

EL BIMILENARIO DE VIRGILIO Y LA PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVII

POR

ROSA LÓPEZ TORRIJOS

Los aniversarios de personalidades relacionadas con el mundo de las artes y las letras suelen celebrarse en ámbitos separados, independientes, como si nada tuvieran que ver unos con otros y como aceptando de antemano los límites que imponen la producción específica de literatos y artistas y aun de artistas de distintos géneros, así vemos cómo frecuentemente se celebran conmemoraciones de poetas, pintores y músicos, por citar tres de los ejemplos más repetidos, y cada uno de ellos se ciñe al campo de su especialidad¹. Sin embargo esta división, favorecida por la planificación de nuestros estudios universitarios y aceptada en el ámbito de la investigación por razones de eficacia, no responde en realidad a la situación de las artes ni en el pasado ni en el presente.

Todo esto viene a propósito del bimilenario de la muerte de Virgilio que se conmemora este año (1981) y que creemos sólo ha tenido repercusión en el ámbito literario y en el de la Historia Antigua.

No obstante, Virgilio es uno de los personajes más importantes para el arte europeo, no sólo de la época clásica sino de todos los tiempos, y lo es igualmente para la pintura española del Siglo de Oro, aspecto éste que resulte quizás más extraño a nuestros lectores; sin embargo, el propósito de este trabajo es rendir homenaje al gran poeta latino, demostrando el importante papel que sus obras tuvieron para el desarrollo de nuestra pintura, aspecto éste que puede seguirse a lo largo de varios siglos pero que nosotros hemos limitado al XVII, no sólo por razones de espacio, sino por ser este período el que se considera generalmente como más representativo del esplendor de la pintura española.

¹ Una excepción ha constituido sin embargo el centenario de Calderón, celebrado este mismo año, y que ha sido abordado desde el campo de la literatura, de la música y de las artes plásticas.

ROSA LÓPEZ TORRIJOS

Quizás lo primero que resulte chocante es que se hable de un poeta como Virgilio en relación con la pintura de nuestro siglo XVII, que con tanta insistencia se presenta como ajena, e incluso hostil, al tema clásico y más particularmente al mitológico, sin embargo, esto, como tantas otras cosas, sólo puede afirmarse o refutarse una vez abordado el tema con rigor.

En este trabajo, homenaje a Virgilio, queremos resaltar la vinculación de nuestra pintura con la literatura clásica a través de algunos ejemplos, conocidos unos y olvidados otros, que demuestran la importancia del poeta latino como lectura de nuestros pintores y como fuente literaria de nuestro arte.

De las obras de Virgilio, la que nos interesa realmente es la *Eneida*, uno de los poemas más leídos de todos los tiempos y que hizo de su autor un personaje constantemente presente en la historia europea, aunque a veces a costa de deformaciones tan extrañas como las que autor y obra sufrieron durante la Edad Media.

La relación de la *Eneida* con el arte europeo fue objeto de un pequeño estudio de conjunto por Henry Bardon en 1950², en el que el autor daba a conocer una larga serie de obras sobre el tema virgiliano aunque sin analizar las causas de su aparición y desarrollo. En el amplio número de pinturas que cita Bardon no se incluye ninguna española³.

Si bien es cierto que la versión dada por la literatura medieval sobre el tema de Troya tuvo siempre un gran peso en la literatura española, y, lógicamente, también en la pintura⁴, no es menos cierto que a partir del Renacimiento y por influencia de Italia y de las facilidades que dio la imprenta para la difusión de los textos, volvió el interés por la obra de Virgilio como fuente para los hechos de Troya⁵. La *Eneida* latina, traducida al castellano desde el siglo XVI, se imprimió repetidamente durante todo el siglo, tanto en España como en Amberes⁶ y fueron precisamente estas ediciones del XVI las empleadas durante el siglo XVII.

Recordemos a este respecto que, a pesar de conocer muy pocos inventarios de las bibliotecas de nuestros artistas, sí sabemos poseía un

² Henry Bardon, *L'Enéide et l'Art. XVI.^e - XVIII.^e siècles*, «Gazette de Beaux Arts», 1950, págs. 77-98.

³ Tampoco se incluye ninguna obra española en la extensa relación de A. Pigler, *Barockthemen*, Budapest, 1974.

⁴ Sobre el tema de Troya en la literatura española es esencial el estudio de María Rosa Lida, *Dido y su defensa en la literatura española*, «Revista de Filología Hispánica», 1942, págs. 209-252 y 313-382. El tema de Troya en la pintura fue tratado ampliamente en nuestra tesis doctoral *La mitología en la pintura española del siglo XVII* (Madrid, 1981), inédita aún.

⁵ Palau (*Manual del librero hispano-americano*, Barcelona, 1948) cita trece ediciones españolas de la *Eneida* frente a nueve de la *Crónica Troyana* medieval, en el siglo XVI.

⁶ Sobre las traducciones castellanas de obras clásicas puede verse Theodore S. Beardsley, *Hispano-classical translations printed between 1482 and 1699*, Pittsburg, 1970.

BIMILENARIO DE VIRGILIO Y LA PINTURA ESPAÑOLA DEL S. XVII

«Virgilio» el arquitecto José de Arroyo⁷, un «Virgilio en romance» los pintores Vicente Carducho⁸ y Diego Valentín Díaz⁹ y también sabemos que la *Eneida* es frecuentemente citada como fuente por Palomino.

Otra nota importante a señalar sobre las ediciones españolas de la *Eneida* es que éstas no suelen estar ilustradas¹⁰, con lo que la influencia de la obra de Virgilio se debe exclusivamente al texto y no a las ilustraciones, como es usual en otras obras clásicas igualmente famosas, recordemos por ejemplo, las *Metamorfosis* de Ovidio, por citar la más importante.

Pero ciñéndonos más concretamente a nuestro tema, Virgilio y la pintura, comencemos por revisar las obras de nuestro siglo XVII relacionadas con el famoso poema latino.

El primer ciclo de pintura que muestra el conocimiento y el interés por el texto de la *Eneida* corresponde al pintor Juan de la Corte, el pintor de origen flamenco establecido en España y en cuya producción tanto abundan los temas profanos.

La serie se conserva actualmente en la finca el Retiro de Churriana (Málaga), en el mismo lugar en que los viera Ponz en el siglo XVIII¹¹ y es por tanto uno de los raros y afortunados conjuntos artísticos españoles conservados intactos y en el mismo lugar durante siglos¹². En realidad la serie está compuesta por ocho lienzos pertenecientes al ciclo troyano (*Juicio de Paris*, *Robo de Elena*, *Aquiles entre las hijas de Licomedes*, *Combate de las Amazonas*, *Batalla de la guerra de Troya*, *Incendio de Troya*, *Eneas y sus compañeros ante la reina Dido* y *Banquete de Dido y Eneas*), de los cuales sólo los tres últimos corresponden en exclusiva al texto de Virgilio¹³, está claro por tanto que el conjunto se basó en una crónica troyana medieval que se nutría de la *Eneida* y de otras fuentes clásicas y postclásicas (figs. 1 y 2).

De las tres obras correspondientes al texto de Virgilio, la primera representa *la caída de Troya* y la huida de Eneas con su padre sobre los hombros, seguido de su hijo Ascanio y su esposa Creúsa y acompa-

⁷ José Luis Barrio Moya, *Los libros del arquitecto José de Arroyo*, «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1978, págs. 825-834.

⁸ María Luisa Caturla, *Documentos en torno a Vicencio Carducho*, «Arte Español», 1968-1969, págs. 190-192.

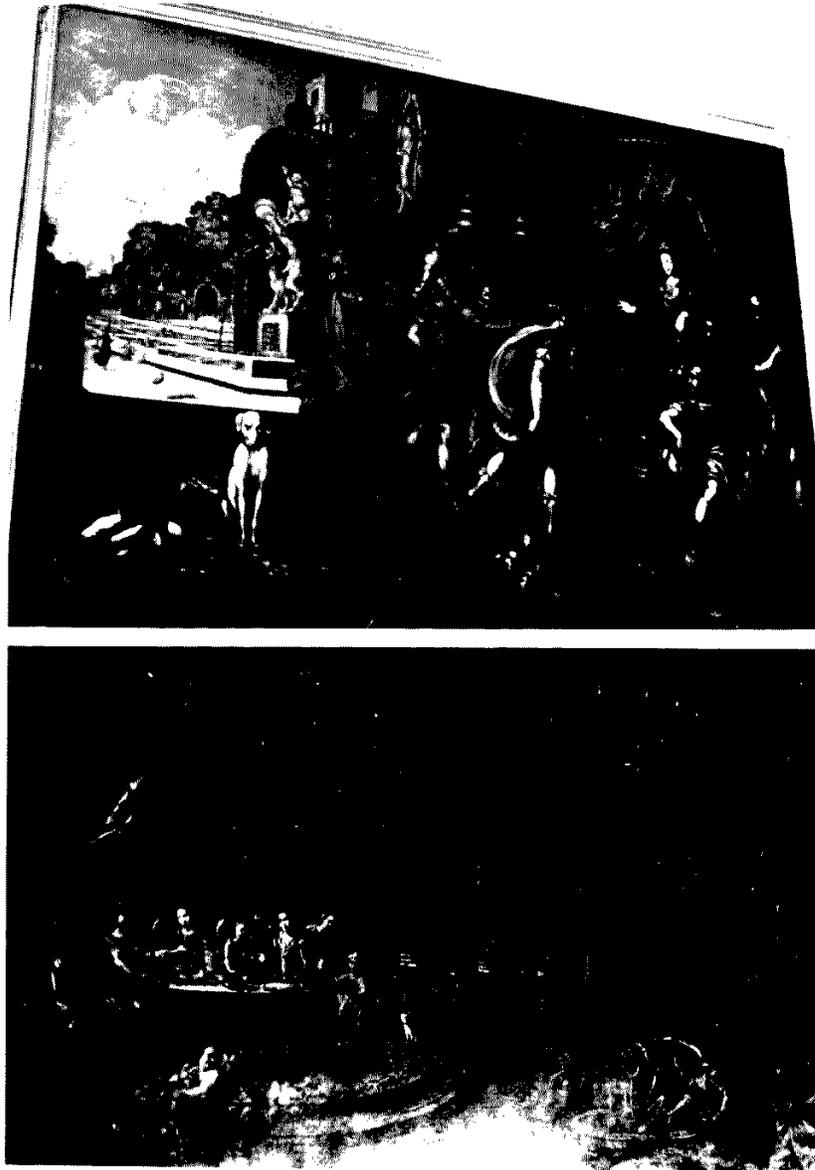
⁹ Esteban García Chico, *Documentos para el estudio del Arte en Castilla*, Valladolid, 1946, págs. 97-104.

¹⁰ Se han consultado las ediciones de Toledo 1552, 1555, 1574 y 1577, Amberes 1557, 1566 y 1575 y Madrid 1615.

¹¹ Antonio Ponz, *Viage [sic] de España*, Madrid, edición 1972, XVIII, pág. 15.

¹² Agradecemos mucho a su actual propietario el marqués de Goubea las facilidades que nos ha dado para el estudio de estas obras.

¹³ La serie está incluida en la obra de Angulo y Pérez Sánchez *Historia de la Pintura Española. Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, 1969, pág. 355, núms. 13-20, aunque tres de los cuadros se relacionan incorrectamente desde el punto de vista iconográfico. Las fotografías del ciclo del Retiro que se incluyen en este trabajo se deben precisamente a la amabilidad del profesor Pérez Sánchez.



Figs. 1 y 2. — J. DE LA CORTE: *Recibimiento de Eneas*, Churriana-Torremolinos (Málaga).
El Retiro, y *Banquete de Dido a Eneas*

BIMILENARIO DE VIRGILIO Y LA PINTURA ESPAÑOLA DEL S. XVII

ñados todos por soldados y criados con enseres (*Eneida* II 720-725), en un primer plano se ve la figura del caballo introducido por los griegos y causa de la caída de la ciudad.

La segunda pintura del ciclo del Retiro representa a *Eneas y sus compañeros ante la reina Dido* que les recibe en su trono (*En.* I 510-600).

El tercer lienzo describe el *banquete que Dido ofrece a Eneas* y al final del cual el troyano relata a la reina su historia y la de su patria (*En.* I 635-645 y 695-730). La escena representada en el interior del palacio nos permite ver la riqueza de sus salones, especialmente engalanados para el acontecimiento, como señala Virgilio. El grupo principal está formado por Eneas, Dido, el pequeño Ascanio (en realidad Cupido bajo la forma del hijo de Eneas) y Ana, la hermana de Dido, todos ellos escuchando el relato del héroe troyano mientras a su alrededor numerosos criados preparan y sirven la cena.

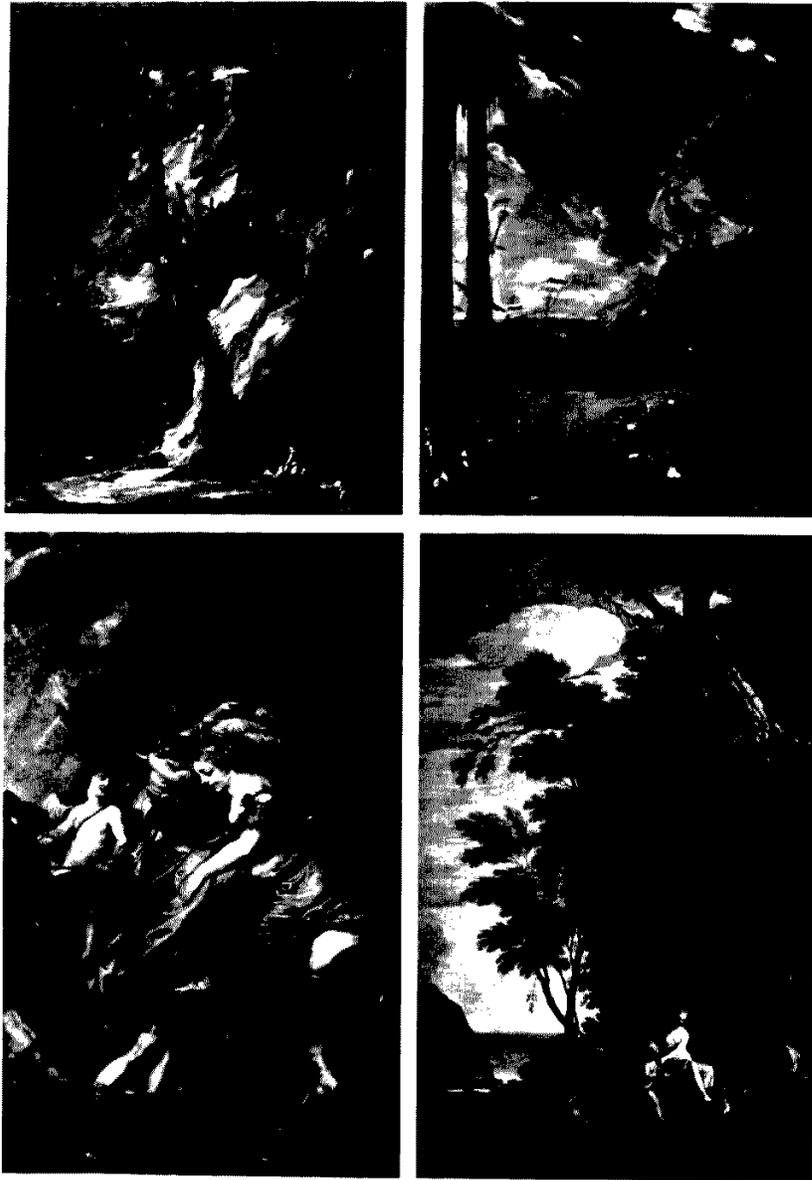
En las tres obras el grupo principal aparece en primer plano, ocupando una de las partes laterales del cuadro, característica ésta común para todas las composiciones del ciclo troyano. Los tres lienzos se ajustan con fidelidad al texto de Virgilio aunque sus imágenes no tengan un solo y común origen.

El primero, *Incendio de Troya*, es tema muy repetido por Juan de la Corte —y no sólo por él como veremos más abajo— que lo representa siempre de forma muy similar, tomando como modelo para la composición las ilustraciones de algunos libros de los que trataremos más adelante. El segundo y tercer lienzo, *Recibimiento de Eneas y Banquete de Dido y Eneas*, tienen como fuente de inspiración la célebre estampa «Quos ego», grabada por Marcantonio en 1515 (B 352), según un dibujo atribuido a Peruzzi¹⁴ y dedicada precisamente al libro I de la *Eneida*. En ella se representan una serie de escenas y se intercalan párrafos del texto original de Virgilio para explicar las imágenes (figs. 8 y 9).

Las dos historias que se corresponden con los lienzos de Juan de la Corte incluyen los siguientes párrafos del poema virgiliano: «Aeneam recipit pulchra carthagine Dido» y «Cui Venus Ascanii sub imagine mittit Amorem». Esta estampa, una de las más célebres de Marcantonio, inspiró numerosísimas obras de arte sobre el tema de la *Eneida*¹⁵ y es testimonio importante de la relación del arte con el poema de Virgilio.

¹⁴ Marc-Antoine Raimondi *Illustrations du catalogue de son œuvre gravé par Henri Delaborde publié en 1888*, «G. B. A.», 1978, pág. 22; S. J. Freedberg, *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*, Cambridge-Massachusetts, 1961, pág. 405.

¹⁵ La estampa sirvió de modelo para muy distintos tipos de obras. Como ejemplo puede verse el esmalte de Limoges del siglo XVI que se conserva en el Museo Lázaro Galdiano y en el que también se reproduce el texto de Virgilio. El esmalte, expuesto como Leonard Limousin aparece en la Guía del museo de Camón como «taller de los Penicaud» y es similar a otro del Museo Victoria y Alberto de Londres (José Camón Aznar, *Guía del Museo Lázaro Galdiano*, Madrid, 1973, pág. 25). Una interpretación seme-



Figs 3 y 4. — B. AGÜERO: *Eneas ayuda a descabalgar a Dido y Despedida de Dido y Eneas*. Madrid. Museo del Prado. Fig. 5. — MAZO: *Eneas ayuda a descabalgar a Dido*. Copia de Rubens. Madrid. Museo del Prado. Fig. 6. — A. PALOMINO: *Visita de Venus a Vulcano*. Madrid. Museo del Prado

BIMILENARIO DE VIRGILIO Y LA PINTURA ESPAÑOLA DEL S. XVII

Si la calidad de las obras de Juan de la Corte es mediocre, como lo es en general la producción del artista, y se ajusta toscamente al texto de Virgilio, no sucede lo mismo con la segunda serie de pinturas españolas dedicadas a la *Eneida*.

Esta vez se trata de obras de Agüero y la imagen plástica que nos ofrecen, ahora de gran calidad, no sólo supone el conocimiento del texto por el pintor, sino también la comprensión de su belleza poética y la adecuación de tal belleza a un medio de expresión que al pintor le es característica, demostrando con ello el paralelismo y la capacidad de dos lenguajes artísticos distintos, pero igualmente valiosos para aquellos que dominan su propio medio de expresión. Creemos que es éste uno de los más claros ejemplos de cómo la pintura puede hacer propio un contenido literario, expresando la misma belleza con distintos medios.

La serie de pinturas de Agüero dedicada a la *Eneida* debió estar formada en un principio por tres lienzos, los dos conservados en el Museo del Prado, de los que vamos a tratar seguidamente, y un tercero cuyas noticias se pierden a finales del XVIII y que mencionaremos en último lugar (figs. 3 y 4).

El primer cuadro (Prado 895) representa el momento en que *Eneas ayuda a descabalar a Dido* para protegerse ambos de los efectos de una tempestad. La escena está representada por menudas figurillas casi perdidas en la inmensidad del paisaje que es realmente el protagonista del cuadro. Si observamos detenidamente el grupo humano veremos que repite casi exactamente la composición que hizo Rubens en su *Dido y Eneas*, cuyo original se encontraba en la corte española y que actualmente nos es conocido por la copia que de él hizo Mazo (Prado 1744 P)¹⁶. En Agüero sin embargo, la técnica es más suelta y diluye en buena medida el contorno y nitidez de las figuras, y al mismo tiempo el grupo se ve simplificado con respecto al de Rubens, ya que no existen los amorcillos, y la escena sólo es contemplada por el perro y el caballo de Eneas que se sitúan un poco más alejados y como ajenos a la tormenta. Ésta y el paisaje son en realidad los elementos dominantes del cuadro.

El escenario elegido es un paraje no muy frondoso en el que predomina una gran masa rocosa en cuyo interior se abre una gruta. La naturaleza es azotada con fuerza por la tormenta que aumenta momentá-

jante a la de Juan de la Corte, aunque posterior, puede verse en el pintor holandés Hoet I quien realizó pinturas con el *Recibimiento de Eneas por Dido* (Castillo de Slangenburgh, Doetinchem) y Staatliche Kunsthalle (Karlsruhe) y el *Banquete de Dido y Eneas* (Castillo de Slangenburgh y Bayerische Staatsgemäldesammlungen de Munich).

¹⁶ El original de Rubens está registrado como *Historia de Dido y Eneas* en los inventarios del Alcázar de Madrid de 1666, 1686 y 1700 y debió perderse en el incendio de 1734. La copia de Mazo se registra también en los inventarios del Alcázar de 1666, 1686 y 1700 y en el del Buen Retiro de 1747 (Matías Díaz Padrón, *Museo del Prado. Catálogo de Pinturas de la Escuela Flamenca, siglo XVII*, Madrid, 1975, I, págs. 334-335).

ROSA LÓPEZ TORRIJOS

neamente las aguas del torrente que bordea la gruta. La ambientación de la escena no es caprichosa, naturalmente, sino que responde adecuadamente al propio texto de Virgilio que inicia así el célebre episodio de la gruta, uno de los motivos de la *Eneida* más fecundos, tanto para la creación plástica como para la literaria de nuestro Siglo de Oro¹⁷. Virgilio lo expresa así en su poema: «Entretanto, empieza el cielo a cubrirse con gruesa nube, que pronto se deshace en lluvia furiosa mezclada con granizo. Huyen todos amedrentados, en busca de lugar donde guarecerse, tanto la escolta de tios como la juventud de Troya y el mismo nieto de Venus. Los torrentes se precipitan con estruendo desde las alturas. La reina y Eneas coinciden en una misma gruta. Dan la primera señal la Tierra y Juno, que preside los himeneos» (*En.* IV 160-167). Agüero representa en realidad el preludio de la unión de ambos amantes en la cueva, acto al que alude marcando con una tenue luz la entrada a la misma.

El segundo cuadro (Prado 896) representa la *Despedida de Dido y Eneas* poco después de su unión en la gruta. Como en el caso anterior, los personajes ocupan un espacio reducido del ángulo inferior izquierdo y el paisaje cobra importancia capital.

Eneas, vestido como soldado, estrecha la mano de Dido que aparece ricamente ataviada y acompañada de una doncella y un soldado. El resto del cuadro nos ofrece la perspectiva de un puerto con una galera atracada en su muelle y algunas personas que se aprestan a embarcar ricos presentes. Al fondo, cerrando la ensenada, una montaña con un castillo en su cima; en primer plano las ruinas de un templo clásico y en el cielo, destacando entre las nubes un arco iris, señal de una tormenta pasada.

La escena corresponde a la salida de Eneas de Cartago, según el propio texto de Virgilio. En él se cuenta cómo Eneas, advertido por Mercurio, decide abandonar Cartago y manda preparar en secreto la flota troyana embarcando todas sus cosas (*En.* IV 285-295). Enterada Dido de los preparativos, sale precipitadamente del palacio e increpa primero a Eneas, pasando después a suplicarle que se quede, momento que parece ser el elegido por Agüero. Eneas escucha las quejas de Dido: «Déjame suplicarte por mis lágrimas y por tu mano diestra, ya que en esta desgracia sólo me quedan lágrimas y súplicas. Déjame que te pida por nuestra unión, por las primicias de nuestro himeneo. Si nunca te hice más que bien, si no hallaste en mí más que dulzura ¡Ten piedad de mi casa, que va a desplomarse! ¡Si eres todavía sensible a las plegarias, abandona ese designio aborrecible!» (*En.* IV 310-320). Dido le recuerda también lo fugaz de su amor: «¿Es posible que nada te detu-

¹⁷ El tema fue también popularizado en nuestro país por el teatro. Sobre ello puede verse el estudio de María Rosa Lida antes citado (pág. 227 y sigs.).

BIMILENARIO DE VIRGILIO Y LA PINTURA ESPAÑOLA DEL S. XVII

viese, ni nuestro amor, ni tus juramentos de ayer, ni la muerte espantosa de que va o morir Dido? He aquí que te veo reparar las naves, bajo la constelación de invierno, e impaciente por hacerte a la mar, cuando soplan con fuerza mayor los aquilones» (IV 305-310). Agüero alude también a esta proximidad de los hechos, poniendo muy sutilmente un arco iris en el cielo, para indicar la continuidad casi inmediata entre la escena de amor desarrollada bajo la tormenta (cuadro anterior) y la despedida definitiva de los amantes.

Estas dos pinturas llegaron al Museo del Prado procedentes de Aranjuez en 1848, ambas atribuidas a Mazo. Precisamente en este mismo palacio existía en 1794, otros cuadro atribuido al mismo autor y de dimensiones similares (8 pies por 8 y 3/4 frente a 7 y 1/4 por 8 y 3/4 los dos anteriores) que se describe en el inventario correspondiente como «un país con peñascos, el mar en tempestad y un navío en naufragio». Como se recordará la historia de Dido y Eneas comienza a causa del naufragio de este último en las costas libias provocado por Neptuno (ésta es precisamente la imagen central de la estampa «Quos ego» antes citada), por lo que pensamos que el cuadro registrado en Aranjuez en 1794 podría pertenecer igualmente al ciclo de Eneas y ser el inicio de la serie. Desgraciadamente no existen referencias posteriores a este lienzo y su paradero actual nos es desconocido.

Como hemos dicho anteriormente los dos lienzos llegaron al Prado atribuidos a Mazo y así permanecieron hasta el catálogo de 1933 en que se cambió la atribución a Agüero, seguramente por comunicación verbal de Tormo. Desafortunadamente el estado actual de nuestros conocimientos sobre estos dos pintores de la escuela madrileña nos impide apoyar una u otra atribución¹⁸. En cualquier caso los cuadros perte-

¹⁸ Como se recordará, de Agüero sólo se conoce una obra segura, la *Imposición de la casulla a San Ildefonso*, que estaba en la iglesia de Santa Isabel de Madrid y desapareció hace algunos años, por lo que sólo conocemos la pintura por fotografía. Su calidad de paisajista sin embargo, fue resaltada por Palomino (*Museo Pictórico y Escala Óptica*, Madrid, edición 1947, págs. 965-966) en base «a los muchos que hay de su mano en el Palacio de Aranjuez con figuras e historietas en ellos». Efectivamente, en el inventario del Palacio de Aranjuez de 1700 se relacionan treinta y tres paisajes de Agüero y en el de 1794 no se menciona ya ninguno de Agüero pero sí veintinueve de Mazo, a quien siguen atribuidos en el inventario de 1818, aunque reducido el número por los que fueron trasladados fuera del palacio. Algunos de ellos pasaron al Museo del Prado cuyo catálogo respetó la atribución a Mazo, hasta que Sánchez Cantón los cambió a Agüero en el de 1933, al parecer por indicación de Tormo. Este había preparado en 1929 su publicación sobre Aranjuez («Boletín Sociedad Española de Excursiones», 1929, páginas 1-30) y observado cómo el inventario de 1700, que citaba los paisajes de Agüero, estaba hecho precisamente por don Gaspar de Mazo y Velázquez, el hijo del pintor Mazo y nieto de Velázquez, por lo que él dedujo, lógicamente, que el hijo del pintor, buen conocedor de la obra de su padre, habría hecho la atribución de los paisajes a Agüero correctamente. Desde entonces muchos de los paisajes con figuras, atribuidos a Mazo, pasaron a Agüero aunque otros quedan todavía con la antigua atribución en espera de un estudio serio de la obra de ambos pintores y de la atribución definitiva y razonada de sus obras.

ROSA LÓPEZ TORRIJOS

necían a la colección real y debieron ser encargados por el propio Felipe IV ya que responden perfectamente a la sensibilidad artística y buen gusto del monarca, una de las figuras más importantes para el coleccionismo y el mecenazgo de las artes en el siglo XVII, aspecto éste de su biografía injustamente olvidado¹⁹.

Observemos que en la serie de Agüero se han elegido tres momentos especialmente significativos por su capacidad expresiva, uno dramático (naufragio de Eneas) y dos líricos (la unión de los amantes y la despedida definitiva de ambos), momentos que no tratan solamente de narrar un hecho —como puede suceder con los cuadros de De la Corte anteriormente citados, aun salvando la distancia de sus calidades— sino de expresar un «clímax». Ciertamente estos tres momentos elegidos son tema muy repetido en toda la historia del arte referida a la *Eneida*, pero la insistencia en ellos demuestra una opción específica por parte del comitente.

En cuanto al autor de las pinturas, por las dos que conocemos, se nos muestra de un lenguaje comedido, muy acorde con el equilibrio y el clasicismo que impuso Velázquez a la escuela madrileña, manejando con bastante sabiduría los elementos a su alcance y volcándose más hacia lo expresivo que hacia lo narrativo del texto virgiliano.

Obsérvese también cómo las dos escenas de la historia de Eneas representadas por Agüero son justamente las preferidas por la literatura española del Siglo de Oro y las que más inspiraron a los poetas desde el Renacimiento²⁰. Estos dos episodios proceden exclusivamente del poema de Virgilio que fue quien relacionó la historia de Eneas con la de la fenicia Dido, fundadora de Cartago, según narraba una leyenda muy anterior a Virgilio²¹. Virgilio fue quien inventó y narró el encuentro de los dos amantes en la gruta y la despedida de ambos, y el Renacimiento quien lo divulgó ampliamente a través de las ediciones de la *Eneida*. La elección de estos episodios supone una valoración de la cultura clásica frente a la visión de la «casta Dido» predominante en España y proveniente de la literatura medieval que lo tomó de Justino y que contaba aún en el Siglo de Oro, con numerosos adeptos²².

También ha de señalarse que si bien el pintor presta más atención al paisaje que a la representación humana, lo que induciría a pensar en el uso de la mitología como mero pretexto para el paisaje, sin embargo, es evidente en este caso, que el paisaje está en función de la

¹⁹ El papel que representó Felipe IV en el desarrollo de las artes en el siglo XVII, tanto en España como en Italia y en Flandes, merecería una buena monografía aún sin realizar.

²⁰ Véase Lida, *ob. cit.*, pág. 227 y sigs.

²¹ *Ibidem*, pág. 313.

²² *Ibidem*, pág. 319. Según la autora, en la Edad Moderna, la defensa de Dido es un tema privativo de la literatura española.

BIMILENARIO DE VIRGILIO Y LA PINTURA ESPAÑOLA DEL S. XVII

ambientación de la escena y por tanto subordinado también a los textos literarios.

La última serie de pinturas dedicadas específicamente a la *Eneida* en el siglo XVII son las que se realizaron como decoración del Arco de los Italianos, levantado en 1680 para la entrada en Madrid de María Luisa de Orleans, primera esposa de Carlos II. En este caso, y por tratarse de una obra de arte efímero, nuestro conocimiento de la misma se limita a las descripciones literarias de la época.

El arco fue contratado en 1679 entre los señores de la junta encargada de los adornos de las calles y los pintores que habían de intervenir en su realización. La pintura del Arco de los Italianos se adjudicó a José Donoso que cobró por ella 7.333 reales²³.

De las pinturas no se conservan dibujos, copias, o grabados, que nos acerquen la imagen real, por lo que hemos de ceñirnos para su comentario a las descripciones literarias. Por ellas sabemos que el arco estaba formado por dos cuerpos y un coronamiento, una de las caras estaba presidida por la *Edad de Oro* y mostraba en el centro del primer cuerpo a la *Alegria recibiendo a la nueva reina*, a *Salomón y la reina de Saba* a su derecha, y a *Débora dando leyes a los pueblos* a su izquierda. La cara opuesta, la dedicada a Eneas, estaba presidida por *Astrea* y representaba en el centro del segundo cuerpo *el pacto de Anibal con los franceses a su paso hacia Roma*, a su derecha a Eneas «cuando quería entrar en el Infierno en cuya puerta estaba el Cancerbero y una Sibila deteniéndole» y debajo de la historia un jeroglífico con una azucena rodeada de agua, espinas y la siguiente inscripción:

*En la ola más serena
y en la espina más aguda
crece la lisi y se muda
tal vez en blanca azucena*²⁴.

A la izquierda de la historia de Anibal se representaba a su vez los *Campos Eliseos* «y en ellos Anquises mostrando a Eneas su descendencia y prole regia», el jeroglífico referido a esta imagen constaba de un gallo saludando al sol y la siguiente inscripción:

*Pues de paz saluda al sol
que a sus ecos galán parte,
ya no más salude a Marte,
ave del Febo español*²⁵.

²³ Marqués de Saltillo, *Previsiones artísticas para acontecimientos regios en el Madrid sexcentista (1646-1680)*, «Boletín de la Real Academia de la Historia», 1947, págs. 383-385.

²⁴ *Ibidem*, pág. 387.

²⁵ *Ibidem*, págs. 387-388.

ROSA LÓPEZ TORRIJOS

La iconografía de las dos imágenes de Eneas nos lleva al libro VI de la *Eneida*, cuando Eneas va con la Sibila a la región de las sombras: «Pronto ven frente a sí el enorme Cerbero, con sus tres grandes bocas, que hacen retremblar con sus ladridos simultáneos el reino de los muertos. Mas, advirtiéndolo la Sibila que ya se enderezan las serpientes en el cuello del monstruo, le arroja una sustancia que lo adormezca preparada con granos diversos y miel. Hambriento y voraz, el animal engulle con su triple boca lo que acaban de echarle... Eneas se apresura a cruzar los umbrales cuyo guardián está sepultado en el sueño (VI 416-424) y después, cuando su padre le muestra la gran multitud de sus descendientes junto al Leteo: «Hace ya tiempo que quería decírtelo: deseaba poner frente a ti esta posteridad que va a ser la tuya, para que te alegres más todavía de haber encontrado Italia» (VI 715-720).

Aunque no es el momento ahora de analizar detenidamente el programa iconográfico de esta Entrada Real, y la representación del Arco de los Italianos se explica en el contexto general de la obra, sí podemos decir que la iconografía del Arco de los Italianos responde a lo que se deseaba y esperaba de la nueva reina: un pacto de paz duradero entre franceses y españoles (Aníbal y galos) que acababan de firmar entonces la Paz de Nimega, una numerosa y gloriosa descendencia para el debilitado Carlos II (Eneas viendo sus hijos en los Campos Elíseos) y un papel protector de la reina frente a los enemigos del monarca (Sibila, Eneas y el Cancerbero), todo ello subrayado por los dos emblemas referidos a María Luisa: la azucena salida del lirio (flor heráldica de la casa real francesa) que se mantiene viva aún en condiciones adversas y el gallo (*gallus* = gálico, por la condición francesa de la nueva reina) saludando al sol (Apolo = Febo español, alusión a Carlos II) y abandonando a Marte (= guerra).

Así pues, los dos episodios de la *Eneida* en las obras de esta entrada de María Luisa, se debían a una intención de simbolizar a través de Eneas la figura del monarca español, a quien se deseaba el éxito y la prole gloriosa del troyano. Para ello se acudió a la *Eneida* ampliando con precisión el texto de Virgilio.

El resto de las pinturas españolas del siglo XVII relacionadas con la *Eneida* son obras independientes pero inspiradas igualmente en el texto de Virgilio.

Siguiendo un orden cronológico en la narración de la *Eneida*, tenemos primero el famoso episodio de Laoconte atacado por las serpientes y descrito magistralmente en el libro II. La historia fue motivo de inspiración, tanto en el arte clásico como en el postrenacentista, aunque en este último período hay que tener en cuenta, además del texto de Virgilio, la influencia que ejerció el célebre grupo helenístico encontrado en Roma en 1506 y copiado incesantemente por los artistas que viajaban a la ciudad eterna.

BIMILENARIO DE VIRGILIO Y LA PINTURA ESPAÑOLA DEL S. XVII

El primer pintor, por lo que conocemos, que representó el episodio de Laoconte en el siglo XVII español, fue El Greco, asentado ya definitivamente en nuestro país.

El artista abordó el tema del *Laoconte* en distintas ocasiones, aunque actualmente sólo conozcamos la versión de la National Gallery de Washington, pintada entre 1610 y 1614; en ella el sacerdote troyano y sus dos hijos son atacados por las serpientes y contemplados por dos figuras (recientemente se ha descubierto una tercera), de presencia no muy bien explicada²⁶, al fondo destaca el célebre caballo aún no introducido en Troya (ciudad que por cierto está representada en este caso por Toledo). Wethey cita este cuadro como el registrado en los inventarios del alcázar de Madrid de 1666 y 1686, aunque no se trata en realidad de la misma obra, pues dichos inventarios (más el del 1700), mencionan en la «pieza oscura» «un quadro de tres varas de largo, cassi quadrado, de laoconte y sus hijos de blanco y negro de mano del Griego, tiene Marco negro como las demas pinturas de esta pieza»²⁷, por lo que ni descripción ni medidas (el cuadro de Washington mide 142 × 193 cms. y la vara equivale a 84 cms.) concuerdan²⁸.

Así pues, además del *Laoconte* conocido en la actualidad, existieron otras obras del Greco dedicadas al mismo tema. En el momento de la muerte del pintor encontramos en su colección particular tres pinturas del *Laoconte* consideradas de su mano, pinturas que pasaron a su hijo Jorge Manuel, ya que vuelven a aparecer en el inventario de los bienes

²⁶ Sobre la iconografía del *Laoconte* del Greco puede verse: Walter W. S. Cook, *El Greco's Laocoon in the National Gallery*, «G. B. A.», 1944, II, págs. 261-272; Margarete Bieber, *Laocoon. The influence of the group since its Rediscovery*, Detroit, 1967; José Camón Aznar, *Dominico Greco*, Madrid, 1950; Harold E. Wethey, *El Greco y su escuela*, Madrid, 1967; Erwin Walter Palm, *El Greco's Laocoon*, «Pantheon», 1969, págs. 129-135.

²⁷ Inventario del Alcázar, 1686, e Yves Bottineau, *L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686*, «Bulletin Hispanique», 1958, núm. 2, pág. 164, núm. 310.

²⁸ Wethey, *ob. cit.*, II, pág. 98. La confusión debe provenir de Cossío quien identifica el *Laoconte* de Washington con un cuadro que él vio citado en el inventario del Palacio de San Lorenzo de 1791 (?) como «la historia de Laoconte ceñido de culebras, copia del Tiziano tasado en 30 doblones» (*El Greco*, edición Barcelona, 1972, pág. 211) y que él consideró debía pertenecer en realidad al conocido *Laoconte* del Greco. Este mismo cuadro, según Cossío, aparece citado en el inventario del Alcázar de Madrid de 1686 y en el de La Granja de 1791, para pasar después a la colección del duque de Montpensier en Sevilla (*ob. cit.*, pág. 397) y así seguir la trayectoria hasta Washington. En realidad el *Laoconte* que se cita en el inventario del Alcázar de 1686 es el de «blanco y negro» a que nos hemos referido nosotros anteriormente, que aparece también en 1666 y 1700, dándose la circunstancia de que en este último año aparece citado en el Alcázar «un quadro de tres varas de largo y quasi quadrado el laoconte y sus hijos en blanco y negro, de mano del Griego con marco negro, tasado en cien doblones», mientras en el Buen Retiro hay «otro del mismo tamaño y marco (dos varas en cuadro) con la historia de Laoconte ceñido de las culebras, copia de Tiziano tasado en 30 doblones», lo que prueba que se trata de dos obras diferentes, no sólo en calidad, sino también en dimensiones y precio. Finalmente en el inventario del Palacio de La Granja, de 1794 (no 1791), el cuadro que aparece citado es el *Laoconte* «copia del Tiziano».

ROSA LÓPEZ TORRIJOS

de éste en 1621, aunque una de ellas, por las medidas, está próxima a la registrada en el alcázar años más tarde ²⁹.

Mucho menos conocido es el *Laoconte* de Ribera que también perteneció a las colecciones reales y que se relaciona en el inventario del palacio de La Granja de 1746 como «dos [pinturas] en lienzo de mano de Joseph de Ribera que las entregaron muy maltratadas en Madrid y necesitan largas composiciones, la primera Laoconte con sus dos hijos rodeados de la serpiente y él con un puñal en forma de alabarda en la mano derecha queriéndola matar», también citada por Ponz en la segunda pieza del cuarto del rey ³⁰ y recogida por Ceán ³¹, aunque no vuelve a aparecer en los sucesivos inventarios del palacio ni se cita en las antiguas guías de La Granja de Martín Sedeño (1852) y Breñosa (1884) ³². Mayer lo da como desaparecido en 1923 y los últimos estudios sobre Ribera no lo mencionan ³³.

En cuanto a la imagen real que ofrecía el cuadro de Ribera, al haberse perdido éste, hemos de conformarnos, como tantas otras veces, con un dibujo, única obra que puede acercarnos algo la imagen llevada a la pintura por Ribera ³⁴. El dibujo presenta en una misma hoja tres estudios distintos inspirados por el grupo helenístico aparecido en Roma y restaurado por Miguel Ángel (fig. 7).

Luego del castigo de Laoconte, la *Eneida* relata cómo es introducido en Troya el caballo causa de su perdición. Aprovechando la oscuridad, los soldados griegos salen del interior y toman e incendian la ciudad. Este último motivo, incendio de Troya, fue sin duda alguna el más atractivo para la pintura española del siglo XVII.

Las noticias y obras que conocemos sobre el tema son muy abundantes.

²⁹ El primer inventario es de 1614 y está hecho por el hijo del Greco (Francisco de San Román, *El Greco en Toledo o Nuevas investigaciones acerca de la vida y obras de Domenico Theotocopuli*, Madrid, 1910, pág. 195). El segundo inventario es de 1621 y referente a los bienes de Jorge Manuel Teotocópuli, entre los que están, naturalmente, algunos de los heredados del padre y entre ellos aparecen los tres *Laocontes*: «1 laocón de 2 baras de largo, 3 baras y dos terzios de alto» (núm. 41), «un laocón grande de tres baras y media en quadrado» (núm. 179), «otro laocón casi del mismo tamaño» (núm. 180) (F. de B. San Román, *De la vida del Greco. (Nueva serie de documentos inéditos)*, «A. E. A.», 1927, págs. 73 y 302).

³⁰ Ponz, *ob. cit.*, X, pág. 141.

³¹ Ceán Bermúdez, *Diccionario*, edición 1965, IV, pág. 193.

³² Santos Martín Sedeño, *Descripción del Real Sitio de San Ildefonso y sus jardines y fuentes*, Madrid, 1852; Rafael Breñosa y Joaquín María de Castellarnau, *Guta y descripción del Real Sitio de San Ildefonso*, Madrid, 1884.

³³ August L. Mayer, *Jusepe de Ribera (Lo Spagnoletto)*, Leipzig, 1923; CraigMcFadyen Felton, *Jusepe de Ribera: A catalogue raisonné*, University of Pittsburg Ph. D., 1971; Alfonso E. Pérez Sánchez y Nicola Spinosa, *L'opera completa del Ribera*, Milano, 1978.

³⁴ El dibujo pertenece al Gabinetto Nazionale delle Stampe de Roma, mide 122 x 262 cms. y está hecho a pluma, tinta y aguada sepia; estuvo atribuido a Lucas Jordán (Jonathan Brown, *Jusepe de Ribera. Prints and Drawings*, Princenton, 1973, pág. 167).

BIMILENARIO DE VIRGILIO Y LA PINTURA ESPAÑOLA DEL S. XVII

El pintor de quien más *Incendios* se conocen es Juan de la Corte, quien además de incluir el tema en el ciclo pintado para El Retiro, del que hemos tratado anteriormente, realizó otras varias obras sobre el mismo tema. Actualmente se conocen cinco, dos de las cuales se encontraban en 1700 en el palacio del Buen Retiro y pertenecen actualmente al Museo del Prado (núm. 3103 y 4728), otra se conserva en el palacio de Riofrío, otra más pertenece a una colección particular de Madrid, y una última, esta vez algo más agraciada en cuanto a iconografía y composición, pertenece a la Universidad de Murcia y procede de la colección Estoup del mismo lugar³⁵.

De estas cinco obras, dos son lienzos independientes (Riofrío y Prado 4728), dos forman pareja con una pintura del *Rapto de Elena* (Prado 3103 y colección particular madrileña), y una (Universidad de Murcia), pertenece a un ciclo de tres obras sobre la guerra de Troya junto a dos episodios no virgilianos (*Entrevista de Paris y Elena y Rapto de Elena*). La iconografía de todos los *Incendios de Troya* conservados (exceptuando el de Murcia) es muy similar y están realizados siguiendo un mismo modelo, inspirado en las estampas que ilustran las *Metamorfosis* de Ovidio de las que hablaremos a continuación; esto no resulta nada extraño en un pintor tan dado a las repeticiones como Juan de la Corte.

Del círculo de Juan de la Corte también es el *Incendio de Troya* anónimo, que se conserva en una colección particular de Valencia³⁶, de calidad muy mediocre y composición e iconografía muy semejante a la del pintor flamenco.

El tema del incendio de Troya y la huida de Eneas fue sin duda el más atractivo para nuestros artistas y sobre él conservamos cuadros de Collantes (Prado núm. 3086), Roque Ponce³⁷, Joan Bestard³⁸, y sabemos existieron obras del mismo tema de Loarte³⁹ y Juan de Toledo⁴⁰ (fig. 10).

Prestando atención solamente a la figura de Eneas con su padre sobre la espalda tenemos un dibujo de Francisco Rizi en una colección particular de Madrid, quizás estudio preparatorio para una pintura del mismo tema.

El interés de nuestra pintura por el tema del incendio de Troya, no creemos sin embargo responda solamente a una valoración del texto de Virgilio sino, más bien, a la influencia ejercida por otro tipo de obras.

³⁵ Angulo y Pérez Sánchez, *ob. cit.*, 1969, págs. 360-362.

³⁶ *Ibidem*, pág. 362.

³⁷ J. J. Martín González, *Un cuadro de Roque Ponce*, «A. E. A.», 1963, págs. 310-311.

³⁸ Santiago Sebastián, *Arte, en Baleares*, Madrid, 1974, pág. 264.

³⁹ Diego Angulo Iñiguez y Alfonso E. Pérez Sánchez, *Historia de la Pintura Española. Escuela Toledana de la primera mitad del siglo XVII*, Madrid, 1972, pág. 225.

⁴⁰ Marqués de Saltillo, *Colecciones madrileñas de pintura: La de Don Serafín García de la Huerta (1840)*, «Arte Español», 1951, pág. 171.

ROSA LÓPEZ TORRIJOS

Así, por ejemplo, las *Metamorfosis* de Ovidio, la obra más importante como fuente para la pintura mitológica, incluye en su libro XIII, la historia de Eneas inspirada en el relato virgiliano, y en la mayoría de las ediciones, el libro XIII va ilustrado con una viñeta representando a Eneas con Anquises saliendo de la ciudad incendiada. Esta ilustración nos consta ha servido de modelo a muchas pinturas —entre ellas las de Juan de la Corte antes citadas— que por tanto han de relacionarse con Ovidio más que con Virgilio⁴¹.

Esta misma imagen se emplea también en numerosos libros de emblemas, dándole una interpretación moral, interpretación que, creemos, influyó poderosamente en la proliferación de *Incendios* en nuestra pintura. Los famosos *Emblemas* de Alciato introducen la ilustración de Eneas después de 1546⁴² y a través del príncipe troyano se simboliza «La piedad de los hijos para con los padres»⁴³. Bocchi en su *Simbolicarum quaestionum* representa a Eneas con Ascanio bajo el lema «Constantia heic effingitur»⁴⁴. También entre los emblemistas españoles aparece el tema del incendio de Troya, así por ejemplo, en Juan de Horozco (*Emblemas Morales*)⁴⁵, Sebastián de Covarrubias (*Emblemas Morales*)⁴⁶ y Hernando de Soto (*Emblemas Moralizadas*)⁴⁷, todos ellos lo emplean como alegoría del amor filial, la traición, el ingenio y la paciencia.

De tema virgiliano, en un sentido más estricto, son otra serie de obras españolas, también independientes, dedicadas exclusivamente a lo contado por la *Eneida* y referente a la historia de Dido y Eneas.

Anteriormente ya nos hemos referido a una de ellas: la copia que hizo Mazo del lienzo de Rubens en que *Eneas ayuda a descabargar a Dido*. Observamos por la copia de Mazo cómo Rubens conocía muy pormenorizadamente el texto de Virgilio y recurrió a él hasta en los más pequeños detalles. La escena representando a Dido y Eneas está inspirada en el libro IV de la *Eneida*, el cual habla de los preparativos de Dido para la cacería y cuenta cómo la reina fenicia «se envuelve en una clámide de Sidón con las franjas bordadas. Lleva un carcaj de oro y son también de oro sus cabellos anudados graciosamente. Y de oro es el broche que recoge su vestido purpúreo» mientras la aguarda un caballo «enjaezado de púrpura y oro» (IV 135-140). Es decir, exactamente como aparece Dido en el cuadro de Rubens copiado por Mazo (fig. 5).

⁴¹ La escena se hizo famosa a través de las ediciones de las *Metamorfosis* ilustradas por Bernardo Salomón a partir de la francesa de Lyon, 1557, y la italiana de Lyon, 1559 (castellana de Amberes, 1595).

⁴² Henry A. Green, *Andrea Alciati and his book of Emblems. A biographical and bibliographical study*, London, 1872, pág. 71.

⁴³ Edición de Lyon, 1549, vista a través de la edición facsímil de Madrid, 1975, pág. 128.

⁴⁴ Edición Bolonia, 1555, símbolo IX.

⁴⁵ Segovia, 1589, s. p.

⁴⁶ Madrid, 1610, emblema 52 y fol. 52v.

⁴⁷ Madrid, 1599, fols. 9v y 15.



Fig. 7. — J. RIBERA: *Laocöon*, Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe. Fig. 8. — J. DE LA CORTE: *Incendio de Troya*, Madrid, Museo del Prado

ROSA LÓPEZ TORRIJOS

También fue tratado el encuentro de Dido y Eneas por Mezquida, el olvidado pintor mallorquín que penetra ya en el siglo XVIII, en dos lienzos hechos en su etapa veneciana, antes de 1700, según nos indica el propio pintor en la relación que hizo de sus obras⁴⁸. Las pinturas sin embargo nos son desconocidas y la escasez de noticias y de obras conocidas de Mezquida, nos impiden una mayor aproximación al tema.

A pesar de lo dilatado de la *Eneida*, el resto del poema no parece haber atraído excesivamente a los artistas españoles y sólo uno de los episodios finales vuelve a ser objeto de interés para nuestros pintores. En el libro VIII se narra la lucha de Eneas y Turno, y como Venus, para ayudar a su hijo en el combate, solicita de su abandonado esposo Vulcano, las armas para Eneas (*En.* VIII 410-505). La visita de Venus a Vulcano es precisamente el tema de dos obras de Palomino, quizás pertenecientes ya a principios del siglo XVIII.

Una de ellas se conserva actualmente en el Museo del Prado (número 3186). En la pintura puede verse la isla «del volcán humeante» donde tiene su fragua Vulcano, en ella la diosa espera la entrega de las armas para su hijo, mientras los tres cíclopes ayudantes de Vulcano, trabajan incansablemente y el dios da los últimos toques al célebre escudo de Eneas.

El tema de Venus en la fragua de Vulcano es utilizado frecuentemente en la pintura para simbolizar a través de él la alegoría del Fuego y así es utilizado también por Palomino, pues esta obra, que se conserva actualmente en el Prado, formaba parte de una serie de cuatro, representando al Aire (Juno), también de Palomino, el Agua (Neptuno), de Ezquerria, y la Tierra, de Vaccaro. El lienzo pertenecía también a las colecciones reales⁴⁹ (fig. 6).

El segundo cuadro de Palomino, dedicado a este mismo tema, es el registrado en el inventario del Buen Retiro de 1794 pero su imagen nos es desconocida⁵⁰.

Creemos que a través de esta revisión de pinturas españolas sobre el tema de Virgilio, es posible apreciar la importancia que el poeta tuvo en el mundo artístico español del siglo XVII.

Aunque no siempre se utilizó el poema de Virgilio con la misma intención, sí es clara la referencia constante que a él se hace en nuestra pintura.

Quizás las obras que mejor ejemplifiquen el paralelismo entre pintura y poesía sean las de Agüero, que muestran una perfecta compren-

⁴⁸ Conde de la Viñaza, *Adiciones al Diccionario... de Ceán*, Madrid, 1889-1894, III, pág. 55.

⁴⁹ Alfonso E. Pérez Sánchez, *Notas sobre Palomino pintor*, «A. E. A.», 1972, pág. 259.

⁵⁰ Probablemente existió también otro lienzo de Palomino con este tema, y alegoría igualmente del Fuego, y éste sea el que se registra como salvado del incendio del Alcázar en 1734 (Pérez Sánchez, *ob. cit.*, 1972, pág. 259).



Fig. 9.—J. DE LA CORTE: *Incendio de Troya*. Madrid. Museo del Prado. Fig. 10.—F. CO-
LONNES: *Incendio de Troya*. Madrid. Museo del Prado

ROSA LÓPEZ TORRIJOS

sión del poema y una intención de expresar por medio de la pintura lo mismo que se lee en la poesía. El ciclo de Agüero debido muy probablemente a la voluntad real, y gestado en un ambiente cultural de apreciación del clasicismo, indica bien a las claras las posibilidades de nuestra pintura mitológica en un ambiente adecuado y explica el porqué de la abundancia de pintura mitológica en la Corte y entre los pintores madrileños.

Otro tipo de obras inspiradas en la *Eneida* muestran un interés particular del artista, caso del Greco por ejemplo, quizás motivado en un principio por el grupo escultórico encontrado en el Esquilino, pero que le llevaría finalmente al texto de Virgilio, narrador único y privilegiado de este episodio del ciclo troyano. Quizás no pueda decirse lo mismo de Ribera si su *Laoconte* fue encargo específico del monarca español⁵¹. Lo mismo podría aplicarse también al caso de Palomino.

Finalmente el mayor número de obras corresponden a lo que podríamos llamar la «más pura corriente alegórica», demostrada con la utilización del *Incendio de Troya* por los emblemistas y que explica seguramente el origen de tantas pinturas españolas sobre este tema.

Esta misma interpretación alegórica es la que nos consta se empleó en la entrada real de María Luisa de Orleans, aplicando los temas de la *Eneida* a la vida y los personajes contemporáneos.

En cualquier caso sin embargo, todas estas obras e interpretaciones muestran un interés por Virgilio, un conocimiento de la *Eneida* y una presencia del poeta en nuestra vida artística, que si bien no siempre alcanzó con sus obras la calidad de los versos de Virgilio, sí nos dio al menos bellos ejemplos de clasicismo en la pintura.

⁵¹ Es posible que la obra perteneciese a la época del virreinato de Monterrey en Nápoles (1631-1637) que coincidió con la instalación del Palacio del Buen Retiro para el que se encargaron algunas mitologías a Ribera. Ya hemos visto que en la colección real existía otro *Laoconte* copia de Tiziano y hemos de recordar también que, entre las esculturas compradas por Velázquez en Italia para Felipe IV figuraba un grupo del *Laoconte* (Palomino, *ob. cit.*, págs. 913-914).