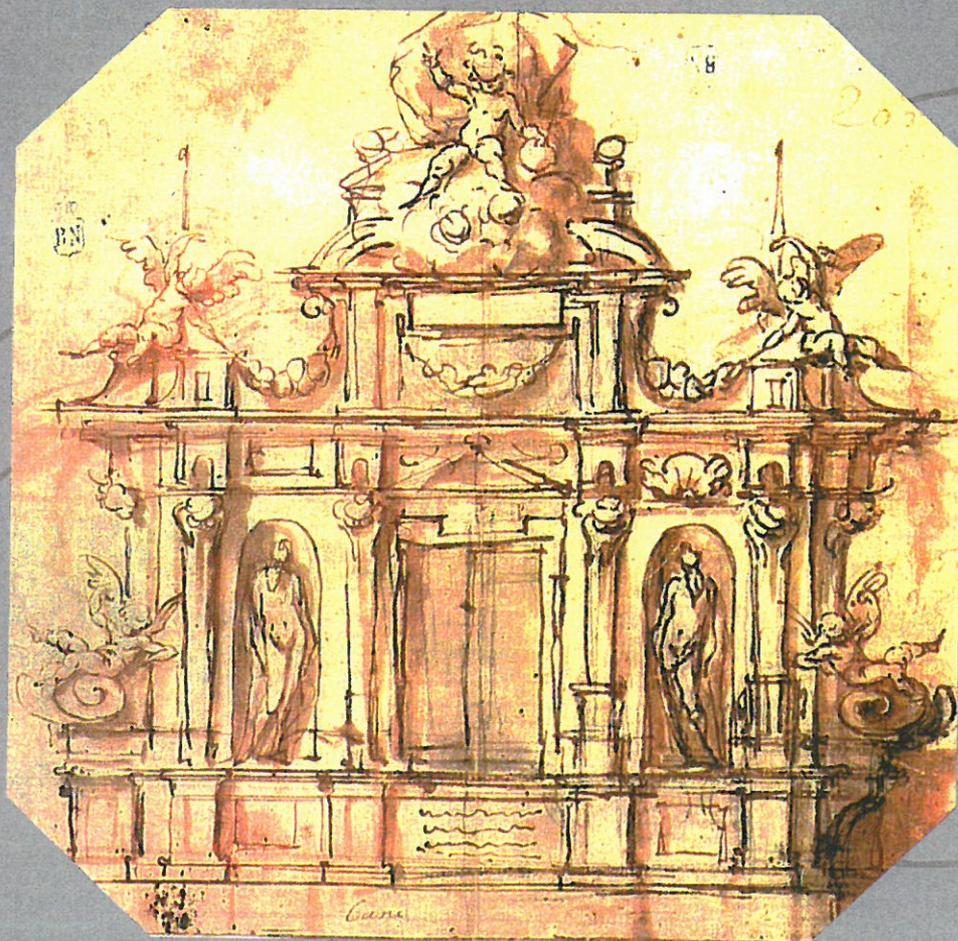


b oletín de a rte

nº 22 - 2001

Departamento de Historia del Arte
Universidad de Málaga



DIRECTORA

Rosario Camacho Martínez

SECRETARIO

Juan Antonio Sánchez López

CONSEJO DE REDACCIÓN

Natalia Bravo Ruiz
Eugenio Carmona Mato
Isidoro Coloma Martín
Reyes Escalera Pérez
Francisco J. García Gómez
M^a de la O Heredia González
M^a Teresa Méndez Baiges
Aurora Miró Domínguez
Juan M^a Montijano García
José Miguel Morales Folguera
F. Javier Ordóñez Vergara
Francisco J. Palomo Díaz
Eva M^a Ramos Frendo
Francisco J. Rodríguez Marín
Nuria Rodríguez Ortega
Belén Ruiz Garrido
Rafael Sánchez-Lafuente
María Teresa Sauret Guerrero

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Sonia Ríos Moyano

VIÑETA DE LA PORTADA

*Alonso Cano: Proyecto de
Tabernáculo (h. 1665).
Biblioteca Nacional (Madrid)*

Homenaje a Alonso Cano en el
IV Centenario de su nacimiento
(1601-2001)

Esta revista es analizada por el centro de Información y Documentación Científica del C.S.I.C. e incluídas en la B.D.I.S.O.C.

EDITA: *Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras
Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga*

Impreso en Andalucía
I.S.S.N.: 0211-8483
Depósito Legal: MA-1.554-2001





Artículos

- 15 *Javier Campos F. de Sevilla* Exequias privadas y funerales de estado por Carlos IV: Yuste y Bruselas (1558)
- 45 *Carlos Alcalde Martín* Las leyendas de la antigüedad clásica, alegorías morales en el Retablo de San Pelayo del Maestro de Becerril
- 55 *Wenceslao Soto Artuñedo* El Colegio Jesuítico de San Sebastián en Málaga (I)
- 77 *M^a Paz Díez Ortega* La teoría musical griega en Nicolas Poussin
- 93 *M^a Mercedes Fernández Martín* Reedificación de la cabecera de la Iglesia Mayor de Ronda en el siglo XVIII
- 103 *Sonia Ríos Moyano* Entre lo profano y lo sagrado: caldos, mitos y ritos
- 135 *Eduardo Asenjo Rubio* Aportaciones al estudio del Patrimonio Cultural del norte de la Provincia de Málaga
- 159 *Inocencio Cadiñanos* Fondos documentales para la Historia del Arte en Málaga y su provincia
- 171 *María José Bueno* Hecho a medida. La Casa-Museo de Sir John Soane (1753-1837) en Londres
- 189 *Juana M^a Balsalobre García* El edificio teatro «moderno» y su relación con el nacimiento de la ópera
- 201 *Rosario Santamaría Almolda* El malagueño José Trigueros. Arquitecto aprobado el 23 de junio de 1839 por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

■ La teoría musical griega en Nicolas Poussin

Mari Paz Díez Ortega

Partimos del estudio de la teoría musical griega para analizar cómo Poussin no sólo emplea los modos musicales para explicar cuál debe ser la manera correcta de representar un tema, sino para obrar un cambio en el concepto de la mimesis en algunos de sus cuadros.

This article studies specific aspects about Ancient Greek musical Theory, musical modes in particular, for explaining the changes in the notion of mimesis and the «rightness» of iconographical representation in Poussin's painting.

Mucho se ha dicho referente a qué fue lo que leyó Nicolas Poussin en los modos musicales griegos e incluso, sus contemporáneos analizaron la plasmación de esta teoría en sus cuadros¹. El pintor, en cualquier caso, no habló de ninguno de sus cuadros en relación con ningún modo, por lo que no podemos más que caer en la especulación a la hora de intentar observar en su pintura los modos musicales de forma explícita. El hecho de que Poussin relacione la pintura con la música no deja de tener un gran atractivo, pues las relaciones entre la literatura y la pintura o de aquélla con la música son más frecuentes y sus conexiones parecen más fáciles de concretar. En cambio, las relaciones entre la pintura y la música presentan una mayor dificultad y parecería que han sido sólo del interés de artistas más próximos a nosotros en el tiempo. No obstante, Nicolás Poussin intentó explicar su concepción pictórica desde una terminología musical que era para entendidos, o cuando menos para conocedores de dicho arte. Que Poussin aludiera a la música griega nos está señalando, además, que se encontraba al día de los problemas que preocupaban a los músicos de principios del siglo XVII, que acudían a la teoría griega con la voluntad de lograr una mayor autenticidad y un mayor naturalismo a la hora de reflejar el sentido del texto en la música.

En este artículo partiremos del estudio de los modos musicales griegos para analizar la carta escrita a Fréart de Chantelou el 24 de noviembre de 1647, donde Poussin pone de manifiesto qué debe tener en cuenta el pintor a la hora de representar un tema y la analogía de la pintura con la teoría de los modos, e intentaremos dar una interpretación de algunas de sus obras. Descubriremos a un

DÍEZ ORTEGA, Mari Paz; «La teoría musical griega en Nicolas Poussin», en *Boletín de Arte*, nº 22, Universidad de Málaga, 2001, págs. 77-91.

pintor que gracias a su autonomía y a su cultura pudo realizar una serie de cuadros en donde se plasma una forma diferente de afectar al espectador.

A pesar de sus cualidades intelectuales y sus profundos conocimientos acerca de la teoría artística, Nicolás Poussin no nos ha dejado ningún tratado sobre la pintura². Todo lo que podemos saber acerca de su concepción sobre ella se encuentra en unas pocas cartas a amigos y clientes, así como en conversaciones recogidas por algunos de ellos. Esto nos ha permitido conocer algunas de sus teorías sobre el arte.

A Poussin se le ha conocido como el pintor-filósofo, por su conocimiento de la teoría artística, por la asimilación que hizo de la filosofía estoica y por la riqueza que era capaz de transmitir a los temas de sus cuadros, además del abundante conocimiento del repertorio iconográfico que trasluce su pintura³. Según Bellori sus lecturas no sólo se circunscribían al ámbito de la historia, la fábula y libros eruditos, sino que esta lista se ampliaba a las demás artes liberales y a la filosofía⁴. Dentro de las artes liberales se encontraba, sin lugar a dudas, la música. Poussin responde a la concepción que del pintor tenían los escritores sobre arte a partir de la mitad del siglo XVI. Según ellos, éste debería ser una persona instruida, cultivada en un gran número de temas. Para Lomazzo, un pintor debía saber sobre historia sagrada, temas teológicos, leyendas de los santos; geometría y perspectiva, música, arquitectura e historia. Todo esto en razón de ser correcto en lo representado para no faltar al decoro⁵. Ya en el siglo XVII, aunque se mantiene la idea de que el pintor debe tener cultura, no se impone tanto conocimiento enciclopédico.

Esta idea del pintor culto que surge a mediados del siglo XVI, fue resultado de la voluntad que tenían tanto pintores como teóricos, de concederle a la pintura un lugar dentro de las artes liberales y alejarla definitivamente del menospreciado oficio manual. De ahí que incluso dentro de los temas de la propia pintura se impusiera una jerarquía, dependiendo de lo cercana o alejada que consideraran que estaba de ese oficio. En ella, la pintura de historia, ocupará el lugar más alto, en cambio la de paisaje o de temática popular, que en la época se conocía como *bambocciadas*, se veían más relacionadas con la práctica del taller manual⁶. Esta discriminación era debida a que consideraban que el valor de la pintura de naturaleza o paisaje radicaba

¹ POUSSIN, N.: *Cartas y consideraciones en torno al arte*. Textos reunidos y presentados por Anthony Blunt, Visor, Madrid, 1995, págs. 109-112. Ya Félibien hizo una valoración de unos cuadros de Poussin siguiendo una serie de modos.

² Aunque Bellori dijera que escribió uno e incluso cite partes de este texto. BARASH, M.: *Teorías del arte: De Platón a Winckelmann*. Alianza, Madrid, 1989, pág. 260.

³ Para ver un ejemplo de la erudición del pintor véase el capítulo VII de LEE, R.W.: *Ut pictura poesis: La teoría humanística de la pintura*. Cátedra, Madrid, 1982, págs. 82-113.

⁴ POUSSIN, N.: *op. cit.*, pág. 159

⁵ LEE, R.W.: *op. cit.*, pág. 76.

⁶ CALVO SERRALLER, F.: *Nicolas Poussin*. Historia 16, Madrid, 1993, pág. 16.

en la técnica, y que, por el contrario, la pintura de historia se encontraba más próxima al discernimiento intelectual y al conocimiento teórico. Realizar una pintura de historia implicaba una cultura mayor, pues además de saber de historia sagrada, mitología, etc. debían plantearse cómo llevar a cabo la representación de la manera más verosímil sin faltar a la verdad. Es quizás por ello que cuando Poussin al final de su vida mostrara bastante interés por la pintura paisajística, en ella incluyera siempre un tema que dignificara la pintura, aunque fuera difícilmente reconocible.

Este interés por ver a la pintura como *cosa mentale*, más que como una actividad manual, fue una tendencia que empezó en el siglo XV al acercarse la pintura al conocimiento científico por medio de la geometría, la perspectiva y los estudios anatómicos, y que en el siglo XVI generaría la idea de pintor como historiador, educador, e incluso, tras el Concilio de Trento, como fuente de luz que mostrara el camino de la vida cristiana⁷.

En este contexto cultural en donde se primaba al intelecto por encima del oficio, y sabiendo, como nos ha transmitido Bellori, el bagaje de conocimientos de Poussin, ya no resulta tan sorprendente que utilizara la terminología musical para explicar la concepción que tenía acerca de la pintura. Pero, ¿qué dijo sobre la música? Hemos encontrado dos referencias distintas de la misma teoría con pocos años de diferencia. Una es una carta del pintor a Fréart de Chantelou, con fecha del 24 de noviembre de 1647, y la otra es una conferencia que da Philippe de Champaigne sobre el cuadro de *Rebeca y Eliecer*, de Poussin, en donde alude también a la teoría de los modos. Esta conferencia es recogida por Guillet de Saint-Georges, historiógrafo de la Real Academia de Pintura y Escultura, el 7 de enero de 1668.

Leamos lo que dice Nicolas Poussin en su carta a Chantelou:

Quiero... advertiros de algo importante, que os dará a conocer lo que hay que observar en la representación de los temas que se pintan.

Nuestros buenos griegos antiguos,..., descubrieron varios modos por medio de los cuales produjeron maravillosos efectos. [De los modos] procedía un poder de inducir el alma de los observadores a diversas pasiones. De ello vino que los sabios antiguos atribuyeran a cada uno la propiedad de provocar diferentes efectos, pues lo veían en ellos. Por esta razón dijeron del modo dórico que era estable, grave y severo, y le aplicaban materias graves, severas y llenas de sabiduría. Y, pasando ya a cosas alegres y divertidas, usaban el modo frigio por sus modulaciones más menudas que en ningún otro modo, y por su aspecto más agudo. Esas dos maneras, y ninguna otra, fueron alabadas y aprobadas por Platón y Aristóteles... y estimaron este modo vehemente, furioso, muy severo, y provocador de sorpresa en las personas. Espero pintar un tema al

⁷ LEE, R.W.: *op. cit.*, pág. 61.

modo frigio antes de un año. Los temas de las guerras espantosas se acomodan bien a esa manera... el modo lidio se [adapta] a las cosas lamentables. El hipolidio contiene en sí una cierta suavidad y dulzura, que deja el alma de los observadores henchida de alegría. Se acomoda a las materias divinas, gloria y paraíso... [con] el jónico... representaban danzas, bacanales y fiestas, por ser de naturaleza jocosa⁸.

Parece que estos detalles de la música griega llegaron a manos del pintor por la lectura del libro *Istituzioni harmoniche* escrito por Gioseffo Zarlino, publicado en Venecia en 1558⁹. En esta obra se intenta fundamentar científicamente, por primera vez, los efectos que la música produce en el oyente. Estudia cómo provocar movimientos en el espíritu o, lo que es lo mismo, suscitar afectos utilizando diferentes agrupaciones sonoras¹⁰. Zarlino se adelanta a su tiempo pues, va a ser durante el barroco cuando provocar movimientos anímicos, sea de mayor importancia.

La conferencia de Philippe de Champaigne se hace eco de la asimilación de la teoría de los modos dentro del círculo de pintores y de la Academia, al reflexionar cómo

M. Poussin... decía la máxima de que la pintura, como la música tiene sus propios modos. En la armoniosa proporción de los antiguos, el modo frigio destinado a los aires militares nunca se mezclaba con el dórico, reservado al culto divino. El modo jónico, con sus interrupciones de trinos, nunca se mezcló con el eólico, que era sencillo y natural. Los modos, teniendo cada cual sus propias reglas, no podían nunca confundirse unos con otros. De acuerdo con esto, M. Poussin, al considerar el género particular de cualquier tema que tratara, suprimía los objetos que, por su disparidad, habrían resultado discordantes. Los consideraba detalles menores y consideraba que su supresión no dañaría la historia. Decía que la poesía procede de la misma forma, y que no permite que la expresión fácil y familiar de un poema cómico se mezcle con la pompa y la gravedad de lo heroico en una misma obra de arte¹¹.

Así, Poussin procuraba que todo lo que aparecía en el cuadro girara en torno de una idea central, que estuviera exenta de detalles innecesarios que desviarán la mirada de esa idea que él quería transmitir como fundamental en cada cuadro. Pero,

⁸ POUSSIN, N.: *op. cit.*, págs. 111-112.

⁹ Fue Anthony Blunt el que demostró que gran parte de la carta a Chantelou está extraída de dicho tratado. CALVO SERRALLER, F.: *op. cit.*, pág. 22. En POUSSIN, N.: *op. cit.* ARIKHA sugiere la posibilidad que conociera a Zarlino a través de un tratado publicado en 1636 de Mersenne, *Harmonie universelle*.

¹⁰ FUBINI, E.: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza, Madrid, 1993, pág. 165

¹¹ Citado por RUPERT MARTIN, J.: *Barroco*. Xarait Ediciones, Barcelona, 1986, págs. 247-248.

antes de analizar el texto se hace imprescindible saber que concepción tenían los griegos de la música y más exactamente de lo que Poussin cita como modos.

Para los griegos, el término *mousiké* implicaba cualquier tipo de actividad relacionada con las Musas, incluía tanto la música, propiamente dicha, como a la poesía, la danza y la gimnasia¹². Y *mousiko* era toda aquella persona que fuera realmente educada, profundamente culta, capaz de comprender y ejercitar las artes¹³.

La música griega se basaba en una sola línea melódica, lo que se conoce como textura monódica o monodía. Es importante señalar que aunque hubiera varios cantores, todos cantaban la misma melodía. Si los cantos se veían apoyados de instrumentos, éstos se limitaban a adornar la melodía principal, no a hacer otras diferentes. En su origen, la música griega estaba íntimamente relacionada con el lenguaje; con la métrica y el tono de éste configuraba la propia métrica y altura de los sonidos musicales. La música imitaba las inflexiones de las palabras de manera que aún la instrumental pura se podía «entender» y tenía carga semántica. Esta unión de música y lenguaje acabó aproximadamente en el siglo V a.C. cuando la música abandonó los matices del lenguaje hablado para hacerse más rica y virtuosa¹⁴. Esta ruptura sería repudiada con gran energía por Platón que veía en ello una confirmación de la decadencia del momento en que vivía.

Aunque, desgraciadamente, se conservan pocos ejemplos de la práctica, la teoría musical griega, en cambio, se ha transmitido, a veces modificada, a lo largo de los siglos de una manera bastante completa, y ha influido tanto en la teoría como en la práctica musical posterior. La unión entre música y lenguaje de los orígenes se convirtió en una época mítica tanto para los músicos del Barroco como para los del Romanticismo. Fue a finales del siglo XVI, principios del XVII, cuando del estudio de esta teoría griega nació el estilo monódico y el recitativo barroco, germen de un género tan importante para la historia de la música como la ópera, y el Romanticismo acudiría a ella para argumentar que la música era el lenguaje de lo inefable o para fundamentar las raíces del drama musical wagneriano.

El sistema musical griego basa sus melodías en una serie de *harmoniai*, término que pasa a la tradición musical durante la Edad Media por el latino de *modo*. La *harmonia* es una sucesión de sonidos que guardan entre sí unas relaciones determinadas, que se establecen según el parámetro musical de la altura. Cada *harmonia* recibía el nombre de su lugar de origen: dórica, jónica, eólica,... En el caso

¹² FUBINI, E.: *op. cit.*, pág. 31.

¹³ TATARKIEWICZ, W.: *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Tecnos, Madrid, 1981, págs. 103-104.

¹⁴ NEUBAUER, J.: *La emancipación de la música: El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*. Visor, Madrid, 1992, págs. 44-45.

de la *harmonia* dórica, ésta se construía sobre la sucesión de alturas llamadas: mi, re, do, si, la, sol, fa, mi; en notación moderna. Cada una de las *harmoniai*, además de unas determinadas distancias entre los sonidos, estaban configuradas por otros elementos que nuestras escalas no conservan y que condicionaban además la intensidad, el timbre, el color y una cierta marcha melódica¹⁵. Junto con todos estos elementos, encontramos otro que es el que verdaderamente nos interesa para comprender a Poussin, que *cada harmonia estaba determinada por el ethos que era capaz de producir en el oyente*¹⁶.

Una vez tenemos en cuenta el hecho de que los modos están constituidos por diferentes elementos como la altura, el timbre, el ritmo, la intensidad, el color, el ethos, podemos, entonces, comprender el siguiente comentario que hace Poussin a Chantelou:

*Siendo los modos de los antiguos una composición de varias cosas puestas en conjunto, de su variedad nacía una cierta diferencia de modo por la cual podía comprenderse que cada uno de ellos retenía en sí no sé qué variedad, principalmente cuando todas las cosas, que entraban en la composición, estaban puestas juntas proporcionadamente, de donde procedía un poder de inducir el alma de los observadores a diversas pasiones*¹⁷.

En este texto Poussin está indicando con bastante claridad que su conocimiento de los modos griegos era bastante preciso aunque no supiera exactamente definir qué partes constituían cada tipo de modo. Sí sabía que dependiendo de cómo se relacionaran los diferentes elementos cambiaría la *harmonia* y, por tanto, el efecto en el oyente.

La razón de que una melodía construida sobre una *harmonia* en concreto tuviera la capacidad de suscitar un *ethos* está basada en la teoría pitagórica. Esta teoría afirma que la naturaleza, el hombre y la música están constituidos por relaciones numéricas fijas, llamadas también proporciones o armonías. Si alguna relación se ve afectada, afectará, asimismo, a las otras para que la proporción se mantenga. De este modo, si la música cambia alguna relación, esto es, cambia la *harmonia*, afectará directamente a la naturaleza del hombre. Esta capacidad que se otorga a la música de producir efectos en el hombre hará que filósofos como Pitágoras, Platón o Aristóteles se ocupen de ella en algunos de sus escritos.

¹⁵ COMOTTI, G.: *Historia de la Música, 1: La música en la cultura griega y romana*. Turner, Madrid, 1977, pág. 23.

¹⁶ Seguimos la traducción que se hace de este término en una nota al pie, FUBINI, E.: *op. cit.*, pág. 76. La palabra *ethos* significa: costumbre, hábito; manera de ser, pensar o sentir; conducta, carácter, temperamento; moral y moralidad.

¹⁷ Carta a Fréart de Chantelou, 24 de noviembre de 1647. POUSSIN, N.: *op. cit.*, pág.111.

Esta particularidad musical que relaciona cada *harmonia* con la posibilidad, o mejor dicho, la certeza de producir un *ethos* en el oyente, confiere un poder a la música que era necesario regular y mantener bajo control. Los filósofos observaron que su capacidad de afectar directamente al hombre planteaba una dualidad de significado: por un lado le otorgaba a la música un valor educativo, ya que puede modificar y reforzar conductas, dependiendo si ésta era adecuada a la naturaleza de la persona, si era de un estatus social determinado, o sencillamente hombre o mujer. Por otro lado, observaron que determinadas *harmoniai* podían suscitar en el oyente emociones no controladas (*pathos*) y algunos filósofos, como Platón, pensaron que esa cualidad de la música era algo perjudicial para la formación del buen ciudadano.

La cualidad educadora que para los griegos tenía la música, la encontramos recogida en algunos relatos que dan fe de los cambios de conducta que se pueden obrar en el hombre al variar el modo de una melodía. Existe una historia en la que se relata que unos jóvenes ebrios iban a traspasar el umbral donde vivía una mujer de rectas costumbres y en ese momento Pitágoras (o Damón¹⁸ según las fuentes) ordena a un flautista que toque una melodía en una *harmonia* frigia (canto de las libaciones). Este cambio de *harmonia* afectó de inmediato a los jóvenes que cesaron en su actitud bajo los efectos de la melodía solemne¹⁹. Por tanto, si este es el potencial que tiene la música de afectar al hombre, no hay más que acudir a una determinada *harmonia* para reforzar, o adaptar en el caso de alguna desviación, el carácter de ese hombre. Para Damón sólo las *harmoniai* dórica y frigia eran adecuadas, la primera para que los jóvenes observaran un comportamiento valeroso en las guerras, la segunda porque transmitía un comportamiento moderado idóneo para la paz²⁰. Dentro de la educación griega, por tanto, la música constituía una parte fundamental, junto a la gimnasia, porque podía conseguir que los jóvenes se educaran en la virtud.

Cada *harmonía* también transmitiría las costumbres de la región o país del que fuera origen. Con las costumbres, sus ritos y su sistema político, de ahí la reticencia de Platón a que entraran melodías de otras ciudades en su ciudad ideal, porque podría modificar gravemente su sociedad y su gobierno.

La música más adecuada era la que estaba acompañada de texto, la exclusivamente instrumental no era bien vista por Platón pues la ausencia de texto invitaba a la liberación de las pasiones y además procedía de ritos como los de Dionisos que eran orgiásticos. A Dionisos se le relacionaba con la flauta de Pan o el aulos, instrumentos que impiden al instrumentista poder recitar un texto. De ahí que

¹⁸ Damón fue el primer filósofo que se ocupó explícitamente de la música en la educación. FUBINI, E.: *op. cit.*, págs. 52- 53.

¹⁹ *Ibidem*

²⁰ COMOTTI, G.: *op. cit.*, pág. 28.

²¹ FUBINI, E.: *op. cit.*, págs. 52-53.

considere que la flauta no es un instrumento moral, sólo es buena para excitar las pasiones²². En cambio a Apolo se le relaciona con la lira, es decir, con la capacidad de poder recitar. Esto lo retomará Nietzsche al considerar lo apolíneo y lo dionisiaco como dos corrientes antitéticas de la historia, donde el *ethos* se opone al *pathos*. Dependiendo qué concepto domine en cada momento así será el arte y la sociedad que lo genere.

Aristóteles también recogerá esta consideración de la música como disciplina educadora, pero, además, le verá otros valores. Para él la música debe también proporcionar placer, esto le lleva a defender la validez de todas las *harmoniai* y la existencia de la música instrumental pura, es decir, sin texto. Además, aquellos cantos que incitaran pasiones extremas tenían efectos benéficos para la liberación catártica. Él mismo dice:

Nosotros aceptamos la distinción, hecha por algunos filósofos, entre melodías que tienen un contenido moral, aquéllas que impulsan a la acción y aquéllas que suscitan entusiasmo. En exacta correspondencia están clasificadas las armonías. Añádase a esto que según nosotros la música no es practicada por un único tipo de beneficio... puesto que puede servir para la educación, para procurar la catarsis, y en tercer lugar, para el reposo, el alivio del espíritu y la supresión de las fatigas. De todas estas consideraciones resulta evidente que hay que hacer uso de todas las armonías, pero no de todas del mismo modo sino empleando para la educación aquéllas que tienen un mayor contenido moral... Entre las armonías, ..., tal requisito la posee la dórica... que es la más grave y la más apta para formar un carácter viril²³.

Para Aristóteles esta confluencia entre música y *ethos*, no sólo se halla en la proporción, como decían los pitagóricos, sino en que ambos son movimientos, en esto radica su capacidad de influir en el ser humano.

Si leemos detenidamente la referencia a los modos griegos que hace Philippe de Champaigne, citando a Poussin, y la que da el propio Poussin, podemos observar que en ambos existe una idea común. Ésta es la idea de *decoro*, concepto que tiene un sentido complejo y al que se hace referencia a menudo en la teoría y en la práctica artística del Renacimiento y del Barroco. Pero existen diferencias en el sentido que cada uno le da a dicho concepto.

Para Philippe de Champaigne, Poussin habla de los modos en el sentido de que todo lo que aparece en un cuadro, debe estar en función del tema, y las figuras deben

²² *Ibidem*, en nota al pie, pág. 44.

²³ Citado por *Ibidem*, págs. 88-90

observar el gesto adecuado dependiendo del personaje que representen. Esto último surge de acuerdo con el concepto de decoro estético que se basa en que cada edad, cada sexo y cada tipo humano debe mostrar su carácter más representativo, y que se debía ser escrupuloso en conseguir que las figuras tuvieran el físico, el gesto, porte y expresión facial adecuados al personaje que estuvieran representando²⁴. Este es el sentido de las recomendaciones de Alberti o de Leonardo. El tema será el que genere la articulación del cuadro, y todo girará en torno a él, por esto argumenta que el modo frigio no debe mezclarse jamás con el dórico pues tenían finalidades diferentes, así el frigio era más indicado para la guerra y el dórico para el culto divino. En la pintura sería inadecuado mezclar en un mismo lienzo asuntos dispares al tema principal, igual que hace el poeta cuando no mezcla en la misma obra hechos cómicos con temas graves. Añade, además, que para mantener la claridad de la representación, Poussin suprime los detalles que cree innecesarios para la comprensión de la obra. Con este comentario, está tomando posición dentro de una de las dos vías, que se habían definido durante el siglo XVII, entre los seguidores de Pietro da Cortona y los seguidores de Poussin. Estas dos corrientes surgen al plantearse, dentro de la teoría común del *ut pictura poesis*, ideas antagónicas en cuanto a qué es lo fundamental en la representación de los cuadros de historia. Pietro da Cortona defendía la idea de que, en ellos, debían pintarse un gran número de figuras, tomando como paradigma la poesía épica griega, que tenía un tema principal y muchos episodios secundarios²⁵. En cambio, Sacchi, Poussin y sus seguidores, entre los que se encontraba Champaigne, defendían la pintura como un arte paralelo a la tragedia en donde la sencillez y la unidad son lo más importante para la claridad de los afectos del tema, de ahí que cuantas menos figuras y detalles innecesarios mejor²⁶.

En la música ocurre algo muy similar en el respeto por el decoro estético. Los compositores procuran que la música se subordine o refleje lo más exactamente posible el texto al que acompaña, así como la pintura debe reflejar de la forma más verosímil la historia en la que se basa. En esta línea Gioseffo Zarlino dice que *el compositor debería ajustar cada palabra a la música, de tal modo que cuando denote aspereza, dureza, crueldad, amargura y otras cosas similares, la música sea igual, es decir, algo dura y áspera, aunque sin ofender*²⁷. La adecuación de la música a cada palabra, es algo a lo que se ceñirán los teóricos y los músicos de madrigales de mediados del siglo XVI, lo que justificará la práctica de los *madrigalismos*, es decir, la utilización de una serie de figuras musicales que se relacionaban lo más descriptivamente posible con los distintos términos del texto. Esta práctica caerá en desuso durante los primeros años del siglo XVII de la mano de los teóricos de la

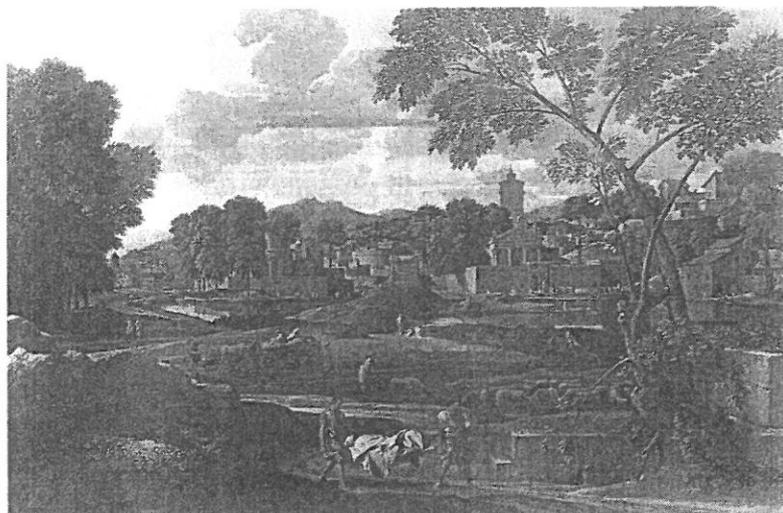
²⁴ LEE, R.W.: *op. cit.*, pág. 63.

²⁵ Pietro da Cortona está más próximo a la corriente hedonista.

²⁶ WITTKOWER, R.: *Arte y arquitectura en Italia, 1600-1750*. Cátedra, Madrid, 1988, págs. 263- 265. Para la unidad de acción ver LEE, R.W.,: *op. cit.*, págs. 123-129.

²⁷ BURKE, P.: *El Renacimiento italiano*. Alianza, Madrid, 1993, pág. 152.

1. Paisaje con los
funerales de
Foción



monodia, que basándose en la música griega rechazan esta idea de Zarlino y, tachándola de «pedantería», propondrán que no sea cada una de las palabras que forman parte del texto las que condicionen la música, sino que sea el sentido general del texto el que configure la totalidad de la obra. A esto se le denomina afecto único²⁸. El *ethos* o el *pathos* del texto, será lo que determine la tonalidad de la obra y los motivos que le den unidad a todo el pasaje. Sin texto, la elección de la tonalidad dependería del carácter o la finalidad de la pieza musical. Esta concepción de la música barroca está en Poussin cuando expresa que *no soy de esos que cuando cantan usan siempre el mismo tono,... sé variar cuando quiero*²⁹ o cuando el tema lo requiera, al igual que hacen los músicos.

Los propios teóricos de la monodia, también hacían recomendaciones para mantener el rigor de la representación musical del texto. Si leemos el siguiente texto de Vincenzo Galilei, padre de Galileo, observaremos las mismas recomendaciones que se daban para la pintura:

*Cuando el músico de la antigüedad cantaba un poema, lo primero que consideraba diligentemente era el carácter de la persona que hablaba: su edad, sexo, con quién estaba hablando, y el efecto que buscaba producir por estos medios... se expresaba en el tono, los acentos, gestos, la cantidad y calidad del sonido y el ritmo apropiado a esa acción y a esa persona*³⁰.

El sentido del decoro en Poussin, si lo comparamos con lo dicho por Champaigne, es más amplio, porque habla de la posibilidad de crear efectos en el espectador como

²⁸ PALISCA, C.: *La música en el Barroco*. Víctor Lerú, Buenos Aires, 1978, págs. 20-26.

BUKOFZER, M. F.: *La música en la época barroca: De Monteverdi a Bach*. Alianza, Madrid, págs. 21-22.

²⁹ Carta a Chantelou, 24 de marzo de 1647. POUSSIN, N.: *op. cit.*, pág. 106.

³⁰ Citado en NEUBAUER, J.: *op. cit.*, pág. 50.

2. Paisaje con
las cenizas de
Foción

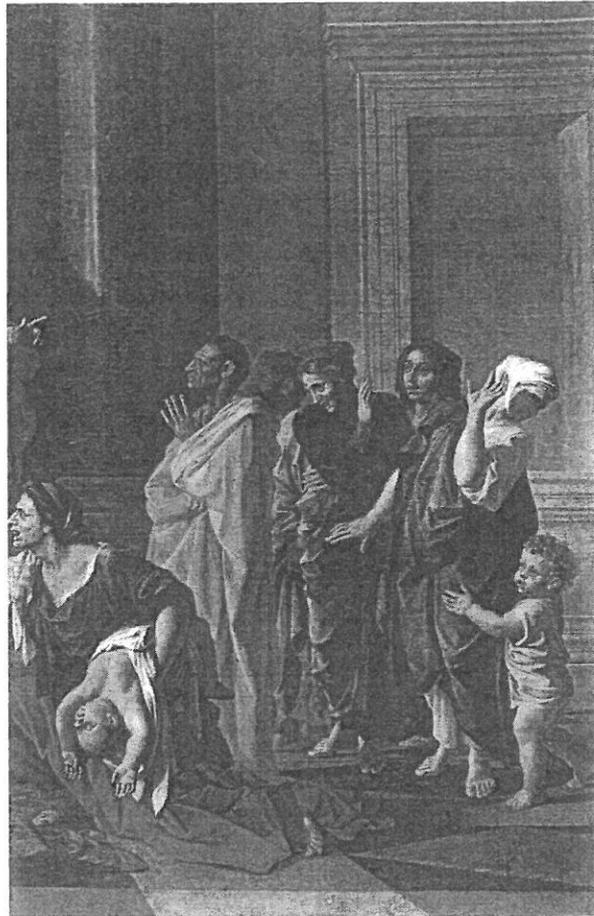


hacían los griegos con los modos musicales y tal como queda recogido en el comentario de Galilei. Este sentido desaparece en la interpretación de Champaigne, que se limita a recoger lo superficial de la argumentación de Poussin. Éste espera pintar en modo frigio no sólo en el sentido de que todo estuviera en consonancia con el tema, sino que además, en el cuadro todo estuviera de manera tal que incitara al espectador a un carácter o a una emoción en concreto³¹. Podemos, quizás, decir que Poussin se plantea el decoro desde el punto de vista ético sin asumir el sentido de la moral teológica que se había propiciado e incentivado desde la Contrarreforma, sino que su sentido ético, más influido por la filosofía estoica, le hacía apelar a la razón para llegar a la virtud. La teoría musical griega venía a manifestar de forma clara cómo las diferentes relaciones entre los sonidos afectaba a la conducta del hombre. Esto es lo que queda reflejado en su carta. Él admitía, puesto que los griegos lo habían experimentado en ellos mismos, que cada modo provocaba diferentes efectos y que de ellos *procedía un poder de inducir el alma de los observadores a diversas pasiones*. Era además consciente de que el efecto que producían en el hombre lo lograban por sí mismos, independientemente de que la música fuera con texto o no, pues no hace referencia a los cantos sino a la construcción melódica, y que su utilización dependía de lo que se quisiera obtener.

Si observamos algunos de los cuadros que pinta Poussin después de escribir la carta, vemos que está produciendo obras que se encuentran en dos registros si no antitéticos, sí podemos, al menos, calificarlos de contrastados. En 1648 pinta dos cuadros sobre la historia de Foción, *Paisaje con los funerales de Foción* (Cardiff, National Museum of Wales) y *Paisaje con las cenizas de Foción* (Liverpool,

³¹ Como se puede observar en la cita de la carta a Chantelou, Poussin ha recogido del modo frigio dos ethos totalmente diferentes. La explicación que da Anthony Blunt, en nota al pie en POUSSIN, N.: *op. cit.*, pág. 111, es que al recoger la cita de Zarlino, el pintor pudo no darse cuenta de que el músico hablaba de dos fuentes diferentes.

3. *El juicio de Salomón (detalle)*

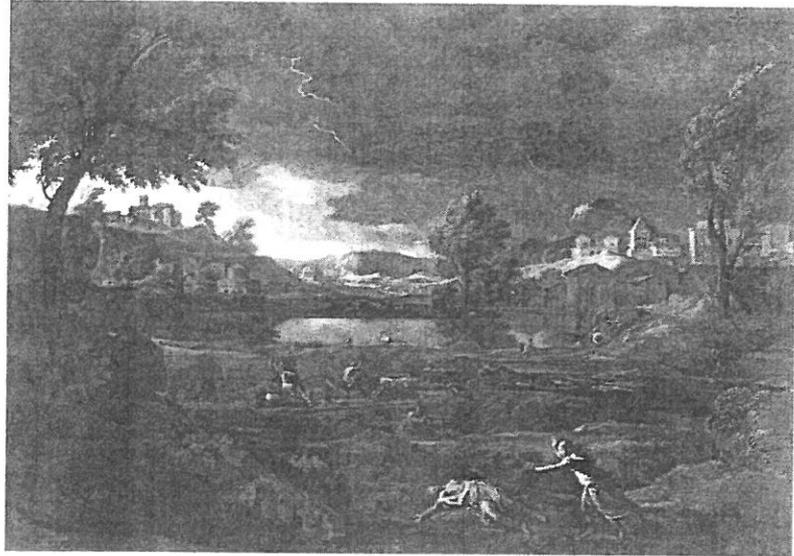


Walker Art Gallery). En 1649 realiza el cuadro *El juicio de Salomón* (París, Museo del Louvre). Aunque estén pintados con un año de diferencia, por la manera pausada que tenía Poussin de trabajar, se puede decir que son contemporáneos. En *El juicio* se puede observar que cada uno de los personajes está claramente definido por un gesto dependiendo de la emoción o *pathos* que quiera representar. Todos los gestos están en función

de la idea central del cuadro, la decisión de Salomón, personaje que ocupa el centro de la composición. Este cuadro, por tanto, si se atiende a la acción de cada uno de los personajes funciona como un libro, se puede leer. Esta manera de entender el cuadro proviene de una concepción ya antigua en Poussin, que se manifiesta en la mayoría de sus obras, y que él mismo explica en una carta a Chantelou. En ella le comunica que le envía el cuadro del Maná y le comenta de él que cree que *fácilmente reconoceréis cuáles son las [figuras] que languidecen, las que admiran, las que sienten piedad,...* leed la historia y el cuadro, a fin de reconocer si cada cosa resulta apropiada al tema³². Por tanto, la intención de Poussin está clara, hay que leer las acciones de los personajes como si de una narración se tratase. Todo queda subordinado al tema, a la historia que es lo verdaderamente importante. Pero si analizamos los otros dos cuadros de paisajes esta idea no está tan clara. Primero habría que señalar que, Poussin, no había demostrado demasiado interés por los paisajes circunscribiendo casi toda su producción al ámbito de los cuadros de historia, bien mitológicos bien de temática religiosa. Pero tras escribir la carta de los modos, pinta en un corto espacio de tiempo cinco cuadros de paisajes, entre los que están los que he señalado, y más

³² Carta a Chantelou, 28 de abril de 1639. POUSSIN, N.: *op. cit.*, págs. 43- 44.

4. Paisaje de
Píramo y Tisbe

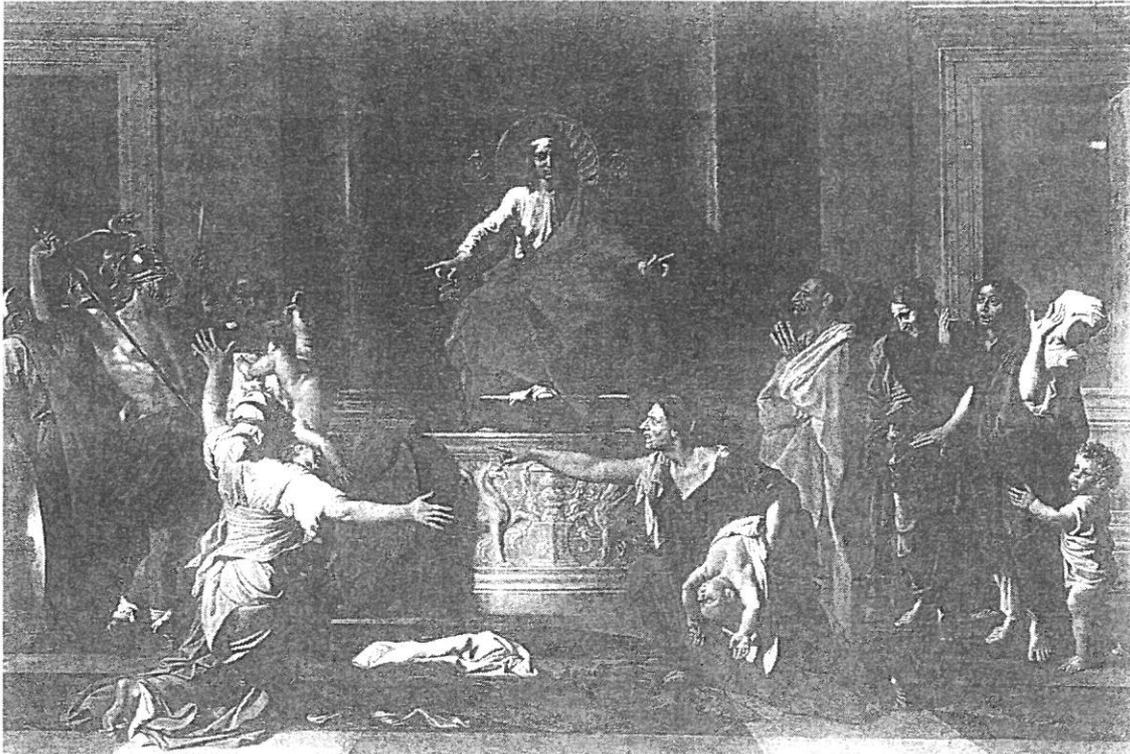


tarde volverá nuevamente a este tipo de pintura. No deja de ser interesante que habiéndose dedicado casi toda su vida a la composición de cuadros de historia, haga dos cuadros como los de Foción donde lo que sorprende a primera vista es lo oculto del tema. Es, además, muy interesante observar una vez que sabemos la historia en la que se basan, el momento que ha elegido para la representación. Escoge para ambos un motivo no determinante para el desarrollo de la acción del cuadro, como ha hecho en sus obras anteriores, sino que elige un momento que se puede calificar de anecdótico. Por supuesto que el círculo de entendidos que le rodeaban, clientes, amigos, estaban al tanto de los repertorios mitológicos, de historia antigua y sagrada, y no les resultaría difícil, probablemente, reconocer la historia de estos paisajes, pero no por ello deja de ser reseñable que Poussin escoja como el momento principal de las representaciones no el punto central de la acción, como había sido la constante hasta ese momento, sino detalles que podemos calificar de secundarios. Posiblemente nuestro estupor provenga de intentar «leer» estos dos cuadros con los parámetros que nos sirven a la hora de ver *El juicio de Salomón*. Esperamos que los personajes nos cuenten, gracias a sus gestos y sus acciones el significado de la historia, pero en estos dos paisajes los personajes no expresan nada, sólo están. No re-presentan, sino que presentan unas formas. El contenido semántico de sus actitudes es mínimo, al contrario que en *El Juicio*. Puede ser que estos cuadros hayan sido concebidos por Poussin partiendo de otra idea.

En el *Paisaje con los funerales de Foción*, parte de la historia dramática del general ateniense Foción, que debido a su cargo debe aplicar unas medidas impopulares que le llevarán a ser condenado a beber la cicuta y tras su muerte el destierro. El momento que elige Poussin es el traslado del cadáver, cubierto por un sudario, hacia su destino último. El segundo, *Las cenizas de Foción*, recoge el momento en el que una mujer se encuentra agachada ante lo que se suponen sean las cenizas del general. El tema lo reconocemos por el título, porque las acciones

de los personajes apenas sirven para la reconstrucción de la historia. Lo que predomina es la solemnidad del paisaje, es decir, la representación, lo plástico, lo pictórico. Si observamos otro de los paisajes que pinta *Paisaje de Píramo y Tisbe* (Francfort, Instituto estatal de Arte) en 1651, de nuevo nos encontramos que los personajes principales, aún estando en primer plano, como en los dos anteriores, casi quedan ocultos por la dimensión que cobra la naturaleza. La agitación inunda toda la composición, es el punto opuesto de lo que encontramos en Foción. En los tres, sin embargo, encontramos algo en común, esto es, que el cuadro ya no se construye por la articulación de las expresiones de los personajes, que, más bien, pasan a ser algo secundario, sino que lo que percibimos es el carácter, el *ethos* de los paisajes de Foción o el *pathos* de Píramo. Para entender verdaderamente el sentido de estos paisajes debemos volver a los modos musicales. Según la teoría musical griega, como ya hemos visto, son las relaciones de los sonidos las que causan el afecto. La música basada en una *harmonía* determinada es la que hace sentir al hombre de una determinada manera. Del mismo modo pudo Poussin plantearse que fueran los propios componentes de la pintura los que pudieran suscitar por sí mismos la emoción en el espectador sin necesidad de «leer» una historia. Aunque toda la representación estuviera al servicio de un tema, ya no pretende que el espectador se viera afectado una vez que comprendiera las acciones de los personajes, es decir, una vez que hubiera leído el cuadro, sino que parece que la intención de Poussin en estos cuadros sea otra. Posiblemente buscaría afectar al espectador directamente con la emoción que les produjera la contemplación del paisaje. Sería la emoción la que nos haría entender qué es lo verdaderamente importante de la historia oculta. Y esto lo consigue únicamente con los medios que posee el pintor, con la imagen visual. En Foción, por tanto, lo más importante no sería la tragedia de la muerte injusta o el destierro de su cadáver, porque eso no es lo que nos «hace sentir» el cuadro, sino que el equilibrio de la composición, la geometrización de las formas nos da más bien la sensación de que la importancia de la historia es la serenidad, no el drama humano de Foción. Quizá nos esté dando a entender, ante la contemplación del paisaje, que hay que aceptar el destino tal y como es. Nada se puede hacer, por eso nada hay que turbe el paisaje. En cambio, el *Paisaje de Píramo y Tisbe* nos está presentando todo lo contrario, la violencia de la pasión, el amor y la muerte.

Lo que queremos decir es que, en estos cuadros, Poussin está condicionando la mirada del espectador ante la historia, no busca ya sólo la verosimilitud y la corrección de lo representado con el tema, sino que le está añadiendo una carga moral. Aquél no debe quedarse sólo en la narración, es decir, no tiene la pretensión de que la parte más literaria de la pintura sea la que predomine. Este puede ser el motivo por el que escoge un momento que podemos calificar de anecdótico dentro de toda la historia. Si lo narrativo no es lo primordial, nos encontramos, entonces, que estará dando una mayor relevancia a la representación. Esto es, justamente, lo que genera la carta de los modos, el valor que para él tiene la representación. Los estoicos consideraban, y posiblemente el mismo Poussin coincidiera en ello, que la percepción imprime huellas



5. El juicio de Salomón

en el alma humana y configura sus ideas³³. Del mismo modo, la composición del cuadro dejaría en el alma una huella, una emoción. Su representación no se queda, tampoco, por tanto, en un puro valor sensualista sino que pretende que el hombre se vea afectado. La emoción que produce lo plástico será la que dirija a la razón al significado auténtico del cuadro. Y, por otra parte, es necesaria la existencia del tema porque éste nos hará comprender la finalidad de la emoción. No busca la emoción en sí misma, sino que ésta tiene un fin. El fin no es el contenido de la historia, sino el contenido moral. Esto es lo prioritario, a nuestro juicio, de los cuadros de paisajes y por ello el tema pasa a un segundo plano. La música griega actuaba de esa manera, inducía al hombre a la serenidad, a la pasión, mediante la configuración de la melodía sobre un modo. El texto del canto, tal y como defendía Platón, era el que le añadía a la música el orden, lo racional, lo que evitaría que sólo sirviera para desatar las pasiones, la emoción por la emoción. Del mismo modo, el tema del cuadro, es lo que nos hace guiar los pasos de la emoción que produce la pintura hacia la virtud. Esto es lo que vemos en su teoría de los modos, el deseo de hacer sentir el ethos de la historia, no sólo comprenderla, de esta manera, afectará directamente al espectador como hace la música. Eligió de ella *su poder para inducir el alma de los observadores a divesas pasiones para dar el paso del ut pictura poesis al ut pictura musica.*

³³ MARÍAS, J.: *Historia de la Filosofía*. Alianza, Madrid, 1986, pág. 88