

## *Ribera y las esculturas clásicas conservadas en Roma*

MARTA CARRASCO FERRER

José de Ribera, desde antaño considerado el prototipo del pintor realista del Barroco, seguidor del *caravaggismo* y prácticamente ajeno a cualquier formación arqueológica o anticuaria, viene siendo visto desde hace unos años bajo un prisma diferente. Autores como Fernando Benito<sup>1</sup> y, sobre todo, Miguel Morán<sup>2</sup> y Alfonso E. Pérez Sánchez<sup>3</sup>, hablan cada vez con mayor insistencia de los modelos clásicos -y, más concretamente, de las esculturas antiguas- que sirvieron de inspiración o modelo al Españolito en numerosas composiciones. El último autor reseñado, en concreto, llega a afirmar: «Ribera, en su naturalismo, está impregnado de recuerdos clásicos: conoce perfectamente la Antigüedad clásica, la mitología, toda esa suma de sabiduría antigua que constituye el soporte del humanismo y de la educación renacentista italiana. Lo que hace es revestirlo de una savia vital, de una energía y de un apasionamiento completamente nuevos»<sup>4</sup>, y repite en diversos párrafos que el pintor maneja una y otra vez retratos antiguos como base para sus figuras.

Sin embargo, nadie hasta ahora ha iniciado la búsqueda sistemática de los modelos concretos que Ribera utilizó en su pintura, ni ha intentado caracterizar los métodos o maneras en que llevó a cabo su uso. El presente estudio aspira a ser un primer paso en este sentido, y constituye un avance de un trabajo más amplio.

El punto de partida ha de ser la estancia del Españolito en Roma. En efecto, sólo en esa ciudad —de las que conoció el pintor— había colecciones de esculturas clásicas suficientes para permitir su estudio pormenorizado, y, además, podemos adelantar que los modelos reconocibles en la obra de Ribera se encontraban todos, a principios del siglo XVII, en colecciones romanas. Sólo cabe mencionar una

---

<sup>1</sup> F. Benito, *Ribera. 1591-1652*, Madrid, 1991, pp. 110, 142, etc.

<sup>2</sup> M. Morán, *José Ribera*, Madrid, 1995, pp. 45-46, 57, 60, 63-66, 81, 84 y 85.

<sup>3</sup> A. E. Pérez Sánchez, «José de Ribera», en *Veintitrés biografías de pintores. Museo del Prado*, Madrid, 1992, pp. 191-223.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 210.

excepción de importancia: en el *Martirio de San Felipe* del Museo del Prado, la figura del santo adopta el esquema de una escultura conservada desde 1523 en Venecia: el *Galo cayéndose*, hoy en el Museo Arqueológico de esta misma ciudad. Sin embargo, como han demostrado P. P. Bober y R. O. Rubinstein<sup>5</sup>, circulaban diversas copias en dibujo o grabado de esta figura, anteriores y posteriores a su restauración en 1587, y bien pudo Ribera conocer alguna de ellas durante sus desplazamientos por Italia.

La estancia de José de Ribera en Roma fue bastante dilatada, como vienen probando las últimas investigaciones. J. Milicua, que se ha dedicado a este punto con particular atención<sup>6</sup>, señala que el documento que convoca a «Josefo di Riviera» a una reunión académica en San Lucas el 27 de octubre de 1613 «nos lo revela ya entonces como miembro de la Academia, (y) parece implicar una residencia de no reciente fecha»<sup>7</sup>. Es por tanto probable que llegase a la Urbe poco después de cobrar 209 libras, el 11 de junio de 1611, por el *San Martín partiendo la capa con el pobre* que había pintado para la iglesia de San Próspero en Parma<sup>8</sup>. En cuanto a su partida hacia Nápoles, parece perfectamente fechada en el verano de 1616: el 7 de mayo aún se hallaba en Roma, y el 21 de julio ya se encontraba en la capital del virreinato<sup>9</sup>.

Poco es, desde luego, lo que sabemos de esta estancia, que supone un momento muy importante en la formación del artista —entre los veinte y los veinticinco años de edad—: los datos documentales y las conocidas anécdotas citadas por Mancini<sup>10</sup> nos dicen poco sobre la orientación de sus estudios, y desde luego guardan absoluto silencio acerca de los dibujos o notas que tomase de las obras escultóricas antiguas que entonces podían verse en la Urbe, tanto en sus calles como en las colecciones pontificias y aristocráticas.

Sólo un dato del siempre superficial y a menudo fantasioso Bernardo de Dominici puede, de una forma sesgada, aludir a esta formación en galerías privadas: cuando, según él, se dedicó a estudiar las pinturas de Rafael, «fece studio sopra l'opere della Pace, e della Galleria Farnesiana, ove molto imparò, siccome egli stesso confessava»<sup>11</sup>; existía por tanto referencia de que el propio Españaoleto decía haber estudiado en la colección de los Farnese, de donde, como veremos más adelante, hubo de tomar dibujos de estatuas.

<sup>5</sup> P. P. Bober y R. O. Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture*, New York, 1991, pp. 184-185.

<sup>6</sup> J. Milicua, «De Játiva a Nápoles», en A. E. Pérez Sánchez y N. Spionosa (ed.), *Ribera 1591-1652*, Madrid, pp. 19-33.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>8</sup> Aún hoy resulta dudosa la actividad y localización del Españaoleto en torno al año 1611. Sería posible que pasase por Roma y entablase relación con Mario Farnese antes de ir a Parma, o que, por el contrario, entrase en relación con los Farnese en Parma, y esto fuese lo que le abriera las puertas de Roma. Véanse al respecto M. Morán, *op. cit.* en nota 2, p. 13, y J. Milicua, *op. cit.*, en nota 6, p. 23.

<sup>9</sup> A. E. Pérez Sánchez, *Ribera 1591-1652*, San Sebastián, 1993, p. 32.

<sup>10</sup> G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, vol. I, 1956, pp. 249-251.

<sup>11</sup> B. de Dominici, *Vite de pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli, 1742, p. 3.

Posteriormente, sabemos que Ribera volvió a Roma al menos en una ocasión, pues el día 29 de enero de 1626 recibió en la Basílica de San Pedro la cruz de Caballero de la Orden de Cristo<sup>12</sup>. Es muy probable que lograra por entonces permiso para ver y estudiar las colecciones pontificias, y en particular el patio del Belvedere<sup>13</sup>.

Dado que no conocemos ningún dibujo autógrafo de Ribera que copie directamente una escultura clásica —su interpretación del *Laocoonte* conservada en el Istituto Nazionale per la Grafica de Roma<sup>14</sup> es bastante libre— se comprende que los estudiosos hayan tendido a olvidar esta faceta formativa, tan común por otra parte en todos los artistas del Barroco. Y, sin embargo, es necesario suponer esta laguna en la documentación de Ribera si queremos explicar el uso que hace a menudo, y con criterios y razones muy diversas, de muchas obras antiguas, casi siempre de las más famosas y conocidas por entonces.

En primer lugar, cabe señalar las obras en las que el Españolito representa mármoles antiguos como tales: en concreto, aquéllas donde coloca, entre las manos o a los pies de sus personajes, cabezas de estatuas antiguas. Sin ánimo de estudiar aquí todos los casos en que acude a este esquema repetitivo o elemento recurrente a lo largo de su vida, cabe resaltar su preferencia por el *Apolo del Belvedere*.

En el *Martirio de San Bartolomé* del Palazzo Pitti de Florencia, por ejemplo, aparece de perfil la cabeza de esta famosa escultura en un primer plano inferior, justo delante del santo, como representación del ídolo destruido de Baldach<sup>15</sup>; lo mismo ocurre en el *Martirio de San Bartolomé* del Museo de Arte de Cataluña en Barcelona, donde la cabeza se sitúa en el ángulo inferior izquierdo, equilibrando la composición y vista en escorzo desde arriba. El hecho de que en cada cuadro Ribera reproduzca la cabeza desde distinta perspectiva, nos induce a pensar que no la estudió en la obra original, situada a cierta altura y en una hornacina, sino a través de una copia en yeso, probablemente de la cabeza aislada.

Aún mayor interés reviste *El Tacto o el escultor ciego Gambazo* del Museo del Prado, donde la cabeza del *Apolo del Belvedere* desempeña un importante papel, ya que, además de aparecer en primer plano, es el objeto que el personaje ciego trata de identificar. Darby quiso demostrar que el personaje representado es el filósofo griego Carnéades, basándose en un texto de Cicerón (*De divinatione*, I, xiii, 23) en el que este sabio académico alude a la escultura de un pequeño Pan<sup>16</sup>. Sin embargo, resulta más sencillo mantener la opinión de que el cuadro es una mera alusión al sentido del tacto: en efecto, sería poco verosímil una confusión entre las iconogra-

<sup>12</sup> F. Benito, *op. cit.* en nota 1, p. 52; A. E. Pérez Sánchez, *op. cit.* en nota 9, p. 32; A. E. Pérez Sánchez y N. Spinosa, *op. cit.* en nota 6, p. 495.

<sup>13</sup> A. E. Pérez Sánchez y N. Spinosa, *op. cit.* en nota 6, recogen en p. 495 las declaraciones que hizo Ribera al pintor aragonés Jusepe Martínez en 1625, de las que se deduce que el Españolito había visto las dependencias del Vaticano durante su primera estancia en Roma, y que descaba volver a estudiarlas.

<sup>14</sup> J. Brown, *Jusepe de Ribera. Prints and Drawings*, Princeton, 1973, p. 199; A. E. Pérez Sánchez y N. Spinosa, *op. cit.* en nota 6, p. 452.

<sup>15</sup> Santiago de la Vorágine, *La Leyenda Dorada*, CXXIII, 1.

<sup>16</sup> D. F. Darby, «Ribera and the Blind Men», *The Art Bulletin*, XXXIX, 1957, pp. 195-217.



Ribera, *El Tacto o el escultor ciego Gambaço* (detalle). Madrid, Museo del Prado.

fías de Pan y de Apolo en el siglo XVII; en cambio, este problema no se presenta para los *Martirios de San Bartolomé* antes citados, puesto que el ídolo Baldach sería un dios armenio de desconocida iconografía.

No sorprende que nuestro artista se fijara en este *Apolo*, puesto que, como ya escriben algunos embajadores venecianos en 1523, era un mármol «famoso nel mondo»<sup>17</sup>. Además, sabemos que fue documentado en el jardín del Cardenal Giuliano della Rovere, más tarde Papa con el nombre de Julio II (1503-13), y que fue trasladado al Belvedere en 1511<sup>18</sup>; por tanto, Ribera pudo verla en cualquiera de sus estancias en Roma y adquirir una copia en yeso de la cabeza.

Entre las obras documentadas del Españoleto, hubo una que utilizó de forma literal una composición clásica con la intención de darle vida: nos referimos a la *Visita de Baco*, que ardió en el incendio del Alcázar en 1734, y de la que sólo se conservan dos fragmentos en el Museo del Prado y otro en la Colección Laserna de Bogotá. Por fortuna, la existencia de una copia del cuadro completo en una colección particular de Colombia ha permitido a Darby y otros autores analizar sus raíces clásicas<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> E. Albers (ed.), *Origine, et progresso dell'Accademia del Disegno, de Pittori, Scultori, et Architetti di Roma*, Pavia, 1604, p. 115.

<sup>18</sup> F. Hanskell y N. Penny, *El gusto y el arte de la Antigüedad*, Madrid, 1990, pp. 166-169.

<sup>19</sup> A. E. Pérez Sánchez y N. Spínosa, *op. cit.* en nota 6, pp. 276-281.

Tradicionalmente, el tema se ha venido interpretando como la visita de Dioniso a Icaro<sup>20</sup>, pero parece mostrar más bien la visita de este dios —señor del vino y de la inspiración— a un poeta dramático. En efecto, el modelo de este cuadro es el relieve helenístico llamado *Teoxenia* o *Visita de Baco-Dioniso a los hombres*, del cual se conservan varias versiones casi idénticas, como la que estuvo en la Villa Albani, hoy en el Museo del Louvre; la de la colección Sassi, vendida en 1546 a la Familia Farnese de Roma y hoy en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles; otra de la colección Maffei, que en 1600 pasó a la colección Montalto-Negroni y que en el siglo XVIII fue adquirida por Charles Townley, pasando en 1805 al Museo Británico, etc.<sup>21</sup>.

También se conservan grabados que representan estos relieves: hay uno en el magnífico álbum de láminas *Speculum Romanae Magnificentiae* de Antoine Lafréry, publicado en 1549, que fue muy reproducido en los talleres durante las primeras décadas del siglo XVII, y otro en las *Urbis Romae aedificiorum... reliquiae* publicadas en Roma en 1569 por Dosio. Además, las actitudes y distribución de Baco y los pequeños sátiros eran bien conocidas, pues se conservan representaciones exactas en una crátera neoática de Pisa, en dibujos de Francisco de Hollanda, etc.

Otra de las maneras en que Ribera utiliza la estatuaria clásica es adoptando sus formas y actitudes en figuras de sus cuadros. Así lo vemos, por ejemplo, en la imagen de cuerpo entero del *San Jerónimo y el ángel del Juicio* del Museo de Capodimonte de Nápoles, donde se aprecia que el Españolito ha tomado como modelo para el cuerpo del santo el *Torso del Belvedere*. Este mármol, documentado en la colección del Cardenal Colonna entre 1432 y 1435, pasó hacia 1500 a Andrea Bregno y ya en 1506 se encontraba en el patio del Belvedere, donde gozó de la mayor estimación desde principios del siglo XVI<sup>22</sup>.

Parece posible que Ribera, ya en su primera estancia romana, se acercara a dibujar el *Torso*, pues, como escribía un visitante del siglo XVII, «se ve siempre a un mundo de escultores dibujándolo»<sup>23</sup>; pero al fecharse el cuadro en 1626 —año en que, como hemos visto, viajó a Roma y acudió en concreto al Vaticano—, debe suponerse que entonces realizó nuevos dibujos, utilizándolos después de su vuelta a Nápoles.

Entre otros cuadros de Ribera donde se aprecia el mismo modo de utilizar estatuas concretas para elaborar figuras, distintos autores han señalado el *Sileno ebrio*, inspirado en una escultura de *Sileno* que se encontraba en la Vía del Babuino<sup>24</sup>.

<sup>20</sup> Apolodoro, *Biblioteca mitológica*, III, 14, 7.

<sup>21</sup> A. E. Pérez Sánchez y N. Spinosa, *op. cit.* en nota 6, pp. 277; P. P. Bober y R. O. Rubinstein, *op. cit.* en nota 5, pp. 122-124.

<sup>22</sup> H. H. Brummer, *The Statue Court in the Vatican Belvedere*, Stockolm, 1970, pp. 146-148; F. Haskell y N. Penny, *op. cit.* en nota 18, pp. 342-346.

<sup>23</sup> R. Lassels, *The Voyage of Italy, or a Compleat Journey through Italy*, dos vols., París, 1670, II, pp. 68-69.

<sup>24</sup> M. Morán, *op. cit.* en nota 2, p. 84.



Ribera. *San Jerónimo y el ángel del Juicio*. Nápoles.  
Museo de Capodimonte.



*Torso del Belvedere*. Roma. Museos Vaticanos.

Cabría añadir, por ejemplo, el *Martirio de San Bartolomé* de las Trafalgar Galleries de Londres<sup>25</sup>, basado en una de las varias copias conservadas del *Marsias* colgado de un árbol de escuela pergaménica<sup>26</sup>.

También los retratos constituyen una fuente de inspiración para Ribera. Prueba de ello es que en la *Bendición de Jacob* del Museo del Prado aparecen utilizadas para representar al anciano Isaac las facciones del *Homero ciego de tipo helenístico*, modelo del que podían verse numerosas versiones en Roma: además de las conservadas en el Capitolio, habría que señalar una particularmente llamativa por su calidad: el *Homero* de la colección Farnese, hoy en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles (inv. 6023)<sup>27</sup>. Esta última obra, al parecer, es la que ya Statius había publicado en 1509 (*Imag.*, lám. 28), cuando aún pertenecía al Cardenal Carpi, y Ribera podía conocerla por su amistad con Mario Farnese.

No es éste el único caso en que el Españolito interpreta retratos antiguos para caracterizar a personajes de sus cuadros: sin ánimo de ser exhaustivos, diremos que el *San Pablo* de una colección privada en Nápoles<sup>28</sup> imita un retrato de Sócrates, y que el *Filósofo* de la Galería Brignole de Génova<sup>29</sup> copia una efigie del poeta Paniasis de Halicarnaso<sup>30</sup>.

Las referencias genéricas a obras clásicas serán otro de los campos abordados por la obra de Ribera. Así, podemos ver cómo en su *San Juan Bautista* del Museo del Prado, el modelo de figura que utiliza para representar al santo es bastante común en la estatuaria griega y romana: aparece, por ejemplo, en las imágenes de distintos dioses, como Júpiter sedente con el rayo en la mano, así como en la de distintos emperadores que quieren asimilarse a estos dioses<sup>31</sup>. También se podrían señalar en este apartado el *San Jerónimo* de Osuna y el *San Pablo ermitaño* del Museo del Prado, claramente inspirados en las múltiples esculturas de divinidades fluviales que se hallaban en Roma.

Aparte del uso de esculturas clásicas como modelos directos o indirectos para sus obras, se observa en el Españolito un conocimiento profundo y un marcado interés por la mitología y la cultura clásicas: a título de ejemplo, pueden mencionarse sus series de *Condenados* y de *Filósofos*. Incluso cultivará el género de la

<sup>25</sup> N. Spionosa, *La obra pictórica completa de Ribera*, Barcelona/Madrid, 1979, p. 123, núm. 200. La autoría de este cuadro no es absolutamente segura.

<sup>26</sup> F. Haskell y N. Penny, *op. cit.* en nota 18, pp. 288-289.

<sup>27</sup> G. M. A. Richter, *The Portraits of the Greeks*, London, 1965, vol. I, p. 50.

<sup>28</sup> N. Spionosa, *op. cit.* en nota 25, p. 102, núm. 63.

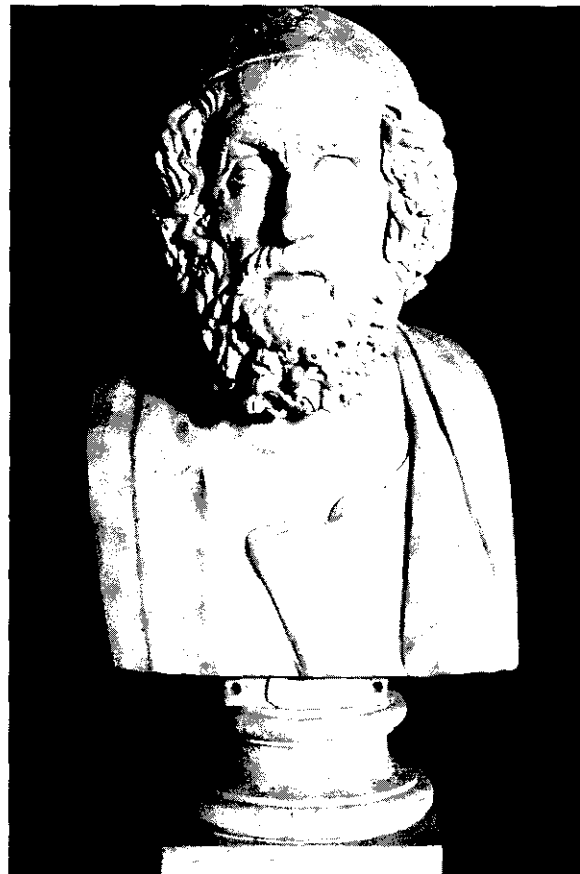
<sup>29</sup> Este cuadro, como la versión del Palazzo Rosso de Génova, es copia de un original perdido de Ribera: N. Spionosa, *op. cit.* en nota 9, p. 128, núms. 251-252.

<sup>30</sup> G. M. A. Richter, *The Portraits of the Greeks* (revisado por R. R. R. Smith), Oxford, 1984, pp. 170-171.

<sup>31</sup> Entre estos últimos, podríamos señalar, por ejemplo, el *Tiberio sedente* del Vaticano: W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, vol. I, Tübingen, 1963, p. 258, núm. 337. Sin embargo, esta obra en concreto no pudo ser conocida por Ribera, pues fue descubierta en el siglo XVIII.



Ribera. *Bendición de Jacob* (detalle). Madrid. Museo del Prado.



*Homero del tipo helenístico ciego*. Nápoles. Museo Arqueológico Nacional.



*ékphrasis* o reconstrucción ideal de cuadros antiguos conocidos por descripciones, como en el caso del dibujo *Aquiles entre las hijas de Licomedes*<sup>32</sup>. Pero éste es ya un aspecto que se sale del tema que aquí descábamos tratar.

---

<sup>32</sup> Un cuadro con el tema de «Aquiles disfrazado de doncella al que Ulises reconoce» es citado como obra de Atenión de Maronea por Plinio, *N. H.*, XXXV, 134.