

La caza del ciervo doméstico (Verg. Aen. 7. 475-510) en versión de Rubens

Jimena de Hipólito Pérez

Universidad Complutense de Madrid 

Daniel Fernández Arenas

Universidad Complutense de Madrid 

<https://www.doi.org/10.5209/cfcl.106005>

Recibido: 05/03/2025 • Revisado: 26/06/2025 • Aceptado: 18/07/2025

ES Resumen: En este trabajo se analiza la plasmación pictórica de los versos 475-510 del libro VII de la *Eneida* de Virgilio en un lienzo de Rubens expuesto en el palacio de Viana (Córdoba).

Palabras clave: Virgilio; Eneida; ciervo; Rubens.

ENG The Hunt of the Tame Stag (Verg. Aen. 7. 475-510, in Ruben's Version)

ENG Abstract: In this work we analyse the depiction of verses 475-510 from book VII of Virgil's *Aeneid* in a Rubens' painting exposed in the Palace of Viana (Córdoba).

Palabras clave: Virgil; *Aeneid*; stag; Rubens.

Sumario: 1. Introducción. 2. *Ascanio o La muerte del venado de Silvia por Ascanio*, copia del palacio de Viana (Córdoba). 3. Comparación entre el texto virgiliano y la obra del palacio de Viana. 4. Conclusión. 5. Bibliografía.

Cómo citar: de Hipólito Pérez, J.; Fernández Arenas, D. (2025) La caza del ciervo doméstico (Verg. Aen. 7. 475-510) en versión de Rubens, *Cuad. Filol. Clás. Estud. Lat.* 45, (2025): 87-94.

1. Introducción

En esta nota pretendemos llevar a cabo el análisis y puesta en relieve de una obra procedente del taller de Rubens. La pintura, ubicada en el palacio de Viana (Córdoba), versiona el pasaje de la muerte del ciervo de *Silvia* de Verg. Aen.7.475-510.

Hacia 1635 Felipe IV (1605-1665), inmerso en la primera fase victoriosa de la guerra de los Treinta Años (1618-1648), encarga al pintor flamenco Peter Paul Rubens una serie de pinturas que relataran la historia de Roma desde sus orígenes más remotos. De esta ambiciosa colección formará parte una obra que plasmaba los versos en los que Virgilio (Aen.7.475-510) narró el inicio del conflicto entre troyanos y latinos tras el desembarco de Eneas en el Lacio. Por otra parte, cabe destacar la importancia del sentido alegórico¹ del mito de Eneas para la monarquía de Felipe IV,

¹ La interpretación de Rubens se basa en la concepción estético-alegórica que adoptó la temática virgiliana en la sociedad del Barroco. Della Corte, F. (dir.) (1988): *Enciclopedia Virgiliana*, vol. IV. Roma, Instituto della Enciclopedia Italiana, p. 587.

ya que ello implicaba la idea de que tanto el Imperio romano como el hispánico eran potencias en las que no se veía ponerse el Sol².

El cuadro, en el que participaron algunos de sus colaboradores habituales, como Frans Snyders (a cargo de la representación de los animales)³, evocaba el pasaje en el que los perros de Ascanio, acicateados por la diosa Alecto, rastrean el ciervo que los hijos de Tirro, pastor del rey Latino, tenían como animal de compañía y al que hiere de muerte la flecha de Ascanio, guiada por la deidad. El venado, cuyo final es descrito con una gran emotividad (sin duda, fruto de la sensibilidad virgiliana por el mundo animal), muere en los brazos de Silvia, la hija de Tirro⁴. Así comienza la ofensiva de los habitantes del Lacio, que inmediatamente será respondida por los troyanos.

Lamentablemente, este encargo de Felipe IV, que durante casi un siglo se conservó en el Alcázar de Madrid, se considera hoy perdido. Diversos indicios apuntan a que, como gran parte del patrimonio artístico real custodiado en el edificio, ardió en el incendio de la Nochebuena de 1734⁵.

A pesar de esta pérdida irreparable, podemos hacernos una idea de cómo debió de ser la pintura. En primer lugar, existe el boceto que el maestro flamenco hizo, al parecer, antes de la plasmación y ejecución definitiva del óleo. Se encuentra en el Philadelphia Museum of Art bajo el título *The death of Sylvia's stag* y su atribución a Rubens parece fiable. Además, existe una copia cedida por el Museo del Prado al Museu d'Art de Gerona sobre la que trataremos más adelante y que actualmente posee el título de *Ascanius (principio de la guerra del Lacio)*.

Hay que llamar la atención sobre el hecho de que la copia anónima expuesta en el palacio de Córdoba no aparece recogida en la entrada correspondiente de *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s*⁶ junto con las del Philadelphia Museum of Art y el Museu d'Art de Gerona.

Además, otros artistas realizaron su propia versión del pasaje, como Claudio de Lorena, quien en 1682 pintó un lienzo para el príncipe Lorenzo Onofrio Colonna. La obra, que fue la última que realizara Lorena en vida, actualmente se conserva en el Ashmolean Museum y en ella el paisaje goza del protagonismo característico del estilo del autor, donde el templo en ruinas es símbolo de su ubicación en tiempos de la Antigüedad. La escena plasma el preciso instante en el que Ascanio se dispone a disparar su flecha contra el ciervo, separados ambos por un pequeño río, de manera que se evidencian algunas diferencias entre las representaciones de Rubens y de Lorena⁷. No obstante, mayor parecido con la versión del maestro flamenco⁸ guardaría la pintura que Angelica Kauffmann realizó en 1777 durante una visita a Irlanda⁹. Esta obra, actualmente perdida, solo se

² Della Corte, F. (dir.) (1988): *Encyclopedie Virgiliana*, vol. IV. Roma, Instituto della Encyclopedie Italiana, p. 588.

³ Díaz Padrón, M. (1975): *Museo del Prado. Catálogo de pinturas I. Escuela flamenca, siglo XVII*. Madrid, Patronato Nacional de Museos, p. 325.

⁴ Cabe destacar que la trágica muerte de ciervos es un tema con cierta representación en la literatura latina, especialmente en Ovidio, del que pueden citarse pasajes como la transformación de Acteón en este animal por Diana y su posterior muerte por su propia jauría (Ov.Met.3.138-252) o la historia de Ciparis, metamorfoseado por Febo en ciprés a causa de su deseo de guardar un luto eterno ante la accidental muerte de un venado que le era muy querido (Ov.Met.10.106-147). Además, la descripción del ciervo de este pasaje y su trato con las personas es, precisamente, bastante similar al que encontramos en Verg. Aen.7.475-510.

⁵ Moreno Cuadro, F. (2009): *El Palacio de Viana de Córdoba: el prestigio de colecionar y exhibir*. Córdoba, CajaSur, p.183.

⁶ Davidson, J. (1993): *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s*. Oxford, Oxford University Press. s. v. "Aeneas", p. 63.

⁷ Kitson, M. (1969): *The art of Claude Lorrain*. Londres, Arts Council, p. 31.

⁸ Por lo que respecta al proceder de Rubens a la hora de plasmar en sus cuadros escenas literarias, el autor demuestra un compromiso con la literatura y la tradición visual, lo que se traduce en versiones fieles al texto y donde se evidencia su profundo conocimiento de la Antigüedad, fruto de su estancia en Italia (1602-1608) y del conocimiento en primera persona de sus restos. Además, cabe resaltar que, en la generación de artistas y anticuarios de Rubens, los mitos eran todavía considerados como comentarios poéticos sobre acontecimientos históricos. Georgievská-Shine, A. (2009): *Rubens and the Archaeology of Myth, 1610-1620: Visual and Poetic Memory*. Surrey, Routledge, pp. 2-5.

⁹ Manners, V. y Williamson, G. C. (1900): *Angelica Kauffmann, R.A. Her life and her works*. Nueva York, Brentano's, pp. 39-45.

conoce a partir de su reproducción en un grabado realizado en 1787 por Francesco Bartolozzi y Peltro William Tomkins¹⁰.

2. Ascanio o La muerte del venado de Silvia por Ascanio, copia del palacio de Viana (Córdoba)

El primer marqués de Rivas, José Ramírez de Saavedra y Ulloa (1612-1662), en un intento por relacionarse simbólicamente con el poder (y de evidenciar también el suyo propio) a través de la imitación de la corte, encarga una reproducción de la obra que había pintado Rubens en 1635 para el rey¹¹, donde aparecía retratada la jauría de Ascanio acabando con la vida del ciervo de Silvia. La pintura, ejecutada hacia 1640-1650, solo aparece registrada en unos pocos inventarios como una copia anónima, con el título *Ascanio o La muerte del venado de Silvia por Ascanio*. Actualmente el cuadro se encuentra ubicado en el palacio de Viana (Córdoba), cuya colección pictórica fue reunida, en buena medida, por el primer marqués de Rivas, constituyendo así también un reflejo de su polivalente cultura.

La obra aparece recogida en los libros que la Fundación CajaSur ha editado sobre su colección pictórica¹². Dentro del palacio es fácil que el cuadro pase desapercibido, al no contar con ningún tipo de identificación y encontrarse en un lugar de paso, como lo son las escaleras de acceso a la zona residencial.

Cabe señalar, además, que algunos aspectos de la pintura permiten vincularla con otras obras del taller de Rubens. En la parte derecha del lienzo aparece Silvia sosteniendo la cabeza del ciervo moribundo y, tras ella, el enfrentamiento entre los campesinos latinos y los soldados troyanos. En efecto, la figura de la joven ha llamado la atención, debido a su parecido, con la representación de Procris en *Céfalo y Procris*. Esta pintura, ejecutada por Peeter Symons¹³ a partir de un boceto de Rubens, formó parte de otro encargo, ya más tardío, que Felipe IV realizó también al maestro para decorar la Torre de la Parada, el pabellón de caza ubicado en El Pardo. En esta colección de imágenes mitológicas se fundían las grandes pasiones del rey: la caza y la pintura, con especial énfasis en las representaciones de naturaleza erótica.

El hecho de que las obras de este grupo fueran ejecutadas por otros artistas a partir de bosquejos de Rubens se debe a que, ante la pérdida de capacidades asociada a su avanzada edad, el maestro se vio obligado a aumentar el número de colaboradores de su taller para poder completar el encargo, encomendándoles, además, trabajos de mayor envergadura que aquellos a los que estaban acostumbrados. De esta manera, las pinturas en muchas ocasiones solo presentaban de Rubens la idea sobre la composición que este había plasmado a través de un boceto. Algunos de estos cuadros también aparecen firmados por sus colaboradores, no tanto por el hecho de que Rubens valorara sus méritos profesionales, sino porque deseaba mantener su propia reputación como artista. Gracias a estos encargos se conocen nombres de autores que, de otra manera, habrían caído en el olvido, como en el caso de Erasmo Quellyn, Van Thulden, Cornelio de Vos o el anteriormente citado Frans Snyders¹⁴.

Por tanto, a ello responde que en el *Céfalo y Procris* de la Torre de la Parada el nombre de Peeter Symons se halle estampado como «Peeter sym[o]ns fc.»¹⁵ en la esquina inferior derecha. Así, en esta adaptación de las *Metamorfosis* de Ovidio (*Met.7.672-865*), realizada por Symons sobre un boceto de Rubens, parece que se concentra la esencia del maestro de Amberes en la figura de Procris. Por tanto, siendo perfectamente plausible que Rubens interviniere en uno de

¹⁰ Manners, V. y Williamson, G. C. (1900): *Angelica Kauffmann, R.A. Her life and her works*. Nueva York, Bren-tano's, p. 228.

¹¹ Como se ha señalado anteriormente, esta obra se considera hoy perdida.

¹² Moreno Cuadro, F. (2009): *op. cit.*; Valdivieso, E. y Martínez del Valle, G. (2017): *La colección pictórica del Palacio de Viana*. Córdoba, CajaSur, p. 232.

¹³ Peeter Symons podría ser el mismo Pedro Simons que aparece censado como maestro pintor de Amberes en 1629. También se conoce una Marie Elizabeth Simons. Se ha defendido que podría tratarse de una familia de artistas colaboradores de Rubens (muchas veces el oficio gremial se heredaba). Lafuente Ferrari, E. (1930): «Peeter Symons, colaborador de Rubens», *Archivo español de arte y arqueología*, 6,18, pp. 251-258.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Como es sabido, «fc.» es aquí abreviatura de *fecit*.

los cuadros que salió de su taller, como lo es *Céfalo y Procris*, es probable pensar que, quizá, aunque copia, el cuadro del palacio de Viana pueda tener también algo de la mano del maestro, principalmente en el dibujo de la muchacha.

3. Comparación entre el texto virgiliano y la obra del palacio de Viana

El texto latino (Verg. Aen.7.475-510)¹⁶ sobre el pasaje en cuestión dice así:

<i>Dum Turnus Rutulos animis audacibus implet,</i>	475
<i>Allecto in Teucros Stygiis se concitat alis,</i>	
<i>arte noua, speculata locum, quo litore pulcher</i>	
<i>insidiis cursuque feras agitabat lulus.</i>	
<i>hic subitam canibus rabiem Cocyta uirgo</i>	
<i>obicit et noto naris contingit odore,</i>	480
<i>ut ceruum ardentes agerent ; quae prima laborum</i>	
<i>causa fuit belloque animos accendit agrestis.</i>	
<i>ceruuus erat forma praestanti et cornibus ingens,</i>	
<i>Tyrrhidae pueri quem matris ab ubere raptum</i>	
<i>nutribant Tyrrhusque pater, cui regia parent</i>	485
<i>armenta et late custodia credita campi.</i>	
<i>adsuetum imperiis soror omni Siluia cura</i>	
<i>mollibus intexens ornabat cornua sertis,</i>	
<i>pectebatque ferum puroque in fonte lauabat.</i>	
<i>ille manum patiens mensaeque adsuetus erili</i>	490
<i>errabat siluis rursusque ad limina nota</i>	
<i>ipse domum sera quamuis se nocte ferebat.</i>	
<i>hunc procul errantem rabidae uenantis Iuli</i>	
<i>commouere canes, fluuiio cum forte secundo</i>	
<i>deflueret ripaque aestus uiridante leuaret.</i>	495
<i>ipse etiam eximiae laudis succensus amore</i>	
<i>Ascanius curuo derexit spicula cornu ;</i>	
<i>nec dexterae erranti deus afuit, actaque multo</i>	
<i>perque uterum sonitu perque ilia uenit harundo.</i>	
<i>saucius at quadripes nota intra tecta refugit</i>	500
<i>successitque gemens stabulis, questuque cruentus</i>	
<i>atque imploranti similis tectum omne replebat.</i>	
<i>Siluia prima soror palmis percussa lacertos</i>	
<i>auxilium uocat et duros conclamat agrestis.</i>	
<i>olli (pestis enim tacitis latet aspera siluis)</i>	505
<i>improuisi adsunt, hic torre armatus obusto,</i>	
<i>stipitis hic grauidi nodis ; quod cuique repertum</i>	
<i>rimanti telum ira facit. uocat agmina Tyrrhus,</i>	
<i>quadrifidam querum cuneis ut forte coactis</i>	
<i>scindebat rapta spirans immane securi.</i>	510

Ofrecemos aquí la traducción de V. Cristóbal López¹⁷:

Mientras que Turno llenaba de un ánimo audaz a los rútulos,
vuela veloz a los teucros Alecto con alas estigias
en nuevo ardid, contemplando aquel sitio costero en que el bello
Julo con trampas y a puro correr acosaba a las fieras.

¹⁶ Seguimos la edición de R. A. B. Mynors, Oxford 1969.

¹⁷ Agradecemos a Vicente Cristóbal que nos ceda para esta publicación su traducción en hexámetros castellanos del pasaje, aún inédita.

Fue entonces cuando infundió la doncella infernal a los perros
súbita rabia y tocó su nariz con olor conocido 480
para que ardientes siguieran a un ciervo, motivo primero
de las desdichas y germen de guerra en las almas campestres.
Érase un ciervo de estampa magnífica y cuernos enormes,
al que los hijos de Tirro, arrancado a las ubres maternas,
alimentaban, y Tirro, su padre, que estaba encargado
de los rebaños del rey y ejercía custodia en los campos.
Al obediente animal con cuidado exquisito adornaba
Silvia, la hermana, trenzando en sus cuernos guirnaldas flexibles,
y lo peinaba y bañaba en las aguas de límpida fuente.
Él, que era manso y solía acudir a la mesa del dueño,
merodeaba en los bosques y luego al umbral conocido
y a su mansión regresaba, aunque fuera avanzada la noche.
Lejos vagando, lo asustan los perros furiosos de Julio
en su rastreo, al dejarse llevar por el curso de un río
y cuando en verde ribera evitaba el calor bochornoso.
Y acalorándose Ascanio en afán de la ilustre alabanza,
le disparó con el arco curvado de cuerno sus flechas.
No faltó el dios a su diestra errabunda, y silbando su dardo,
tras el disparo, llegó a penetrar en el vientre y entrañas.
Ya malherido el cuadrúpedo vuelve a su techo de siempre, 500
en los establos entró gemebundo y cubierto de sangre
y, semejante al que implora, llenaba el lugar con sus quejas.
Silvia, la hermana, reclama, golpeándose brazos con manos,
antes que nadie, el socorro y convoca a los duros labriegos.
Ellos (pues la áspera furia se esconde en los bosques silentes)
llegan de pronto: como arma trae uno un tizón chamuscado,
otro una clava pesada y nudosa, lo que han encontrado
arma se lo hace la ira. Ya Tirro convoca a sus tropas,
cuando casualmente hendía una encina, ayudado con cuñas,
y la segur arrebata soltando un enorme resuello. 510

Peter Paul Rubens (copia de), *Ascanio o La muerte del venado de Silvia por Ascanio*, h. 1640-1650

Óleo sobre lienzo, 58,5x146,5 cm. Córdoba, Palacio de Viana



Taller de Rubens, *Ascanius (principio de la Guerra del Lacio)*, h. 1650
Óleo sobre lienzo, 125x320 cm. (P5134). Madrid, Museo Nacional del Prado
©Archivo Fotográfico del Museo Nacional del Prado

Procedamos a su comparación con el texto latino¹⁸.

En los primeros versos del pasaje (475-482) se expone la caracterización de la diosa Alecto y su artimaña para sembrar la discordia entre las gentes del lugar y los forasteros. Si se identifica a la mujer semidesnuda situada a la derecha de la escena con la diosa, destaca que, mientras que Virgilio explicita cómo la divinidad agita sus funestas alas, pictóricamente se ha prescindido de cualquiera de sus atributos, como las serpientes a modo de cabellera o, precisamente, las alas. La probable identificación de esta figura con la diosa se debe a su postura y expresión, parejas a la acción de espantar a los animales. No obstante, esta actitud se aparta de lo descrito por el poeta, puesto que, en lugar de azuzar a la jauría contra el ciervo, la aleja de él, una reinterpretación más libre y despegada del pasaje fruto del maestro, tal y como se evidencia en el boceto del Philadelphia Museum of Art (atribuido a él de manera fiable). Por otra parte, su representación, con los pechos desnudos y balanceando el cuerpo hacia la lucha agitadamente, sin duda podría hacerla pasar por una figura imbuida de furor báquico¹⁹ a la par que dota a la escena de atractivo erótico.

Por lo que respecta a los versos 483-486, la descripción que realiza Virgilio del ciervo permite al lector hacerse una idea de cuán deseado debía de ser el animal como botín venatorio para Ascanio, a lo que el artista responde a través de su representación como un animal robusto y dotado de una gran cornamenta, por lo que puede deducirse que los hijos de Tirro habían criado al animal hasta convertirlo en grande y fuerte.

En la escena que corresponde a los versos 487-489 la interpretación pictórica vuelve a ser algo más libre, pues no se retrata al animal con guirnaldas²⁰, que serían ocasionales, ni tampoco obedeciendo explícitamente a su ama, pero la emotividad de la atmósfera permite al espectador hacerse una idea del vínculo descrito en los versos.

A partir de los versos 490-495 es posible adivinar cómo el bosque por el que el ciervo de Silvia acostumbraba a pasear sería el que el artista sitúa en un tercer plano, tras la batalla entre los habitantes del Lacio y los troyanos. Además, los seis perros²¹ de Ascanio aparecen divididos en dos grupos exhibiendo a partes iguales dos actitudes: la de atacar o la de huir.

¹⁸ Por lo que respecta a la comparación entre ambos cuadros, hay que destacar la existencia de una correspondencia básica entre las dos escenas, idénticas a nivel narrativo. En este sentido cabe subrayar lo distinto de su ejecución. Así, mientras que la pintura del palacio de Viana es más tosca y dramática, la del cuadro del Prado posee líneas mucho más suaves, por lo que la obra cordobesa transmite la impresión de ser todavía un boceto más apresurado e inacabado (pero también más expresivo) que la otra.

¹⁹ Cf. E. Ba.664-665 y 695-698.

²⁰ Sí aparece con ellas en el grabado de Francesco Bartolozzi y Peltro William Tomkins (1787).

²¹ La jauría parece compuesta por galgos, aunque este detalle no se menciona en Virgilio: tal vez se trate de un anacronismo a pesar de la antigüedad del nombre (*canis Gallicus*).

De los versos 496-499 el artista ha optado por plasmar únicamente el momento posterior al disparo de Ascanio. Asimismo, a primera vista parece que se ha prescindido del hijo del héroe troyano, puesto que los hombres representados, a juzgar por las armas que llevan (dos de ellos con lanzas, otro con un escudo y un tercero con una espada o puñal), no se corresponden con él, ya que se esperaría que portara un arco y un carcaj. Sin embargo, es probable pensar que, tras el disparo, el joven se lanzara al combate cuerpo a cuerpo con otro tipo de arma más práctica, de manera que sería plausible identificarlo con el troyano de rostro juvenil que aparece sobre un caballo blanco enarbolando una lanza.

Los hexámetros en los que se narra la herida del ciervo aparecen reflejados con exactitud, pues se muestra cómo la saeta ha atravesado la zona entre el costado y el vientre, hiriéndolo de muerte.

Mientras que Virgilio describe cómo el ciervo agoniza en los establos de su casa (versos 500-504), en el cuadro se ha optado por representarlo en el exterior. Además, se emplea el adjetivo *cruentus* (“ensangrentado”) referido al animal como resultado de la herida, aunque el pintor se ha despegado del texto, ya que apenas se distinguen unas gotas de sangre en su vientre. La actitud suplicante del ciervo se evidencia en la expresión del hocico o en la mirada, lo cual dota a la atmósfera de un enorme sentimiento.

El retrato artístico de Silvia también es libre con respecto a los versos virgilianos, ya que no aparece pidiendo auxilio ni invocando a los campesinos. Más bien el artista ha optado por una escena mucho más intimista y que podría deducirse del texto, aunque no aparezca explícitamente narrada: mientras los campesinos acuden al combate, la joven permanece junto al ciervo en sus últimos instantes de vida.

En cuanto a los versos finales (505-510), y por lo que se refiere al armamento de los latinos, el artista ha prescindido del tizón que Virgilio pone en mano de uno de ellos, aunque sí se encuentra presente un campesino con un nudoso garrote. La representación del resto de labradores y sus armamentos parece ser otra licencia pictórica en la que se ha aumentado su número y variedad, puesto que, en realidad, el texto apenas transmite más datos. Así, hay ejemplos de rústicos latinos esgrimiendo una piedra, una horca y un mayal. Se trata, pues, de utensilios campesinos utilizados como armas, por lo que, realmente, el artista sigue de cerca el pasaje al ilustrar cómo cada uno tomaba lo que tenía más a mano para la lucha.

No se ha identificado a nadie portando un hacha, por lo que Tirro no aparece representado en la escena, ni peleando ni arengando. Probablemente se ha prescindido de las grandes figuras guerreras del pasaje (Ascanio y Tirro, el primero con dudas) para potenciar las más emotivas (Silvia y el ciervo) y, de esta manera, conmover al espectador. De este modo, tal vez se estaría evidenciando cómo los guerreros no son más que un simple decorado, ya que el meollo de la representación se ha desplazado a un primer plano a la derecha, por lo que lo más sencillo es que sean simplemente personas anónimas. Asimismo, ello podría obedecer también a la transformación de una escena mitológica en una cotidiana, lo que se justificaría la representación de la Furia como una mujer común.

Resulta sencillo identificar al bando troyano, puesto que el personaje más avanzado hacia la batalla porta un gorro frigio. Precisamente, en lo que se refiere al vestuario, no hay duda de que este gorro constituye el mayor anacronismo de toda la representación, pues los ropajes de la pintura no se corresponden en absoluto con las togas y túnicas de la prehistoria romana, época en la que se situaría cronológicamente la escena, sino que, más bien, parecen directamente tomados del siglo XVII y reimaginados para conferirles un cierto aire “romanizante”.

4. Conclusión

A modo de conclusión, nos gustaría resaltar cómo la pintura del palacio de Viana constituye un testimonio valioso como ilustración de una escena virgiliana que permite acercarla al gran público. La plasmación de otras características de la *Eneida* y de su autor quizás no tan evidentes, como la sensibilidad y empatía por el mundo animal o la tensión contenida y vislumbrada solo en potencia a través de trágicas acciones, hacen del lienzo una pieza única, por lo que su escasa repercusión e impacto tanto en el ámbito artístico como literario es un misterio para nosotros.

Quizá este largo sueño en el que ha permanecido sumido el cuadro se haya debido en gran parte a su faceta de obra destinada al regocijo particular de los dueños del palacio de Viana y sus invitados, dada su pertenencia a una colección privada. No obstante, tras su apertura al público y la minuciosa tarea de revisión de los tesoros del palacio que tuvo lugar hace algunas décadas, el ciervo de Silvia ha seguido pasando desapercibido, relegado a un rellano de las escaleras que conducen a la zona residencial del edificio en el que el visitante apenas puede detenerse.

Esperamos haber contribuido a dar a conocer un lienzo que nos muestra con singular belleza hasta qué punto el poema de Virgilio, además de un canto a las más grandes hazañas, es también una oda a los sentimientos propios de la condición humana y animal.

5. Bibliografía

- Davidson, J. (1993): *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s*. Oxford, Oxford University Press.
- Della Corte, F. (dir.) (1988): *Enciclopedia Virgiliana*, vol. IV. Roma, Instituto della Enciclopedia Italiana.
- Díaz Padrón, M. (1975): *Museo del Prado. Catálogo de pinturas I. Escuela flamenca, siglo XVII*. Madrid, Patronato Nacional de Museos.
- Georgievksa-Shine, A. (2009): *Rubens and the Archaeology of Myth, 1610-1620: Visual and Poetic Memory*. Surrey, Routledge.
- Kitson, M. (1969): *The art of Claude Lorrain*. Londres, Arts Council.
- Lafuente Ferrari, E. (1930): "Peeter Symons, colaborador de Rubens", *Archivo español de arte y arqueología* 6.18, pp. 251-258.
- Manners, V. y Williamson, G. C. (1900): *Angelica Kauffmann, R.A. Her life and her works*. Nueva York, Brentano's.
- Moreno Cuadro, F. (2009): *El Palacio de Viana de Córdoba: el prestigio de coleccionar y exhibir*. Córdoba, CajaSur.
- Mynors, R. A. B. (1969): *P. Vergili Maronis. Opera*. Oxford, Oxford University Press.
- Solano, F. (1980): *Visita al Palacio de Viana (y pequeña historia de su reivindicación)*. Córdoba, Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, Servicio de Publicaciones.
- Valdivieso, E. y Martínez del Valle, G. (2017): *La colección pictórica del Palacio de Viana*. Córdoba, CajaSur.