Bolonia en 1620, cuando su autor contaba sólo veintidós años; el segundo en Venecia en 1622, y finalmente esta edición en 1626, dedicada a un íntimo amigo y consejero de Urbano, Lorenzo Magalotti, con un frontispicio muy adecuado que mostraba a Apolo con una lira antigua. En sus páginas Giovanetti rinde tributo no sólo al propio pontífice poeta (pues Urbano había escrito una colección de poemas famosa, que se publicó en Roma en 1631 y reimprimió Plantin tres años después), sino también a un contemporáneo recientemente fallecido, su poeta más admirado, que no era otro que el propio Marino.

«¿Quién podrá devolverme –escribía Giovanetti– a las Musas, y ofrecer a mis labios las fugitivas aguas de la fuente Hipocrene?» Ya estos primeros versos de uno de sus sonetos laudatorios sugieren un paralelo con el *Parnaso*. «Tú, Marino», continúa. Esto da que pensar. ¿No debería estar también Marino en esta pintura? Probablemente; pero no puede ser la figura central, por las razones que ya he apuntado. Pero tiene que estar, tiene que ser alguno de los presentes. No en vano, en un poema añadido a esta colección,

respondía Marino explicando por qué Giovanetti merecía un lugar en el Parnaso:

De todos cuantos han bebido las sagradas aguas de Hipocrene en lo alto del Parnaso sedientos de gloria, y con pie seguro [nótese los pies de Giovanetti aquí], evitando todo error, han pisado la venerada arena de sus orillas, tú te situaste entre los primeros, y por ello se te concedió el mayor premio del alma, los verdes laureles de la poesía.

Y así sucesivamente. Encaja a la perfección con la figura de Giovanetti en esta pintura. Sucede lo mismo con el poema elegíaco sobre la Villa d'Este de esa misma colección de 1626, donde el poeta recuerda cómo pasó de su dulce estancia en el Parnaso, junto a la fuente Castalia, al Tíber y sus nublados cielos, para aquí perseguir su carrera mundana llena de tensiones y cuidados: «Si de mi dulce estancia Castalia / los ambiciosos cuidados me devolvieron al Tíber». ¿Podría ser que el dibujo se hiciera en torno a 1626, y que fuera efectivamente en 1631, cuando Giovanetti murió a la temprana edad de treinta y tres años, cuando se pintó este *Parnaso*, quizá para conmemorar la pérdida de alguien que de tal modo había bebido en su manantial? La única dificultad sería que veo es que el poeta que estoy sugiriendo que sea Giovanetti en el cuadro del Prado porta un libro mucho más voluminoso que cuanto él publicó.

Aunque fuera inexacta, esta identificación nos introduciría de lleno en el mundo poético de la época de Poussin. Explorémoslo un poco más, centrándonos quizá en algunas de las principales figuras jóvenes de la década de 1620, y no de una generación anterior, como Tasso e incluso Marino. Entre los amigos de Giovanetti estaba uno de los más destacados intelectuales y poetas jóvenes del círculo del papa Urbano VIII, Virginio Cesarini, el prodigioso y prestigioso dedicatario del célebre *Saggiatore* de Galileo, amigo no sólo del famoso científico, sino también del elegante Guido Bentivoglio de Florencia y hasta del propio Maffeo Barberini. Más de una vez fue incluido entre los poetas dignos del Parnaso (también fue conocido, por cierto, como un segundo Pico della Mirandola), y yo le veo en el joven laureado que es conducido a la fuente Castalia nada menos que por su casi homónimo Virgilio. Algunos de ustedes quizá pensarán que mis identificaciones de Giovanetti y Cesarini son

intercambiables, pero esa posibilidad no hace sino subrayar los innegables riesgos de hacer comparaciones entre grabados que en muchos casos son esquemáticos y derivados, y la ausencia de rasgos identificativos más precisos en los poetas de Poussin. Fumaroli, dicho sea de paso, vio a Cesarini como posible dedicatario de la *Inspiración del poeta lírico* de Hannover, pero a mí también esa hipótesis me parece un poco endeble. Existe, sin embargo, otra posibilidad que contribuye a reforzar mi tesis. En este punto quisiera sugerir una identificación todavía más atrevida que todo lo que he propuesto hasta aquí.

Ya he dicho que el personaje que toma la copa de las propias manos de Apolo y está a punto de recibir no una sino dos coronas de laurel no puede ser Marino. Tampoco creo que pueda ser Tasso, como en una ocasión propuso Zolotow basándose en un capítulo, sugestivamente titulado «Tasso recibido en el Parnaso», del populárrimo *Ragguaglio di Parnaso* de Trajano Boccalini, que vio la luz en 1613 y conoció muchas reimpresiones a lo largo del siglo. Esa colección de prosas de Boccalini es una obra político-satírica sumamente divertida, muy alejada en cuanto al tono de la gravedad de la pintura de Poussin, y el capítulo donde coloca a Tasso en el Parnaso junto a Apolo es marginal y no da el menor pie para semejante identificación.

Mucho tiempo le he estado dando vueltas a ese personaje central, en el que me preocupaba que la barba fuera un poco más entera de lo que se estilaba en la época, al menos entre los poetas; hasta que se me ocurrió que el candidato más probable para esa doble coronación no sería Tasso, sino justamente el poeta cardenal y papa, el propio Urbano VIII. De más está decir que Urbano era famoso por su poesía y estaba muy orgulloso de ella. Tendía a pensar en sí mismo como un moderno sucesor de Píndaro, y en esos términos fue alabado con frecuencia. Prácticamente no hay poema de la época referente al Parnaso donde no se mencione el monte Pindo, como en varios de los de Giovanetti y también en la respuesta que le dirigió Marino. Giovanetti recibiría su corona de laurel, escribió Marino, en el Parnaso, donde «el Pindo, con su sagrado afán, / arroja sobre ti las sombras más placenteras y serenas».

Si tomamos ahora los retratos de Urbano que aparecieron en las ediciones de sus poesías, la de 1634 de Plantin o la edición prin-

cipe de 1631, podremos decir que la figura central de la pintura parece algo más joven e idealizada que las de esos grabados, pero aun así el parecido fisonómico es marcado. Y había todos los motivos para que el poeta Maffeo Barberini fuera coronado así, y en particular en 1631, la fecha que reiteradamente he propuesto para la pintura, que es la de la primera aparición de sus poesías reunidas. De hecho fue en ese mismo año de 1631 cuando Andrea Camassei pintó su Parnaso para el recién reconstruido Palacio Barberini de Roma. No es, ni mucho menos, imposible que Poussin pintase su versión del tema en emulación de la de Camassei. De cualquier modo, sería difícil imaginar un candidato más idóneo que Maffeo Barberini para la figura central de este Parnaso, y, dada la estrecha relación de Maffeo con su *maestro di camera* Virginio Cesarini, y el hecho de que Giovanetti escribiera varios poemas importantes en su honor, también entra dentro de lo posible que se confirmara así la presencia de estos dos jóvenes.

Todo esto sugiere que acaso se podría identificar también a los otros poetas, sobre todo si se siguiera buscando en ese círculo. Pero ¿qué aspecto tenían un Gabriele Chiabrera, un Agostino Mascardi o un Leone Allacci, por citar sólo a algunos de los variados personajes literarios que descollaron en la Roma Barberini? No esperaríamos que fuera posible averiguarlo, salvo por el ocasional hallazgo de un retrato pintado. Pero sí existe una galería bastante notable de retratos grabados pertinentes. Me refiero a la historia ilustrada, publicada en 1647, de la más distinguida de las academias literarias, la *Accademia degli Incogniti*. En ella figuran hombres como Leone Allacci, el cronista de la vida literaria en la Roma de Urbano, y Agostino Mascardi, autor no sólo de un libro de poemas, sino también de importantes opúsculos literarios e históricos, como la entonces famosa *Congiura dei Fieschi*. Sin embargo, las suyas y todas las demás efigies de esa vívida galería de retratos no hacen sino corroborar un serio obstáculo a la identificación de todos los personajes del *Parnaso* de Poussin: todos y cada uno de los retratados en la *Galleria degli Incogniti* tienen bigote; casi todos tienen perilla, y prácticamente ninguno luce barba que se pueda llamar entera. Los únicos con barba un poco mayor que la perilla son los clérigos, y algún que otro literato, como Gabriele Chiabrera, que también, por cierto, lleva unas gafas tremendamente gruesas. Ni una sola barba, en

esta colección, tan entera como las de los dos personajes de los extremos izquierdo y derecho del Parnaso; ni una, a decir verdad, tan entera como la mayoría de las barbas del cuadro. Esto es un tanto misterioso, pero quizá estemos ante personajes de la curia de Urbano VIII, clérigos que eran al mismo tiempo poetas, como el propio pontífice. A menos que decidamos que son personajes históricos y no contemporáneos, pueden ser clérigos, o pueden ser sencillamente retratos a los que se ha dado un aire más grave o más apropiado (por la razón que sea) para estar en compañía de las Musas, o incluso del propio papa poeta.

Hasta aquí, pues, tenemos identificaciones tentativas de cinco de los nueve poetas representados. A riesgo de multiplicar mis hipótesis, pero en aras de la exhaustividad, y aún más por dedicar a este importante cuadro del Prado un poco más del examen que merece, permítaseme exponer algunas sugerencias en relación con los tres personajes que quedan en el lado derecho y el poeta alto que aparece de perfil junto a Apolo. Ya he señalado que, aunque en algunos aspectos son los retratos más vivos y verosímiles del conjunto, también se parecen mucho entre sí. Esto complica considerablemente nuestra tarea. Los grabados de la *Galleria degli Incogniti* no ayudan mucho a este respecto, sobre todo porque en su mayor parte son muy esquemáticos y probablemente derivados de otros retratos. Pero —y ésta quizá les parezca la más rebuscada de mis sugerencias— existe cierto parecido fisonómico entre el retrato del jurista y científico boloñés Claudio Achillini (1574-1640) y el personaje que hay al lado de Apolo. El problema de esta identificación —aparte de la patente calvicie de Achillini en el grabado— es que, aunque el erudito Achillini de Bolonia era efectivamente tenido por un poeta de inmensa promesa, a nosotros nos puede parecer una figura demasiado menor para ocupar un lugar tan destacado en este Parnaso. Pero para sus contemporáneos estaba muy lejos de ser una figura menor. En 1625 Antonio Abbondanti escribía de él: «Qui vidi l'Achillino altero vate / Che tra primi in Parnaso ha il primo loco / E le tempie di lauro ghirlandate». Aparte de que Achillini fue invitado por Virginio Cesarini y sus doctos amigos de la *Accademia dei Lincei* a integrarse en sus filas, fueron muchos los que en su tiempo le estimaron como el más digno sucesor de Marino, a quien conoció bien y que a su vez le admiró mucho. En la polémica sur-



gida a propósito del *Adone* de Marino, Achillini desempeñó un papel capital para la defensa.

También fue Achillini muy buen amigo y corresponsal de Mascardi, y escribió poemas en honor de otro gran defensor de Marino por entonces, Antonio Bruni (1593-1635). Bruni fue un genio precoz, que publicó su *Selva di Parnaso* en 1616, con sólo veintitrés años. En toda su obra, y muy señaladamente en las *Epistole eroiche* de 1626, se mostró fiel seguidor de Tasso y de Marino. Lo cierto es que el personaje del fondo a la derecha ostenta cierto parecido con el Bruni del libro de los Incogniti; pero ¿por qué precisamente a él se le dio barba entera?

Quedan los dos personajes de la derecha, detrás y al lado de Marcello Giovanetti (cuya identificación parece cada vez más segura, al menos en relación con estas muy vacilantes sugerencias mías). ¿Podría ser que el de su derecha inmediata fuera el propio Marino? Parece tener la misma nariz larga, un poco caída sobre el labio superior, y una expresión ligeramente agria, parecida a la del grabado de Greuter según Vouet; pero ¿cómo iba a ser nada menos que Marino relegado a esa posición relativamente subordinada, aun contando con la posibilidad de que aparezca ahí para respaldar, por así decirlo, a su protegido poético Giovanetti? Y, por otra parte, esta figura no parece asemejarse mucho al poeta de cara alargada, pómulos hundidos y facciones levemente melancólicas retratado por aquel otro francés en Roma que fue Claude Mellan. De donde se deduce lo poco que se puede confiar en la evidencia aparente de estampas como éstas. A fin de cuentas, si hacemos abstracción de que el poeta del extremo derecho de la pintura parece casi hermano gemelo del que tiene al lado, ¿no podría ser Marino, más propiamente por ser el poeta más famoso de su tiempo, el que está a la derecha de Apolo, el personaje ilustre que preside, por así decirlo, la coronación del poeta arrodillado del centro? Pero Maffeo Barberini no siempre estuvo en buenas relaciones con Marino. A estas alturas ya habré conseguido marearles a ustedes, o por lo menos enmarañar las cosas. De modo que renuncio, ciertamente en lo que se refiere al personaje de la derecha, en quien no sería impensable ver una versión más vigorosa y heroica de Mascardi. Como dijo Pannofsky a propósito del Bosco en su libro sobre los primitivos flamencos, «ya que mi ingenio no alcanza a esa altura, callar será la

vía más segura». De todos modos, espero que llegados a este punto, aunque mis diversas sugerencias les hayan aburrido o dejado escépticos, vean qué fértil campo de investigación ofrece todavía esta pintura central en la producción de Poussin, y cuán injustamente ha sido desatendida hasta ahora.

Pero aún no he acabado con ella. Recordarán que al comienzo de mi charla comparé el firme andamiaje de los árboles del *Parnaso* con las barras de compás de una partitura. Habría podido llevar más lejos el paralelo musical señalando la disposición rítmica de las figuras en la extensión del cuadro y la relación polifónica que mantienen con los árboles, por no hablar de la manera en que las actitudes y la disposición de las figuras de la derecha —lo que el propio Poussin habría llamado la *ordonnance* de la composición— parecen representar una especie de vuelta *da capo* a las figuras de la izquierda.

No se trata, en modo alguno, de un paralelo rebuscado ni puramente estético. Nada, para empezar, podría estar más claro, incluso en este *Parnaso* con su colección de lo que yo he tomado por figuras literarias, que el paralelo entre la poesía y la música. No es sólo que las propias Musas encarnen perfectamente ese paralelo; es también, naturalmente, la presencia de los instrumentos musicales que sostienen, y nuestro conocimiento de que a Apolo se le suele mostrar con una lira u otro instrumento, *Apolo citaredo*, como le llamaban los antiguos. Precisamente esta relación entre la poesía y la música se subraya aún más en las otras dos pinturas de Poussin que son quizá las más emparentadas con el *Parnaso*, y que ya he mencionado, la llamada *Inspiración del poeta lírico* de Hannover y la *Inspiración del poeta épico* del Louvre. En ambos casos, pero sobre todo en la pintura del Louvre, la postura de Apolo procede directamente de la del anciano que instruye a Hércules en el arte de tañer la lira en un relieve antiguo que Poussin copió en un conocido dibujo del Cabinet des Dessins. Ahí la música se convierte directamente en poesía cuando el poeta inspirado recibe su doble corona de un *putto* volador, lo mismo que en el cuadro del Prado. Incluso en el de Hannover, que es donde más claro aparece el aspecto báquico de Apolo, la lira yace junto a la fuente de la inspiración, aquí representada explícitamente, y esto no deja de ser significativo, por una vasija de vino. En este cuadro la fuente Castalia se ha hecho

francamente báquica. Una vez más, como también será frecuente después, la inspiración se asocia de algún modo con el fervor y cierto género de embriaguez.

Debería añadir, por cierto, que la musa de la pintura de Hannover ha sido generalmente identificada como Euterpe, y la magnífica figura de la izquierda del cuadro del Louvre como Calíope. Son precisamente las dos musas más próximas al poeta coronado en el *Parnaso* del Prado. A los pies de Apolo yacen exactamente las obras que esperaríamos en este contexto, la *Odisea*, la *Iliada* y la *Eneida*. Creo que podemos estar seguros de que en la coronación del poeta del Prado los poetas antiguos incluidos entre los modernos sólo pueden ser los autores de esas obras.

Pero hay más, mucho más, y pronto nuestras investigaciones nos van a llevar a las otras pinturas del Prado que empecé citando. ¡Cuánto más fáciles habrían sido mis esfuerzos por identificar a los poetas modernos del *Parnaso* si supiéramos para quién se hizo o a quién perteneció en fecha temprana! A este respecto hay dos nombres posibles, los dos potencialmente muy importantes. Cuando el biógrafo temprano de Poussin, André Félibien, visitó Roma en 1647, vio un *Parnaso* en la colección de un escultor y discípulo de Bernini, Carlo Mattei, el 28 de agosto de aquel año.

Ese dato podría parecer bastante concluyente, si no fuera porque desdichadamente Félibien se limita a nombrar el cuadro sin describirlo, y «Parnaso» es, a fin de cuentas, una designación muy genérica que se podría aplicar a muchas otras pinturas de Poussin. A esto hay que añadir que el grabado donde Jean Dughet reprodujo esta pintura va dedicado nada menos que a Giulio Rospigliosi, el famoso compositor de óperas y otras obras musicales que más tarde sería papa con el nombre de Clemente IX. ¿Podría haber sido pintado el *Parnaso* para conmemorar su entrada en el mundo del drama musical en 1631, el año en que escribió el libreto de *Il Sant' Alessio*, la ópera pionera con que al año siguiente se estrenó el teatro del Palacio Barberini? ¿O lo adquiriría Rospigliosi después de haber pertenecido a Carlo Mattei?

Comoquiera que sea, el refinado y sensible Rospigliosi estuvo en el centro de la vida literaria y musical de su tiempo, y, aunque la dedicatoria del grabado pudo deberse simplemente al interés poético y musical del tema de esta pintura, no cabe descartar la posi-

bilidad de que el *Parnaso* fuera encargado por él o al menos le perteneciera. En ese caso se uniría al pequeño pero selectísimo grupo de tres de las más bellas pinturas de Poussin que creemos con seguridad que poseyó Rospigliosi, esto es, la pintura perdida de *La Verdad desvelada por el Tiempo*, el famoso *memento mori* conocido como *Los pastores de Arcadia*, que es probablemente su composición más elegíaca, y *La danza de la vida humana*, donde la poesía y la música se combinan en la meditación más lírica, y sin embargo poderosa, de Poussin sobre la mudanza y la mortalidad.

Llegados aquí algunos de ustedes se habrán dado cuenta de que éste es el punto en el que no me queda otro remedio que introducir en la discusión el *David* del Prado. Antecede por lo menos en tres o cuatro años al *Parnaso*, y tiene la pincelada algo más áspera que es característica de Poussin en el período inmediatamente siguiente a la *Muerte de Germánico*, de 1627; y en este aspecto, así como en la sustancialidad de las figuras, está muy cerca de los *Desposorios místicos de Santa Catalina*, de Edimburgo. Yo antes pensaba que había motivos para atribuir el cuadro de Edimburgo a Charles Mellin, como propuso Doris Wild; pero parece tan claro que el *David* es de la misma mano, y encaja tan bien con todo lo que sabemos de Poussin y su iconografía en ese momento, que ya no se puede poner en duda su autoría de ambas obras. Pierre Rosenberg señaló con razón del *David* (como podría haber dicho de las otras tres pinturas del Prado que son mi tema de hoy) que «le tableau n'a pas la célébrité qu'il mérite». En cualquier caso, yo aquí quiero subrayar lo importante que es no dar tampoco por sabida la iconografía aparentemente simple de esta obra.

A primera vista la tentación consiste en verla como una pintura más de David y Goliat, que muestra a David victorioso tras la muerte del gigante filisteo, coronado, como sólo Poussin podía hacerle coronar, por una figura que es adaptación directa de una victoria alada de la Antigüedad. Pero compárese su iconografía con representaciones más típicas del mismo asunto, por ejemplo con la maravillosa de Caravaggio, y se empezará a comprender cuán distinta es. Pues aunque aquí la doble coronación tiene que ver con su victoria (la corona de laurel) y su futura realeza (la corona de oro), éste es un cuadro que celebra al David músico no menos que al David guerrero y rey. Es verdad que tiene la espada de vencedor en la

mano, y los trofeos de Goliat junto a sí a la derecha; pero los mira con un aire profundo de elegía y meditación, acorde con su papel de salmista; mientras que a la izquierda hay dos *putti*, uno de los cuales se enjuga una lágrima ante la asociación de la victoria con la muerte. Y el otro tañe con suavidad las cuerdas de lo que correctamente se ha identificado como un arpa eolia, alusiva al *kinnor* que dicen los rabinos que pendía al lado de David y que los vientos hicieron sonar mientras él dormía después de la victoria.

Este cuadro habla, pues, del David músico tanto como del David vencedor de Goliat. Por si ustedes lo dudan siquiera un instante, permítanme señalar que este David es exactamente del mismo tipo que el Apolo de la *Inspiración del poeta épico* del Louvre y del relieve antiguo copiado por Poussin que ya hemos visto; que es también, por supuesto, el de una de las más famosas esculturas antiguas, el Apolo del Belvedere. Este David es el hermano bíblico de Apolo, y uno y otro aparecen con su correspondiente lira. ¿Será sólo una coincidencia más que esta pintura fuera propiedad del íntimo amigo de Giulio Rospigliosi y melómano Girolamo Casanate (1620-1700) –el fundador, dicho sea de paso, de la famosa biblioteca de Roma que lleva su nombre–, al menos entre 1646 y 1664? Pienso que no. ¿Y entraría dentro de lo concebible –ya sé que a estas alturas están ustedes cansados de mis identificaciones hipotéticas– que David parezca tener los rasgos del famoso compositor Girolamo Frescobaldi? Una vez más les parecerá que todo esto es demasiado rebuscado, pero aquí la frase «Se non è vero è ben trovato» es aún más oportuna que de costumbre, porque todo esto nos introduce en el centro del mundo en el que se movía Poussin.

Antes de pasar de esta obra a la última de mis tres del Prado quiero señalar la presencia de las magníficas columnas del fondo. Claro está que sirven para simbolizar la *fortitudo* del joven; pero, como tantas veces en Poussin, nada es casual, y son, como no podían dejar de ser, justamente la misma clase de columnas que también aparecen en el espectacular tratamiento del mismo tema –bien es verdad que muy distinto– que hay en la pinacoteca de Dulwich. Allí una multitud de espectadores admirados se asoma al pórtico de un magnífico edificio clásico, mientras un David más ufano y más juvenilmente robusto y seguro porta ante sí la cabeza de Goliat. Y allí también, como es propio del tema, la victoria se acompaña de

música, en este caso a cargo de unos *tubicines* antiguos fielmente retratados. Por pura casualidad, esa pintura se muestra al lado del *Parnaso* del Prado en el excelente catálogo de la exposición de Poussin de 1994 en Londres, y la yuxtaposición no podría ser más feliz. El *David* de Dulwich, en fin, no es otra cosa que el equivalente bíblico y arquitectónico del *Parnaso* del Prado, éste clásico y no ambientado en la ciudad, sino en la naturaleza. Sin duda en muchos aspectos se pueden concebir como pareja, estéticamente al menos, pero quizá sobre todo en la demarcación rítmica de la actividad humana por el medido alineamiento de columnas o árboles en el fondo. Son composiciones medidas por excelencia, de proporciones y espacios explicitados por la extraordinaria claridad con que la actividad humana está puntuada y estructurada en el plano pictórico.

Ha llegado el momento de concluir y atar los cabos sueltos. En el caso de los dos Davides he subrayado la importancia de la arquitectura, que desempeña un papel visual tan relevante en ambas obras, y he sugerido que esa elección no es casual en pinturas que combinan los temas de la victoria y la música. Por si les queda alguna duda al respecto, déjenme recordarles finalmente el tercero de los cuadros del Prado, la *Santa Cecilia*, donde arriba y detrás de la antigua santa patrona de la música, que aquí se nos muestra tocando de una partitura que sostienen dos esforzados angelotes, aparece otra de esas gruesas columnas acanaladas que ya hemos visto en los dos Davides.

Si aún no les resulta lo bastante clara la asociación, permítanme que ahora les muestre una de las poco conocidas ilustraciones de Abraham Bosse para el libro de música del famoso tañedor de laúd Denis Gaultier, significativamente conocido como *La Rhétorique des Dieux*. Vemos una figura femenina sentada a un teclado exactamente igual que la *Santa Cecilia* de Poussin (como muchas otras en el mismo siglo y más tarde), y el instrumento es un órgano con un pilar acanalado y dos pilastras acanaladas más anchas a cada lado. Pero, como ustedes pueden ver, no es una mera santa Cecilia, sino la personificación del modo dorio. Les invito a ponderar la posibilidad de que los instrumentos de cuerda de la derecha aludan a la música profana de Apolo, y el arpa de la izquierda a la música sacra de David. Incluso el triglifo y los dentículos netamente delineados del pilar del órgano recuerdan el fragmento suelto de

entablamiento con dentículos que yace de manera tan extraña a primera vista, y ahora tan clara como clave de todo el cuadro, abajo a la izquierda en el *David* de Dulwich.

Reunamos todos estos cabos. Los nudos son extraordinariamente fuertes. En 1647 Poussin escribió una carta ahora célebre a su mecenas francés Chantelou, en la que exponía su versión de la teoría de los modos musicales, que a continuación aplicaba directamente a la pintura. Se ve que Chantelou había escrito a Poussin quejándose de que sus pinturas de los Sacramentos no eran tan buenas como el *Moisés salvado de las aguas* de su rival Pointel. Poussin replicó con cierta irritación, señalando que diferentes tipos de pintura, y en particular diferentes tipos de composición, tenían diferentes efectos en las emociones del espectador, en sus pasiones, como se decía entonces, lo mismo que en el caso de la música antigua, *nos braves anciens Grecs*. Para ilustrar lo que quería decir acudió al tratado musical más influyente del siglo XVI, la obra de Giuseppe Zarlino *Istituzioni armoniche*, publicada en 1558 y reimpressa después varias veces, entresacando de ella varios pasajes, en parte copiados al pie de la letra, que parecen tener aplicación directa a la pintura del Prado.

Es verdad que existe un grupo bastante nutrido de pinturas de Poussin que llaman la atención por la claridad y la firmeza de su estructura compositiva, y a las que fácilmente ponemos la etiqueta de clásicas; pero el *Parnaso* es una de las primeras que satisfacen los criterios expuestos en esta carta. Yo debería añadir algo que a menudo se olvida, y es que si Poussin recurrió a Zarlino para subrayar la pertinencia de la teoría musical antigua a la teoría artística moderna, probablemente lo hacía impulsado por su relación personal con uno de los teóricos de la música que han sido menos estudiados, Giovanni Battista Doni (1594-1647), que es a quien, dicho sea de paso, debemos la sílaba *do* con que comienza nuestra escala musical. El tratado de Doni sobre los géneros y modos musicales, *Compendio del Trattato de' generi e de' modi della musica*, vio la luz en 1635, y en su forma ampliada cinco años después, y su autor publicó una serie de obras sobre la importancia de la música antigua en la década siguiente, entre las que sobresale el *De praestantia musica veteris*, de 1647. Fue en su póstuma *Lyra Barberiniana* donde expuso la relación entre el instrumento moderno que con ese nombre diseñó

para los Barberini y sus prototipos antiguos. Pero volvamos a nuestra pintura.

Por la suma legibilidad de la composición, por la severidad y el rigor con que se ordena en el plano pictórico, por la estructura firme, casi métrica, que suministra el telón de fondo de árboles, y sobre todo por la extraordinaria claridad con que se hacen eco entre sí las personas, los ademanes y las posturas, el *Parnaso* da ejemplo, quizá con mayor claridad que ninguna otra obra de Poussin, de lo que él entendía por «modo». Esa palabra, escribía, «significa propiamente la *ratio* o medida y forma que empleamos para hacer algo, y que nos obliga a no sobrepasar los límites y a obrar en todas las cosas con cierta medianía y moderación. No es, pues, sino cierta manera u orden determinado y fijo en el proceso por el que una cosa mantiene su ser».

Si alguna vez en Poussin, es sin duda aquí donde se ve la *mediocritas*, el orden determinado y fijo por el que una cosa mantiene su ser. El *Parnaso*, un himno pintado a las armonías de Apolo, parece ser una lección perfecta de lo que Poussin quería decir al copiar de Zarlino la definición de los modos de los antiguos, que según él «eran composiciones de varias cosas reunidas, de la variedad de las cuales nacían ciertas diferencias entre los Modos; y de esto podía colegirse que cada Modo retenía en sí cierto carácter peculiar, particularmente cuando todas las cosas que entraban en la composición eran conjuntadas en proporciones tales que generasen la capacidad y el poder de suscitar emociones diversas en el alma del espectador».

Observando esos efectos, dice Poussin, los sabios antiguos atribuyeron a cada modo efectos particulares que producía cada uno de ellos, y que él, siguiendo a Zarlino, procede a enumerar.

Muchos han intentado clasificar las pinturas de Poussin con arreglo a la lista de modos que dio en ese pasaje, y yo voy a resistir la tentación de hacerlo; pero creo que a ninguno de ustedes le sorprenderá saber que el primerísimo de ellos era efectivamente el modo dorio, el cual, dice, consideraban los antiguos el más «estable, grave y severo», y que empleaban para temas «graves, severos y llenos de sabiduría». ¿Quién podría negar que la gran pintura del Prado que ha sido la pieza central de mi discusión satisface plenamente cada uno de esos requisitos esenciales para el más serio y

clásico de los modos conocidos no sólo para los antiguos, sino para el propio Poussin? Si nos acercamos a ella justamente con la seriedad que merece, y si nos concedemos el tiempo de recorrer sus superficies con el rigor y la atención que Poussin habría esperado, empezará por fin a revelar sus secretos. Espero que mi charla de hoy les haya servido de acicate en ese camino.