

Cleopatra o Ariadna: retorno a un debate superado

Miguel Ángel ELVIRA BARBA
Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Arte II (Moderno)
maelvirabarba@ghis.ucm.es

Recibido: 15 de enero de 2010
Aceptado: 11 de mayo de 2010

RESUMEN

La iconografía de la escultura helenística llamada *Ariadna dormida*, conocida por varias copias romanas, ha dado lugar a diversas interpretaciones desde el Renacimiento hasta hoy. Deseamos repasar esta problemática insertándola en la evolución de las mentalidades.

Palabras clave: Iconografía clásica, Cleopatra, Ninfa, Ariadna, Ménade o Bacante.

Cleopatra, or Ariadne Return to a surpassed argument

ABSTRACT

The iconography of the Hellenistic statue called *Sleeping Ariadne*, known through several Roman copies, has been interpreted in various ways from the Renaissance till today. We shall re-examine this set of problems in the context of the ideological evolution.

Key Words: Classical Iconography, Cleopatra, Nymph, Ariadne, Maenad o Bacchante.

SUMARIO

Tipología de la escultura. Planteamiento del problema. ¿Cleopatra?. ¿Una Ninfa?. Ariadna. ¿Una Ménade?.

Como todo el mundo sabe, la reina Cristina de Suecia abdicó, abandonó Estocolmo y, tras un largo periplo, llegó a Roma en 1655. Al principio, quiso mantener una actividad política internacional de altos vuelos, que la impulsó a realizar un buen número de viajes; sin embargo, dados sus continuos fracasos, acabó aceptando, con el aplauso de todos, instalarse de forma estable en la Urbe (1668) y ocupar las espaciosas salas del Palacio Riario en Via Lungara, que había alquilado y comenzado a restaurar en años anteriores. Hasta la hora de su muerte (1689), dedicaría todos sus desvelos a convertir su residencia en el centro de una corte cultural polifacética y rodeada de todo el fasto que el barroco tardío era capaz de imaginar.



Fig. 1. *Ariadna dormida*. Madrid, Museo del Prado

Fue en esas décadas, por tanto, cuando la todavía llamada “Reina de Suecia” reunió la mayor parte de sus colecciones artísticas, y, entre ellas, las esculturas clásicas que, con el paso de los años, serían adquiridas por Felipe V e Isabel de Farnesio para La Granja de San Ildefonso: las mismas, en una palabra, que hoy podemos admirar en el Museo del Prado¹.

Algunas de estas esculturas eran conocidas en Roma antes de su adquisición por Cristina, o se sabía al menos el lugar de su hallazgo. Pero no es éste el caso de la pieza que ahora va a centrar nuestro interés: nos referimos a la famosa *Ariadna dormida* (fig. 1), que hoy remata una de las perspectivas más largas de la pinacoteca madrileña y que domina por su asombrosa presencia la sala 74, llamada precisamente “Rotonda de Ariadna”. Nada sabemos, en efecto, de esta obra hasta que la encontramos mencionada como “*Cleopatra yacente*” en el Palacio Riario: allí estaba en 1688 y 1689, según las descripciones de Nicodemus Tessin el Joven y Maximilien Misson, y según un inventario escrito en el momento de la muerte de la reina. La estatua, atendiendo a su carácter monumental, atraía las miradas en la primera sala, o “Sala de los Suizos”,

¹ Para ampliar esta introducción, véase, por ejemplo, M.A. ELVIRA BARBA, “El Palacio Riario y la colección de Esculturas”, en el catálogo de la exposición *Cristina de Suecia en el Museo del Prado*, Madrid, 1997, p. 39-61.

un cuerpo de guardia en forma de porche²; junto a ella podían contemplarse cuatro grandes esculturas –dos *Faunos sin brazos*, un *Júpiter* y un *Apolo*- de los que sólo los dos últimos parecen identificables en la actualidad: serían el *Júpiter colosal* y el pretendido “*Apolo*”, también de grandiosas proporciones, colocados junto a la Puerta de Velázquez del propio Prado.

Tipología de la escultura

Apareciese donde apareciese, la “*Cleopatra yacente*” de Cristina de Suecia fue hallada con muchos desperfectos: le faltaban todo el brazo derecho, la muñeca y casi toda la mano izquierda, buena parte de la cara –en concreto, la frente y el párpado derecho, la nariz y la barbilla entera hasta el cuello-, los dos pezones, la rodilla y el pie derecho; además, hubo que completar unos cuantos pliegues de la vestimenta³. Si observamos estas roturas y su distribución por el cuerpo, podemos deducir que la obra fue aplastada por la caída de una estructura arquitectónica, y que, por tanto, pudo encontrarse, en la Antigüedad, bajo un arco o una bóveda, casi como hoy día la contemplamos.

No sabemos si la restauración corrió a cargo de los escultores preferidos de la reina –Gian Lorenzo Bernini hasta 1680, Ercole Ferrata, Francesco Maria Nocchieri y Giulio Cartari- o si, por el contrario, la obra ingresó ya restaurada en la colección. En realidad, poco importa: quien recibiese en encargo sabía que no podía ejercitar su imaginación: por importantes que fuesen las roturas, era obvio, en los ambientes artísticos romanos, que el trabajo debía hacerse siguiendo con fidelidad dos modelos concretos.

El más famoso era el mejor conservado y, desde luego, el más bello: nos referimos a la famosísima *Cleopatra del Vaticano*, obra maestra indudable que cualquier escultor veneraba y dibujaba con asiduidad por aquellas fechas (fig. 2). De ella tendremos ocasión de hablar más adelante, porque constituye la base misma del tipo iconográfico que nos ocupa, con sus brazos formando un círculo alrededor de la cabeza. Baste señalar, por ahora, que los desperfectos que presenta, y que hubieron de ser completados por los restauradores, se centran en su parte superior –cara, manos, detalles de la vestimenta⁴-, y por tanto sugieren una historia semejante a la señalada para la *Ariadna* de Cristina de Suecia.

²Entre las descripciones que tenemos de esta escultura, con el aparatoso pedestal cubierto de relieves que entonces la soportaba, baste señalar las de diversos inventarios, como el realizado a la muerte de Cristina (F. BOYER “Les antiques de Christine de Suède”, *Revue Archéologique*, 1932, p. 259), el de la colección reunida por Livio Odescalchi (S. WALKER, “The Sculpture Gallery of Prince Livio Odescalchi”, *Journal of the History of Collections*, 6, nº2, 1994, p. 214-215) y el de las obras embarcadas hacia España (en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, VI, 1876, nº 124).

³S.F. SCHRÖDER, *Museo Nacional del Prado. Catálogo de la escultura clásica. Vol. II: Escultura mitológica*, Madrid, 2004, nº 187 (p. 392-397).

⁴W. AMELUNG, *Die Skulpturen des Vatikanischen Museums, II*, Berlin, 1908, p. 636-643, nº 414.

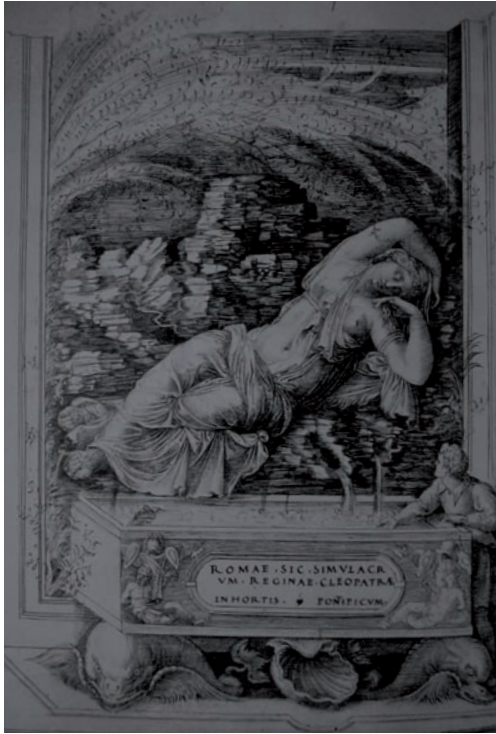


Fig. 2. *La Cleopatra del Vaticano*, según dibujo de Francisco d'Ollanda

El otro posible modelo se encontraba entonces bajo un arco en la llamada “Loggia di Cleopatra” de la Villa Medici, donde podía contemplarse desde principios del siglo XVII, por lo menos: es la obra que todos recordamos en una de las *Vistas de Villa Medici* que pintó Velázquez en Italia. En realidad, era un torso antiguo muy incompleto –sólo se conservaba desde el pecho hasta las rodillas-, pero había sido completado en el siglo XVI siguiendo el modelo del Vaticano y se hallaba en la colección de Fernando de Medici al menos desde 1598. Hoy ya no se encuentra en Roma: pasaría a los Uffizi en 1787, acaso con la cabeza y los brazos dieciochescos con que hoy la contemplamos (fig. 3), y, pasado el tiempo, ingresaría en los fondos del Museo Arqueológico Nacional de esta misma ciudad: en la actualidad se conserva, junto con otros mármoles antiguos, en la Villa Corsini de Castello⁵.

⁵ Para esta pieza, con sus posibles orígenes y sus restauraciones, véase: C. LAVIOSA, “L’Arianna adormentata del Museo Archeologico di Firenze”, *Arch Cl*, 10, 1958, p. 164-171; A. ROMUALDI (ed.), *Museo Archeologico Nazionale di Firenze. I marmi antichi conservati nella villa Corsini di Castello*, Firenze, 2004, n° 76. *Ibidem*, en n° 77, se estudia el conjunto de la cabeza y los brazos renacentistas que completaron esta estatua desde el siglo XVI hasta el XVIII, y que reproducían con bastante fidelidad la parte correspondiente de la obra del Vaticano.

Merece la pena comparar la escultura adquirida por Cristina de Suecia con las obras que acabamos de reseñar –casi idénticas entre sí-, y hacerlo siquiera para advertir, más allá de su semejanza básica, una serie de diferencias. En su actitud general, la figura del Vaticano se muestra algo más erguida que las otras, levantando su pecho y volviéndolo hacia el espectador; sin embargo, se trata de un simple capricho de sus restauradores renacentistas: parece que, originariamente, las tres debían mostrarse como las de Madrid y Florencia. Sin embargo, no cabe despreciar el efecto estético logrado por este expediente en la pieza vaticana: su postura en tres cuartos resalta el cruce de sus piernas; no extraña que se haya hablado, al analizar sus formas en esta actitud forzada, de la representación de un sueño ligero y lleno de inquietud.

Más importantes son las divergencias que aparecen en los vestidos: en la *Ariadna* del Prado, la descolocada túnica se resuelve sobre el vientre con plieguecillos que siguen un giro oval en torno al ombligo y forman sobre el pecho una compleja cascada que cae hasta fundirse con los numerosísimos pliegues del manto sobre el que reposa el cuerpo de la figura. En cuanto al propio manto, a partir del pubis se ordena en armoniosos arcos de círculo que cuelgan de las piernas como cortinajes. En una palabra, nos hallamos ante una obra estilísticamente derivada de los “pliegues mojados” del último Fidias y sus discípulos, tal como los vemos en el frontón oriental del Partenón, aunque con elementos abarrocados que evidencian el gusto del Helenismo. En cambio, en la obra del Vaticano –y en la parte antigua de la florentina– toda la ordenación se complica, y tanto la túnica como el manto aprisionan a la figura, desde la cabeza hasta los pies, en una sucesión de aparatosos nudos que acentúan el dramatismo del conjunto: nada hay de Fidias es este tratamiento evidentemente vinculado al estilo pergaménico de principios del siglo II a.C.⁶

Como es lógico, estas diferencias de estilo han llevado a plantear si el prototipo de la escultura del Prado es anterior o posterior al que siguen las del Vaticano y Florencia. No es cuestión nuestra dirimir este problema: aceptemos sencillamente, porque nos parece bien argumentada, la solución que propone S. Schröder en su catálogo del museo madrileño: el modelo original sería el reflejado por las copias conservadas en Italia, mientras que nuestra versión respondería a un intento de dar a la obra un carácter más clásico en una época en que se apreciase particularmente el arte ático de los siglos V y IV a.C. El problema está en fijar esa época: para Schröder, se situaría en el reinado de Adriano, y nuestra copia, que debe fecharse, por la técnica de su talla, en el Periodo Antoniniano (150-175 d.C.), se basaría por tanto en un prototipo muy nuevo por entonces, pues se habría configurado en la generación anterior⁷.

⁶ Para el análisis de la vestimenta de la escultura vaticana, véase, por ejemplo, W. FUCHS, *Scultura greca*, Milano, 1982 (trad. de la 2ª edición alemana, München, 1980), p. 279-280., quien fecha el original h. 150 a.C.. Ch. M. HAVELOCK, *Hellenistic Art*, New York-London, 1981, se inclina más bien por el 200 a.C., igual que B.S. RIDGWAY, *Hellenistic Sculpture, I. The Styles of ca. 331-200 B.C.*, s.l., 1990, p. 330-332.

⁷ S.F. SCHRÖDER, *loc. cit.*

Por nuestra parte, aunque comprendemos y valoramos este razonamiento, no nos resistimos a plantear una alternativa: también podría pensarse, para la “adaptación” o “modernización” del prototipo pergaménico, en las últimas décadas del siglo II a.C., un momento en que empezaban a dominar las tendencias neoáticas por toda Grecia. Incluso cabría sugerir el ambiente artístico de Rodas: allí se desarrolló con fuerza, bajo la docencia de maestros emigrados desde Pérgamo, una tendencia estética de esta índole, de la que serían testimonio, en nuestro propio museo, las conocidas *Musas de Cristina de Suecia*; y no es casual que éstas fuesen realizadas para adornar la Villa de Adriano en Tívoli: al fin y al cabo, también ellas coincidían con el gusto clasicista de que haría gala este emperador. De cualquier modo, seamos humildes: la apretada sucesión de “neoclasicismos” que jalona el arte helenístico y romano imperial dista aún de permitir afirmaciones tajantes sobre la cronología de muchas obras, incluso de tan alta calidad como la que ahora nos ocupa.

Planteamiento del problema

Por encima de sus diferencias, las obras del Vaticano, de Florencia y del Prado, además de otras de tamaño mucho menor –las conservadas en el Museo de San Antonio (Texas) (fig. 6), en el Louvre, en la Rhode Island School of Design (Providence), en Burgos y en Toulouse⁸-, constituyen un tipo escultórico perfectamente determinado, con su actitud yacente, sutúnica desordenada, dejando visibles los pechos, sumando envolviendo las piernas y sus brazos rodeando la cabeza: pueden ceñirse fielmente al prototipo pergaménico o plantear variantes, pero nadie duda que derivan de un mismo original y responden a una misma iconografía. Y es precisamente esa iconografía lo que aquí va a interesarnos desde ahora: en una palabra, ¿la *Ariadna* del Museo del Prado representa realmente a Ariadna?

Podríamos plantearnos una respuesta directa a esta cuestión aportando imágenes en relieves, monedas o pinturas antiguas con figuras semejantes en contextos fáciles de identificar. Actualmente, sería la única forma lógica y científica de proceder. Sin embargo, más interesante que seguir esa vía nos parece adentrarnos en la visión oblicua e histórica del problema que ya plantearon F. Haskell y N. Penny en su conocido libro *El gusto y el arte de la Antigüedad*⁹, al que no podemos por menos que enviar para múltiples detalles complementarios. En efecto, como comprobaremos enseguida, el estudio de una imagen durante varios siglos, con los errores y aciertos que comporta, abre sendas insospechadas a la imaginación y plantea múltiples comparaciones de interés.

⁸ De estas obras menores, las tres primeras pueden ser vistas en B.S. RIDGWAY, *op. cit.*, fig. 168-172. Véanse referencias bibliográficas a todas las citadas en S.F. SCHRÖDER, *loc. cit.*

⁹ F. HASKELL y N. PENNY, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900*, Yale Univ. Press, 1981, trad española publicada en Madrid en 1990. Nuestra escultura corresponde a la nº 23 de esta publicación.



Fig. 3. La *Ariadna Medici*. Florencia, Museo Arqueológico

Obviamente, el problema iconográfico de la *Ariadna* del Prado surgió mucho antes de que apareciese la propia estatua en la colección de Cristina de Suecia: lo hizo exactamente cuando los asombrados ojos de la Roma renacentista descubrieron la versión del Vaticano, la primera conocida de este conjunto de figuras. Ignoramos cuándo y dónde fue encontrada: sólo sabemos que era conocida en los primeros años del siglo XVI –Rafael la copió a la hora de componer una de las Musas de su *Parnaso* en las Estancias Vaticanas (1510/11)- y que, en 1512, el papa Julio II la adquirió a Angelo Maffei¹⁰ para incluirla en la colección que, por entonces, estaba reuniendo en el Belvedere del Vaticano con la ayuda de Bramante¹¹.

¹⁰ Es probable que fuese su primer propietario Achille Maffei, quien heredó de su padre Benedetto, favorito de Sixto IV y muerto en 1494, el palacio familiar en el Rione Pigna, no lejos del futuro emplazamiento del Gesù. Pero Achille, que murió en 1510, se interesaba sobre todo por las inscripciones, por lo que Angelo pudo desprenderse de la estatua como de una obra atípica en la colección familiar. Fue Girolamo quien, un par de décadas más tarde, se interesó más por las esculturas, instalando en el patio del palacio una pequeña, pero variada colección, que dibujó M. van Heemskerck hacia 1535. Su hijo, el canónigo y erudito Achille II, que moriría en 1568, heredó esta afición. Véase R. LANCIANI, *Storia degli scavi di Roma*, vol. I (1000-1530), reed. en Roma, 1989, p. 143-145; P.P. BOBER y R.O. RUBINSTEIN, *Renaissance Artists and Antique Sculpture*, Oxford-New York, 1991, p. 476.

¹¹ Para el éxito de la obra desde su exposición en el Belvedere, véanse sobre todo P.P. BOBER y R.O. RUBINSTEIN, *op. cit.*, p. 113-114 (nº 79), y F. HASKELL y N. PENNY, *loc. cit.*

¿Cleopatra?

La primera persona que se arriesgó a dar un nombre concreto a la estatua fue, al parecer, el conocido humanista y cardenal Baltasar de Castiglione. Leyó un texto de Dión Casio (LI, 21) donde, al relatarse el triunfo de Augusto tras la conquista de Egipto, se menciona, llevada a hombros por los vencedores, una estatua de Cleopatra mordida por un áspid y tumbada sobre un lecho. Fascinado por este pasaje, pensó que la figura recién adquirida por el Papa, al portar una serpiente enroscada en torno al brazo izquierdo, correspondía a la descripción, y escribió un poema latino para exponer su descubrimiento. En su honor, seguiremos llamando *Cleopatra del Vaticano* a la figura que inspiró sus versos.

La identificación propuesta por Castiglione tuvo un éxito inmediato en los ambientes cultos de Roma, y las primeras pruebas se hallan en dos grabados de esos mismos años: uno de ellos, fechado en 1515, es precisamente del llamado “Maestro de 1515”, y muestra a Cleopatra como una mujer totalmente desnuda y reclinada sobre una vasija, con la serpiente enrollada al brazo y picándole el pecho izquierdo¹²; la otra estampa, algo posterior, se inspira en ésta y, a la vez, en la escultura propiamente dicha: es de Marcantonio Raimondi (1510/32), prescinde de la vasija y muestra a la reina ya con las piernas recubiertas por el manto, siguiendo el esquema de la estatua¹³. Pocos años más tarde (h. 1538), Francisco d’Ollanda realiza un magnífico dibujo de la obra expuesta en el Belvedere y la identifica con una inscripción taxativa: “Romae sic simulacrum reginae Cleopatrae in hortis pontificum” (fig. 2)¹⁴.

No merece la pena aportar más datos coincidentes en décadas posteriores: baste decir que, para los estudiosos, la *Cleopatra del Vaticano* siguió siendo una Cleopatra indudable, y que cuando, poco después de 1550, fue instalada en una sala contigua al Belvedere, ésta tomó, obviamente, el nombre de “Stanza della Cleopatra”¹⁵. La identificación se mantendría durante siglos¹⁶, y hubo incluso quien, sin tener en cuenta el enorme peso de la pieza, la consideró la obra misma que Augusto había paseado en su cortejo triunfal¹⁷.

¹² *Early Italian Masters (The Illustrated Bartsch, 25, Formerly Volume 13, Part 2)*, p. 311, n° 12 (415).

¹³ K. OBERHUBER, *The Works of Marcantonio Raimondi and his School (The Illustrated Bartsch, 26, Formerly Volume 14, Part. 1)*, New York, 1978, p. 194, n° 198 (161). Mucho más clara es la inspiración en la estatua de otro grabado de Raimondi (*ibidem*, p. 195 a 197, n° 199 D (162), n° 199 (162) y n° 200 (163), que aparece citado en el volumen como “Cleopatra, after Raphael in the manner of an ancient statue”; sin embargo, nada en la imagen de la figura sustenta la identificación con la reina de Egipto.

¹⁴ Puede verse este grabado en M. CARRASCO y M.A. ELVIRA (comis.), *Ex Roma lux*, Madrid, 1997, p. 74.

¹⁵ Esta instalación tuvo gran interés artístico, puesto que, según dice G. Vasari al relatar la vida de Daniele da Volterra, en ella intervinieron Volterra, Miguel Ángel y él mismo.

¹⁶ Baste citar, por ejemplo, A. PALLADIO, *L’Antichità di Roma*, Roma, 1554, en su apartado sobre el Palacio Papal y el Belvedere (ver versión castellana por J. Riello, Madrid, 2008, p.98), o Giov. Francesco CECCONI, *Roma sacra e moderna*, Roma, 1725, p. 358, donde se alude a “la Cleopatra, che scorgesi distesa sopra la fontana, che viene in faccia al corridore grande di Belvedere”.

¹⁷ F. HASKELL y N. PENNY, *loc. cit.*, citan en su nota 34, a este respecto, F. PERRIER, *Segmenta nobilium signorum et statuarum...*, Roma y París, 1638, lám. 88, y (Abate DE GUASCO), *De l’usage des statues chez les anciens*, Bruxelles, 1768, p. 257.

La consecuencia lógica fue que, al menos hasta mediados del siglo XVIII, todas las esculturas semejantes a la del Vaticano fueron consideradas también efigies de Cleopatra. En concreto, la de Cristina de Suecia recibió siempre este nombre en el siglo XVII –ya lo hemos señalado– y el abate Eutichio Ajello, que la conoció y estudió en La Granja entre 1750 y 1759, pensó describirla en su catálogo de la colección como “un insigne simulacro di Cleopatra”. Él no sabía que, por esas mismas fechas, y como veremos más adelante, J.J. Winckelmann estaba rebatiendo en Roma tal identificación con argumentos aplastantes.

Sin embargo, no podemos achacar el error de nuestro abate a la escasa información que recibía de la actualidad científica romana: cuando un nombre se impone en las mentes de los estudiosos, es muy difícil desalojarlo por completo y sustituirlo por otro más acertado: Antonio Ponz, que visitó La Granja poco antes de 1787, vio en su “pieza sexta” nuestra “estatua colosal de Cleopatra antigua”¹⁸ y, unos años más tarde, en 1794, los *Inventarios Reales de Carlos III* (1794) seguirían hablando de una “Cleopatra antigua echada sobre una cama” (nº 2819). Es más: todavía el inventario del Museo del Prado de 1857 mantendría esa denominación (nº 531).

Por lo demás, nos hallamos ante un fenómeno común en toda Europa: como relatan F. Haskell y N. Penny en su obra citada, los bronzistas F. y L. Righetti buscaron, a fines del siglo XVIII, una pareja para su reproducción de la figura del Vaticano en tamaño menor, y la hallaron en una “Lucrecia” de Giambologna, sin duda apreciando la semejanza de ambos suicidios; también por entonces, E. Wood de Staffordshire modeló un “Marco Antonio” para acompañar a su “Cleopatra” de loza pintada; finalmente, a mediados del siglo XIX, Brucciani, un conocido vendedor de reproducciones artísticas, mantenía en sus catálogos el nombre de la reina egipcia para referirse a la escultura del Vaticano.

Sin embargo, y a pesar de tantas opiniones concordes a lo largo de varios siglos, resulta curioso comprobar que, en la práctica, la identificación del tipo escultórico que estudiamos con la reina egipcia se circunscribió al ámbito de los estudiosos. Si exceptuamos los grabados del siglo XVI mencionados en páginas anteriores, asombra el escasísimo interés que mostraron los artistas por la escultura del Vaticano y sus congéneres a la hora de representar los últimos instantes de Cleopatra, un tema, por lo demás, muy común en pintura y escultura entre los siglos XVI y XVIII¹⁹. Casi la única acción de importancia que podemos señalar en este sentido tiene un carácter marcadamente erudito y data del siglo XVII: es la restauración, cargada de fantasía, de una escultura antigua muy incompleta: su fruto fue la *Cleopatra yacente* de la colección Chigi, obra que con el tiempo pasó a Dresde, donde fue publicada en un bello grabado por R. Le Plat (fig. 4): en este pretendido parangón de la pieza del Vaticano, la serpiente cobra vida y e incluso sube desde la roca para morder el pezón de la reina²⁰.

¹⁸ A. PONZ, *Viaje de España*, tomo X (2ª ed.: 1787), carta V, 39.

¹⁹ Incluso Jan van Scorel (1495-1562), en su *Cleopatra moribunda* del Rijksmuseum de Amsterdam, que representa a la reina reclinada en el suelo con un fondo de paisaje, marca muchas diferencias respecto a la escultura que estudiamos: la figura aparece desnuda por completo, con los ojos abiertos y con una de sus manos colocada entre las piernas.

²⁰ B. CACCIOTTI, *La collezione di antichità del cardinale Flavio Chigi*, Roma, 2004, p. 34 y fig. 38; R. LE PLAT, *Recueil des marbres antiques qui se trouvent dans la Galerie du Roy de Pologne à Dresden*, 1733, Pl. 116, 1.



Fig. 4. La *Cleopatra Chigi*. Dresde, Albertinum. Grabado de Le Plat

¿Una Ninfa?

La explicación de esta paradoja es muy interesante. En realidad, ya desde principios del siglo XVI se asentó en el ambiente de los artistas y del público en general, pese a la opinión de los sabios lectores de Dión Casio, la idea de que la *Cleopatra del Vaticano* no podía retratar a un personaje histórico concreto, sino que representaba una figura ideal de la mitología, y casi con seguridad una Ninfa. Baste decir que, ya al ser instalada en el Belvedere en 1512, la estatua fue convertida en una fuente de la que manaba agua sobre un sarcófago²¹, y que, al menos si nos fiamos del dibujo de Francisco d'Ollanda (fig. 2), en la década 1530-1540 se complicó la decoración del fondo hasta convertirla en una verdadera gruta llena de rocas y plantas²².

Fue el comienzo de toda una tradición expositiva: poco después de 1550, cuando, como hemos dicho, la estatua fue llevada a la que se llamaría “Stanza della Cleopatra”, volvió a ser colocada como fuente en una hornacina, y, según refleja un grabado de

²¹ Este sarcófago representaba una escena de capitulación de bárbaros ante un general romano anónimo, aunque, según la opinión renacentista, reflejaba la justicia y benevolencia de Trajano: véase P.P. BOBER y R.O. RUBINSTEIN, *op. cit.*, p. 113-114, n° 79, y p. 194-195, n° 160.

²² Cabe señalar que F. d'Ollanda, en este dibujo, simplificó el sarcófago reduciéndolo a los relieves del marco, para poder poner en su frente la inscripción que ya hemos transcrito a favor de la identificación con Cleopatra.

Giovanni Battista Cavalieri²³, se la instaló sobre una especie de cueva flanqueada por atlantes y asentada sobre una gran venera, sin duda pensada para recibir el agua. El pie de este grabado no puede ser más expresivo: “Representación de una Ninfa dormida, realizada con admirable arte, en el jardín del Vaticano de Roma. Algunos, por la serpiente adjunta, la consideran imagen de Cleopatra”. Por lo demás, coincide con esta interpretación un gesto de Isabella d’Este: ésta, hacia 1530, instaló una pequeña copia en mármol de la escultura del Vaticano en un sector de su “grotta” palaciega²⁴.

Esto nos lleva a plantearnos una pregunta insoslayable: ¿Por qué el ambiente romano, desde principios del siglo XVI, daba por supuesto que la escultura vendida por Angelo Maffei a Julio II era una Ninfa, dijese lo que dijese Castiglione y sus seguidores?

Para responder a esta cuestión, no podemos sino asomarnos a los intereses iconográficos que dominaban Italia en torno al año 1500, una época compleja en que se mezclaban los últimos neoplatónicos de la tradición florentina con los primeros partidarios de una moralidad permisiva y “pagana”, muy apropiada para los príncipes del Cinquecento: entonces se daban los últimos toques a la recuperación plástica de los dioses paganos y, a la vez, se veía en el desnudo, y en el desnudo femenino ante todo, una mezcla de pureza ideal y de atractivo erotismo. Venus se convertía en un tema omnipresente, sustituyendo el predominio que había conservado la figura de Cupido durante el periodo tardogótico y el Quattrocento: baste recordar, en el principio del proceso, el *Nacimiento de Venus* de Botticelli (1482).

Dentro de este contexto, los últimos años del siglo XV y los primeros del XVI vieron el estallido de una iconografía concreta: la de la diosa o heroína mitológica acostada y dormida: era un símbolo de virginidad inmaculada y santa; o de tranquilidad y sosiego; o de naturaleza en su estado puro; o -¿por qué no?- una promesa de placer...: todo un abanico de posibilidades cargado de matices, con el que podían abordarse los asuntos más variados. Casi nos parece evocar una moda intelectual parecida a la que, muchos siglos antes, había sacudido el Helenismo entre mediados del III y fines del II a.C., legándonos poemas artísticos al sueño como el *Fauno Barberini*, el *Hermafrodita dormido* o nuestra propia *Ariadna*²⁵.

Por tanto, a la vez que se exponía la *Cleopatra del Vaticano*, la mujer desnuda –o semidesnuda- y dormida surgía por doquier en el arte de la Italia renacentista. Recordemos, por ejemplo, el *Festín de los dioses* de G. Bellini (1514), que evoca el descubrimiento de la ninfa Lotis por Príapo en presencia del tíaso dionisiaco, o la *Venus dormida* de Giorgione (1509), verdadero punto de partida de todo un género en

²³ G.B. DE CAVALLERIIS, *Antiquarum statuarum urbis Romae primus et secundus liber*, (Roma), 1585, nº 6.

²⁴ J. GODWIN, *The Pagan Dream of the Renaissance*, London, 2002, p. 96.

²⁵ Sobre el interés del sueño en el arte helenístico y sus relaciones con el erotismo, véase B.H. FOWLER, *The Hellenistic Aesthetic*, Bristol, 1989, p. 148. Por lo que se refiere al Renacimiento, cabe señalar que, para un humanista como Marsilio Ficino, el sueño es el retorno a la condición originaria del hombre y, a la vez, el pórtico hacia la elevación mística (véase J. GODWIN, *op. cit.*, p. 164).

el que la diosa del amor puede dormir sola, acompañada por Cupido o contemplada por un Sátiro²⁶. Es también por entonces cuando adquiere forma iconográfica el *Amor de Júpiter y Antíope*, concebido como la figura de Júpiter metamorfoseado en Sátiro acercándose a la heroína desnuda y dormida en un bosque: ¿Quién no recuerda, por ejemplo, la *Antíope* de Correggio (1528) o la llamada impropriamente *Venus del Pardo* de Tiziano (1530)?

Muchas iconografías de esta índole se sitúan en ambientes boscosos y presentan personajes del ciclo dionisiaco, pero, cuando se inspiran directamente en relieves antiguos, evidencian las dudas iconográficas de su época. Así, las escenas clásicas de *Sátiros y Ménades ebrias*²⁷ suelen ser vistas y recreadas en el Renacimiento como *Sátiros y Ninfas dormidas*, un tema casi inexistente en la Antigüedad y muy cultivado ahora²⁸. En cuanto a los sarcófagos romanos con el tema de *Dioniso y su séquito descubriendo a Ariadna dormida*²⁹, se suelen interpretar como el descubrimiento de una Ninfa por el cortejo de Baco: al fin y al cabo, ni Catulo (LXIV, 249 ss.) ni Ovidio (*Metamorfosis*, VIII, 176-177) hablan para nada del sueño de Ariadna en ese pasaje. En tal contexto, resulta muy interesante contemplar cómo actúa Tiziano en dos cuadros destinados al gabinete de Alfonso I de Este: en el primero, nuestra bien conocida *Bacanal* del Prado (1518), sigue una descripción de Filóstrato (*Imágenes*, I, 25), pero le añade, en primer plano, una figura femenina desnuda y dormida con una vasija bajo su cabeza: ¿es una mujer ebria de las que menciona el texto? ¿es una Ninfa añadida por el pintor? En cambio, cuando, en 1522, realiza su *Baco y Ariadna* (el famoso cuadro conservado hoy en la National Gallery de Londres), se olvida de Filóstrato, que describía la escena con una Ariadna acostada y dormida (I, 15), y coloca a la heroína en pie, en actitud de recibir asombrada a su impulsivo amante.

De toda esta danza iconográfica en torno a la mujer semidesnuda y dormida³⁰, lo que al final resalta es la pasión absorbente que sintió el Renacimiento por la misteriosa, inquietante y atractiva figura de las Ninfas, esas deidades menores que en la Antigüedad habitaban las montañas y los bosques encarnando la vida de los

²⁶ Es curioso que N. Poussin utilizase, para la figura de Venus rodeada de amores en su *Homenaje a Ovidio* (h. 1625; Roma, Galleria Corsini), una figura que recuerda por su actitud la *Cleopatra del Vaticano*. Véase C. CIERI VIA (comis.), *Immagini degli dei*, Venezia, 1996, p. 105-106, n° 2.

²⁷ La más conocida en el Renacimiento de entre estas escenas con bacanales adorna el llamado *Vaso Torlonia*, obra del siglo II d.C. que aún se encuentra en la Colección Torlonia. Esta obra, que contiene, entre otros detalles, una bacante dormida y semidesnuda descubierta por sátiros, se hallaba a principios del siglo XVI en San Francesco, en el Trastevere, y pasó unas décadas más tarde al jardín de los Cesi, donde fue usada como fuente. Véase P.P. BOBER y R.O. RUBINSTEIN, *op. cit.*, p. 124, n° 92.

²⁸ Por su proximidad iconográfica a la *Cleopatra del Vaticano* podríamos mencionar aquí el grabado conocido como *Sátiro tocando una zanfoña junto a una Ninfa dormida y un niño*, obra del “Maestro de 1515”: la única diferencia apreciable entre la Ninfa y nuestra escultura es que aquélla está completamente desnuda. Véase *The Illustrated Bartsch*, 25 (op. cit.), p. 314, n° 15 (416).

²⁹ El sarcófago con esta iconografía más conocido en el Renacimiento es el hoy conservado en Blenheim Palace (Oxfordshire): véase *L.I.M.C.*, s.v. “Ariadne”, p. 1063, n° 132, y P.P. BOBER y R.O. RUBINSTEIN, *op. cit.*, p. 115, n° 80. Fue ya copiado a fines del siglo XV en Roma, perteneció a los Massimi y, a mediados del siglo XVI, se encontraba en el Palazzo della Valle.

³⁰ Véase una aproximación a este complejo problema en M. Á. ELVIRA BARBA, *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*, Madrid, 2008, p. 283-285.



Fig. 5. Sátiro descubriendo a una Ninfa.
Grabado de la *Hypnerotomachia Poliphili*
de F. Colonna (1499)

árboles, las lagunas y las fuentes. Obviamente, la tradición popular y medieval de las misteriosas hadas hubo de contribuir al éxito de estas doncellas huidizas, capaces de causar males por su carácter esquivo y caprichoso, pero atentas a defender su inmaculada pureza de las asechanzas lúbricas de los Faunos. Cada vez que aparecía una escultura femenina yacente y semidesnuda, la primera palabra que surgía en la mente de sus descubridores era, sin lugar a dudas, la de “Ninfa”.

La *Cleopatra del Vaticano* no podía ser una excepción. Muchos espectadores cultos, al contemplarla, recordarían un texto contenido en la *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna, que acababa de publicarse en Venecia (1499): nos referimos a la descripción de una escena en que un Sátiro descubre a una Ninfa dentro de una estructura arquitectónica (fig. 5): “Todo el espacio incluido entre las columnillas, las golias y el arquitrabe estaba vacío y excavado, y contenía una elegante Ninfa esculpida. Esta bellísima Ninfa yacía durmiendo cómodamente sobre un paño desplegado que se amontonaba en forma de nudo bajo su cabeza, a guisa de almohadón, y una parte del cual estaba dispuesta de modo que cubriera aquello que conviene que esté oculto. Descansando sobre el costado derecho, tenía el brazo de ese lado doblado y apoyaba en él ociosamente la cabeza, con la mano bajo la mejilla. El otro brazo, libre y desocupado, descansaba junto al costado izquierdo, colocando la

mano abierta sobre el carnoso muslo. Por los pezones de sus pechos, taladrados como caños, brotaban sendos hilos de agua... (que) caían en un vaso de pórfido”³¹.

Desde fines del Quattrocento, el tema de la Ninfa dormida en contacto directo con su fuente, e incluso incorporando a sí misma el fluir del agua, se había asentado con firmeza. Como ilustración literaria bastará recordar un poema latino del siglo XV, que comenzaba con las palabras “Huius Nympha loci”, y que podríamos traducir así: “Como Ninfa de este lugar, guardo sus sagrados manantiales y duermo arrullada por el murmullo de este agua. Respetad mi sueño, tocad con suavidad esta fuente, bebed en silencio o en silencio baños”³².

Para ilustrar un texto como éste y alimentar sentimientos semejantes, la Roma renacentista contaba al menos con una Ninfa antigua semidesnuda acostada sobre una vasija taladrada para servir de fuente: podía contemplarse en la colección Galli, situada en el jardincillo del palacio familiar, no lejos de la Cancelleria³³. M. van Heemskerck hizo, hacia 1535, dos dibujos de este heterogéneo depósito de estatuas, resaltando en uno el famoso *Baco* de Miguel Ángel –que Iacopo Galli había comprado en 1497 creyéndolo antiguo- y, en el otro, esta *Ninfa dormida*, muy probablemente la que hoy se conserva en la Gliptoteca Ny Carlsberg de Copenhague. No es una obra brillante, sino una vulgar escultura decorativa del siglo II d.C., pero la pasión por las Ninfas de las fuentes la convirtió en un modelo iconográfico preciso³⁴: incluso se le hizo una copia para adornar una fuente en la Villa d’Este en Tívoli³⁵.

Creemos que estos datos son más que suficientes para explicar que, una vez planteada, la interpretación de la *Cleopatra del Vaticano* como una Ninfa se impusiese sin reparos. El público en general, a despecho de los eruditos, la asumió como correcta durante generaciones, y la escultura cumplió, siglo tras siglo, su función de fuente. Sólo la conciencia de que el paso constante del agua estaba dañando su superficie empezó a preocupar desde 1704, y ello indujo a cerrar la cañería.

Tal intervención de los fontaneros pontificios no supuso, sin embargo, un cambio de actitud a la hora de identificar la figura: como ya anunciamos en páginas anteriores, J. J. Winckelmann mostró cuán absurdo era identificar la figura con Cleopatra, barajó otros posibles nombres –como el de Venus- y dio, finalmente, su espaldarazo a la

³¹ F. COLONNA, *Sueño de Polifilo* (trad. de P. Pedraza), Murcia, 1981, p. 64-65 (cap. VII).

³² Poema citado, con traducciones bastante diversas, por F. HASKELL y N. PENNY, *op. cit.*, p. 205, y por J. GODWIN, *op. cit.*, p. 164. Hacia 1518, Lucas Cranach pintaría su *Ninfa de la fuente* (Washington, National Gallery of Art), con una inscripción latina equivalente: “Yo, Ninfa de esta sagrada fuente, descanso; no rompas mi sueño”.

³³ Para esta obra y una versión semejante conservada hoy en el Vaticano, véase P.P. BOBER y R.O. RUBINSTEIN, *op. cit.*, p. 98, n° 62. Es verdaderamente providencial que la *Ninfa Galli* fuese hallada en el Renacimiento: ella y su compañera constituyen, aún hoy, el punto de partida para estudiar la iconografía de la ninfa dormida: véase *L.I.M.C.*, s.v. “Nymphae”, D, 9.a y 9.b.

³⁴ Parece evidente que fue adaptada con pocas variantes por Marcantonio Raimondi para su grabado *Sátiro descubriendo una Ninfa desnuda* (véase en K. OBERHUBER, *op. cit.*, p. 221, n° 223-I (182).

³⁵ J. GODWIN, *op. cit.*, p. 164.

apelación de “Ninfas” para las estatuas del Vaticano y de Villa Medici. Acaso no se dio cuenta de cuánto pesaban en su criterio la mera costumbre y la propia presentación escenográfica de ambas obras, pero acertó cuando, al hablar de las pulseras y brazaletes usados en la Antigüedad, señaló que una de sus formas más comunes era la de serpiente: “en cuanto a su colocación, a veces iban en la parte superior del brazo, como se ve en las dos Ninfas dormidas del Vaticano y de Villa Medici, figuras que, por la forma de este adorno, han hecho pensar en el nombre de Cleopatra”³⁶. Consecuente con su tesis, Winckelmann aludió también, en 1763, a la “mal llamada Cleopatra yacente” que podía verse por entonces en La Granja de San Ildefonso³⁷.

La tesis de Winckelmann tuvo, como es lógico, seguidores: todavía el Conde de Clarac, en el siglo XIX, llama “Ninfa” a la réplica menor de nuestro tipo conservada hoy en San Antonio (Texas), que entonces se hallaba en la colección Pembroke y que más tarde pasó a Wilton House (fig. 6)³⁸. Y la base de tal identificación era obvia: la figura aparece sobre una roca bordeada por agua y cubierta de lagartos, caracoles y aves.

En el campo del arte, la interpretación de nuestra figura como una Ninfa inspiró ciertas obras de interés. En el Palazzo Te de Mantua (1524-1535), Rinaldo Mantovano, un ayudante de Giulio Romano, se inspiró en la escultura del Belvedere para representar a la fuente Castalia. Y en el siglo XVIII, según F. Haskell y N. Penny, se realizó para la casa de campo de H. Hoare en Stourhead (Wiltshire) una copia en plomo, esmaltada en blanco, de la propia obra del Vaticano, instalándola en una fuente en forma de gruta e inscribiendo al lado una traducción inglesa del poema “Huius Nympha loci”.

Ariadna

Sin embargo, por curioso que parezca, la identificación de la *Cleopatra del Vaticano* con una Ninfa, aceptada tanto tiempo sin argumentos expuestos y meditados, tardó muy poco en hundirse justamente cuando J. J. Winckelmann le dio su respaldo científico. Y es que los tiempos iban cambiando: a principios del Neoclasicismo, con la evolución de los estudios mitológicos, las Ninfas veían poco a poco reducida su importancia a medida que el tíaso de Dioniso recuperaba su imagen e interpretación antiguas. Ya era común identificar correctamente las figuras enfrentadas de Ménades y Sátiros, y el tema del descubrimiento de Ariadna por Baco y su cortejo iba enriqueciéndose con numerosas representaciones clásicas. Relegadas las Ninfas al papel secundario que tuvieron realmente en la iconografía antigua, la interpretación de la *Cleopatra del Vaticano* tenía que replantearse de un momento a otro.

³⁶ J.J. WINKELMANN, *Historia del arte en la Antigüedad* (trad. del original en alemán publicado en Viena. 1776), Madrid, 1989, p. 270-271 (Cap. XII, párrafo 240).

³⁷ M. Á. ELVIRA BARBA, “La colección de esculturas de la casa real española durante el siglo XVIII”, en S. F. SCHRÖDER (ed.), *Entre dioses y hombres*, Madrid, 2008, p. 129.

³⁸ C. DE CLARAC, *Musée de sculpture antique et moderne*, I-VI, Paris, 1826-1853, Pl. 750. Véase LIMC, III, s.v. “Ariadne”, p. 1062, n° 121.

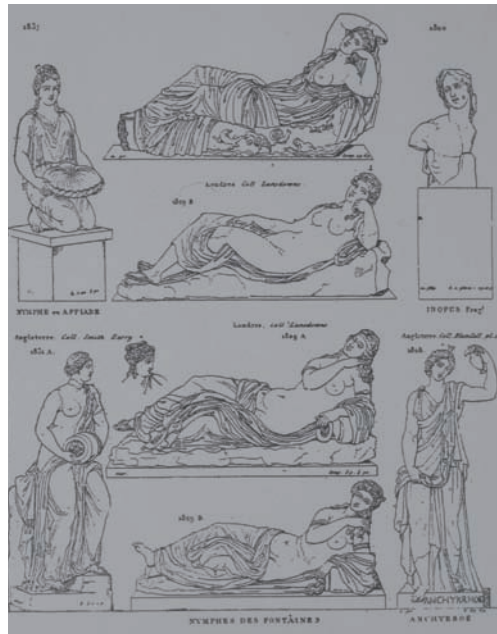


Fig. 6. Arriba, la *Ariadna* de la Col. Pembroke (hoy en San Antonio, Texas), interpretada como Ninfa; bajo ella, otras Ninfas. Grabado del Conde de Clarac

La ocasión surgió cuando un relieve descubierto en el siglo XVI en la Villa de Adriano en Tívoli, pero muy mal conocido durante dos siglos, fue sacado a la luz por E. Q. Visconti en su catálogo del Museo Pío-Clementino (Roma, 1785): era indudable que representaba el abandono de Ariadna por Teseo en la isla de Naxos³⁹, y la semejanza entre la Ariadna de esta placa decorativa y la *Cleopatra del Vaticano* era asombrosa e indiscutible. Además, abogaba en el mismo sentido una moneda romana imperial acuñada en Perinto, y, aunque nadie se hubiese atrevido a decirlo hasta entonces, la magnífica estatua del Belvedere parecía demasiado vestida para representar una Ninfa⁴⁰.

La aportación de Visconti ha resultado definitiva hasta hoy: la obra del Vaticano pasó enseguida a ser llamada “Ariadna”, y las semejantes a ella asumieron progresivamente la misma identificación. En el caso de la pieza del Prado, la corrección llegó de la

³⁹ Este relieve se encuentra desde el siglo XIX en los Museos Vaticanos: véase W. HELBIG, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom* (revisión general por H. Speier y otros), I: *Die Päpstlichen Sammlungen im Vatikan und Lateran*, Tübingen, 1963, p. 112, n° 147.

⁴⁰ W. HELBIG, *op. cit.*, p. 109, n° 144.

mano del Conde de Clarac⁴¹ y fue reafirmada de forma taxativa por E. Hübner en 1862⁴², siendo admitida desde entonces⁴³.

Por otra parte, se hizo evidente que los sarcófagos romanos antes interpretados como descubrimientos de una Ninfa dormida por el tíaso báquico mostraban, en realidad, el hallazgo de Ariadna por Dioniso. Sólo así podía interpretarse, en efecto, su sentido funerario: el dios, al hallar a Ariadna abandonada por Teseo en su viaje de Creta a Atenas, se enamoraría de ella, la desposaría y le daría su misma categoría divina: en una palabra, le conferiría la inmortalidad que el difunto ansiaba para su propia alma. Además, todos estos relieves ilustraban a su modo el texto de Filóstrato que Tiziano –recordémoslo- había despreciado y relegado al olvido: “¡Repara en Ariadna o, mejor dicho, en su sueño! Su pecho está desnudo hasta la cintura, su cuello se inclina hacia atrás y son visibles su delicada garganta y su axila derecha, mientras que su mano izquierda reposa sobre el manto para impedir que el viento la desnude el todo” (*Imágenes*, I, 15).

A partir de Visconti, el trabajo de la crítica ha consistido ya en reunir todas las representaciones llegadas hasta nosotros del sueño de Ariadna. Éstas surgen en Atenas hacia 475 a.C., cuando en vasos de figuras rojas aparece Teseo abandonando con sigilo el lecho de su amada por orden de Zeus. Después, ya a caballo entre este siglo y el siguiente, se preferiría el momento en que el propio Teseo sube por la escalerilla de su barco dejando atrás a la princesa dormida, y esta iconografía –bien conocida a través de copias pompeyanas en pintura, e incluso, como acabamos de ver, a través de ciertos relieves romanos- se completaría también, ya desde el 400 a.C. con el pasaje sucesivo de la leyenda: el que muestra a Dioniso acercándose a la princesa abandonada, que aún permanece sumida en su sueño o que ha vuelto a caer en él tras llorar la pérdida de su amado⁴⁴.

A partir del siglo IV a.C., en esta escena aparecen ya, junto a Dioniso, varios Sátiros, que no harán sino multiplicarse hasta la Época Imperial, creando unas imágenes llenas de animación y conocidas tanto en pinturas pompeyanas como en relieves. Sin embargo, no es estrictamente necesaria la presencia de estos genios selváticos ni la del propio dios: como a veces se ha observado, las “Ariadnas dormidas” en bulto redondo

⁴¹ C. DE CLARAC, *op. cit.*, Pl. 415.

⁴² E. HÜBNER, *Die antiken Bilwerke in Madrid*, Berlin, 1862, p. 58-59, n° 41 (véase la reciente traducción *Las colecciones de arte antiguo en Madrid*, Madrid, 2008, p. 62).

⁴³ El primer catálogo de las esculturas del Prado en castellano, el de E. BARRÓN (Madrid, 1908), señala, en una fotografía, dónde se encontraba entonces nuestra *Ariadna* (n° 167), a la que “vulgarmente se daba... el nombre de Cleopatra”: ocupaba el centro de la entonces llamada “Sala 2^a” de esculturas, es decir, la mitad norte de la gran galería hoy llamada “Sala 75”, entre la Puerta de Velázquez y la actual Rotonda de Ariadna. También, R. RICARD, en *Marbres antiques du Musée du Prado* (Paris, 1923), trata de esta *Ariadna acostada* (n° 55); finalmente, los catálogos de A. BLANCO FREIJEIRO (1957) y S. SCHRÖDER (2004), que se realizan cuando ya la escultura se había colocado en su magnífico emplazamiento actual, le rinden justicia por su calidad intrínseca.

⁴⁴ Véase *L.I.M.C.*, s.v. “Ariadne”, Catalogue, n° 52-98 y 110-154.



Fig. 7. J.W. Waterhouse, *Ariadna* (1898). Colección particular

podían aparecer aisladas: su iconografía era tan conocida a partir del Helenismo, que no necesitaban de complemento alguno, y el hecho de que los mantos de las estatuas que conocemos envuelvan perfectamente a las figuras hace pensar que ningún Sátiro intentaba desnudarlas tirando de sus vestidos para que Baco contemplase su belleza. La *Cleopatra del Vaticano*, como sus hermanas de Florencia y Madrid, o como sus versiones menores de otros lugares, pudieron aparecer solitarias en santuarios dionisiacos, en salones termales o, más sencillamente, en jardines domésticos, donde la presencia de estatuas báquicas se vinculaba a la riqueza de la casa y a la felicidad y refinamiento de sus moradores. Incluso cabe señalar que la propia soledad de Ariadna dormida confiere un dramatismo más lírico a su figura.

Esta soledad grandiosa ha sido por lo demás, desde el Romanticismo, la mayor baza de las esculturas de Ariadna a la hora de inspirar a los artistas y poetas. Y hemos de decir que nuestra figura, ya con su nueva interpretación, recuperó todo su prestigio de antaño en los ambientes simbolistas y en la Inglaterra victoriana, donde el fenómeno del sueño y la ensoñación gozó, una vez más, de un gran prestigio literario y artístico. Por poner unos ejemplos, diremos que, en 1868, Frederic Leighton recordó claramente la figura del Vaticano –aun cambiando la colocación de brazos y pies- a la hora de componer su *Ariadna abandonada por Teseo*⁴⁵; en 1898, J.W. Waterhouse

⁴⁵ Óleo conservado en Hyderabad (India), Salar Jung Museum; véase en P. TRIPPI, *J.W. Waterhouse*, London - New York, 2002, p. 153, fig. 124.



Fig. 8. A. Rodin, *Estudio para Ariadna* (h. 1890). París, Museo Rodin

fue aún más fiel a ese mismo modelo –salvo en la postura de las piernas– al realizar su *Ariadna* entre panteras, con la partida de Teseo al fondo⁴⁶ (fig. 7), y, finalmente, la idea de la Ariadna tumbada a la espera de Dioniso, que llegó a cantar, por ejemplo, José-María de Heredia en sus *Trophées* (1893), fue también celebrada, en esas mismas fechas, por A. Rodin en un dibujo y en una escultura (fig. 8)⁴⁷. Caso aparte, aunque muy interesante, es el de E. Burne-Jones, que sintió particular predilección por la figura del Vaticano a la hora de figurar mujeres dormidas o cansadas, y que, desde luego, se basó directamente en ella para su cuadro *La Bella durmiente* (1871). Sin embargo, cabe señalar que, en este caso, limitó su referencia al aspecto formal de la escultura, no a su identificación⁴⁸.

⁴⁶ Óleo conservado en colección privada; véase en P. TRIPPI, *op. cit.*, p. 152, fig. 122.

⁴⁷ Para el dibujo, puede verse M.A. ELVIRA BARBA (comis.), *Rodin y la mitología simbolista*, Barcelona, 2009, n° 52; para la escultura, véase A. LE NORMAND-ROMAIN (comis.), *Rodin en 1900. L'exposition de l'Alma*, París, 2001, n° 34, p. 120-121.

⁴⁸ M.T. BENEDETTI y G. PIANTONI (comis.), *Burne-Jones dal preraffaellismo al simbolismo*, Milano, 1986, p. 115 y 161-162, n° 27. La figura representa la *Bella durmiente* en el cuento de Perrault reinterpretado por Tennyson en su poema *Day Dream* (1842).

¿Una Ménade?

Llegados a este punto, apenas nos queda añadir que, por desgracia, la falta de información sobre el origen concreto de las “Ariadnas dormidas” escultóricas llegadas hasta nosotros plantea un último problema: si es evidente que éstas recuerdan las efigies de Ariadna en sarcófagos, relieves y pinturas pompeyanas, también es cierto que existen, en ciertos relieves antiguos, figuras parecidas que deben ser consideradas simples Ménades o Bacantes adormecidas por el vino en festejos dionisiacos⁴⁹. Ante tal escollo, S. Schröder, en su catálogo de la escultura clásica del Museo del Prado, se plantea si nuestra *Ariadna* no podría hallarse en esta situación, y acaba decantándose por la duda: a la postre, da a la obra que contemplamos el título de *Ménade o Ariadna dormida*.

En nuestra opinión, esta actitud cautelosa, perfectamente comprensible desde el punto de vista estrictamente iconográfico, puede superarse con la mera contemplación de la obra. En el caso de una pieza menor, simplemente decorativa, cabría una duda razonable. Sin embargo, el carácter “colosal” de las esculturas del Vaticano, Florencia y Madrid nos cierra esta vía: resulta inverosímil que una simple bacante ebria fuese representada a tal tamaño, y hemos de suponer que su presencia en un decorado arquitectónico –el que, como dijimos, se hundió sin duda sobre las esculturas de Madrid y del Vaticano, dañando su superficie en las partes más altas- llevaría aparejado un sentimiento reverencial, casi de culto, en quien se aproximase para contemplar estas imágenes. Sólo una deidad podía aspirar a tal honor, y ya hemos señalado que Ariadna, cuando esperaba dormida la llegada de Dioniso, se hallaba a punto de ascender al Olimpo.

⁴⁹ Recordemos, por ejemplo, el friso del *Vaso Torlonia*, que ya hemos comentado en la nota 27.