

El Laocoonte de Hagesandro, Polidoro y Athenodoro de Rodas: a vueltas con la iconografía del ciclo épico troyano al servicio ideológico del Imperio Romano

Herbert GONZÁLEZ ZYMLA

Departamento de Historia del Arte I
Seminario de Estudios Iconográficos de la U.C.M.

El grupo escultórico que representa la muerte de Laocoonte y sus hijos, sobradamente conocido por todos aquellos que se dedican a la historia del arte griego, fue descubierto el 14 de Enero de 1506 en las ruinas de las edificaciones del Mons Oppius (Monte del Opio) en Roma, un apéndice de la colina del Esquilino¹.

Mide el Laocoonte 2,42 m. de altura máxima² y se exhibe en un lugar preeminente de los Museos Vaticanos (fot. 1), junto a cientos de obras maestras del arte de la estatuaria que fueron coleccionadas por los Sumos Pontífices desde el siglo XV en adelante.

Su hallazgo fue fortuito, pues consta que lo sacó a la luz un labrador, llamado Félix Fredis³, mientras cavaba unos viñedos que estaban cercanos a las Siete Salas, razón que ha llevado a numerosos estudiosos a creerlo encontrado en el interior de tales dependencias, cosa que ha de ser tenida por errónea ya que, documentalmente, lo único que se puede afirmar es que fue exhumado, como se ha dicho, en un viñado mientras el labrador trabajaba, lo que parece indicar su exhumación. Algunos autores señalan que el descubrimiento se hizo en una finca cercana a Santa María la Mayor, mientras que otros muchos hablan de las Siete Salas⁴, sin que los documentos del Archivo Vaticano acaben de aclarar a ciencia cierta el emplazamiento exacto del hallazgo.

Rápidamente, el Papa Julio II⁵ (1443-1513) adquirió el mármol y concedió al campesino una pensión vitalicia, a favor de él y de sus hijos y descendientes, distrayendo las cantidades asignadas al labrador de las rentas que tenía la iglesia de San Juan de Letran, "*introitus et portionem gabellae Portae S. Iohannis Lateranensis*". León X devolvió estos beneficios a la iglesia a cambio de conceder a

¹ LUCIANI, Roberto, *El Coliseo*, Milán, 1993, traducción al castellano de Enrique Prado, p. 34.

² ELVIRA, Miguel Ángel, *El arte Griego III*, Madrid, 1989, pp. 159-60.

³ WINCKELMANN, *Historia del arte en la Antigüedad*, Barcelona, 1994, p. 253, traducción de Herminia Dauer.

⁴ LUCIANI, Roberto, *Op. Cit.* p. 34.

⁵ CLOULAS, Ivan, *Jules II, le pape terrible*, París, 1990.



Foto 1. Laocoonte, obra de Hagesandro, Polidoro y Athenodoro de Rodas, tallada en mármol blanco de Rodas, 2,42 m. de altura, tal y como actualmente se conserva en los Museos Vaticanos (Roma).

Fredis el “*Officium Scriptoriae Apostolicae*”, cargo que le fue confirmado en un breve apostólico fechado el 9 de Noviembre de 1517, según datos cuidadosamente contrastados por Winckelmann⁶ y señalados también por otros muchos investigadores. Al mismo tiempo el Papa encargó a Miguel Ángel Buonarroti⁷ (1475-1564) y a otros escultores, un proyecto para la reintegración de aquellas partes y fragmentos que no habían aparecido al exhumar la escultura. Giorgio Vasari⁸ (1511-1574) da cumplida noticia de cómo el Laocoonte influyó en la obra del pintor de la Capilla Sixtina⁹, y en las creaciones de otros muchos artistas que entonces vivían y trabajaban en Roma¹⁰, entre ellos Rafael¹¹, Bandinelli (que es quien finalmente lo restauró), Alonso Berruguete¹² (c.1486-1561), y un larguísimo etc.

Sin que sea una exageración apasionada, se puede decir que, en el arte italiano de los siglos XV y XVI hubo un antes y un después marcado por el conocimiento de esta obra maestra de la escultura antigua. El hallazgo de Laocoonte constituye un punto de inflexión que, al acentuar las formas y el dramatismo violento de las figuras que sufren el ataque de las serpientes, nos conduce desde el renacimiento clasicista hacia el manierismo¹³, misterioso, erudito y fascinante.

Inmediatamente después del hallazgo arqueológico, se identificó la temática iconográfica de la escultura¹⁴, con una sorprendente seguridad, como la muerte del sacerdote Laocoonte y sus hijos, protagonistas de un interesante pasaje del ciclo épico troyano, inmediatamente anterior a la caída de la vasta ciudad de Ilión, y se quiso asociar dicha iconografía con los conocidos versos que Virgilio¹⁵ (c.70 – 19 a. de C.) dedica a la terrible muerte del sacerdote en el libro II de la *Eneida*¹⁶, cuando Eneas, emocionado, le relata a la reina Dido el fin de la Sagrada Troya. El pasaje en cuestión es una de las obras maestras de la Literatura Universal.

⁶ WINCKELMANN, *Op. Cit.*, 1994, p. 253.

⁷ STONE, Irving, *La agonía y el éxtasis: Vida de Miguel Ángel*, Barcelona, 1992. KOCH, Heinrich, *Miguel Ángel*. Barcelona, 1984. LLORENS, Tomás, *Miguel Ángel*, Madrid, 1993.

⁸ VASARI, Giorgio, *Vidas de pintores, escultores y arquitectos ilustres*, Buenos Aires, 1945, traducida al castellano por Juan B. Righini y Ernesto Bonesso, Tomo II, pp. 447-448.

⁹ PIETRANGELI, Carlo, *La Capilla Sixtina*, Barcelona, 1986 (traducción Susana Constante). BATTISTI, Eugenio, *La Chapelle Sixtine*, París, 1984. KOCH, Heinrich, *Miguel Ángel*, Barcelona, 1984.

¹⁰ BRILLIANT, Richard, *My Laocoön alternative claims in the interpretation of art works*, Berkeley, 2000.

¹¹ BUSSAGLI, Marco, *Roma. Arte y arquitectura*, Köln, 2000, pp. 85-86.

¹² GÓMEZ MORENO, Manuel, *Las águilas del Renacimiento Español: Bartolomé Ordóñez, Diego Silóe, Pedro Machuca, Alonso Berruguete (1517-1558)*, Madrid, 1983 (reed).

¹³ ARGAN, Giulio Carlo, *Clásico e anticlássico. Il Rinascimento da Brunelleschi a Brueghel*, Milán, 1984. HAUSER, A. *El Manierismo. La crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno*, Madrid, 1965.

¹⁴ ROSCHER, W. H. *lexikon der griechischen und romischen mythologie*, Hildesheim, 1965, tomo II.2, pp. 1834-1843.

¹⁵ GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert, “El hombre de estado en la Eneida de Virgilio”, *Revista de Arqueología*, 267, Julio del 2003, pp. 46-53.

¹⁶ VIRGILIO, *Eneida*, Madrid, 1994, Libro II, Texto latino y traducción literal y literaria de Victor José Herrero, v. 199-224, pp. 34-38.

“Hic aliud maius miseris multoque tremendum obicitur magis atque improvida pectora turbat. Laocoon, ductus Neptuno sorte sacerdos, sollemnis taurum ingentem mactabat ad aras. Ecce autem Gemini a Tenedo tranquilla per alta (horresco referens) immensis orbibus angues incumbunt pelago pariterque ad litora tendunt; pectora quorum inter fluctus arrecta iubaeque sanguineae superant undas, pars cetera pontum pone legit sinuatque immensa volumine terga. Fit sonitus spumante salo; iamque arvatenebant ardentisque oculos suffecti sanguine et igni sibila lambabant linguis vibrantibus ora. Diffugimus visu exangues. Illi agmine certo Laocoonta petunt; et primum parva duorum corpora natorum serpens amplexus uterque implicat et miseros morsu depascitur artus; post ipsum auxilio subeuntem et tela ferentem corripiunt spirisque ligant ingentibus; et iam bis médium amplexi, bis collo squamea circum terga dati superant capite et cervicibus altis. ille simul manibus tendit divellere nodos perfusus sanie vittas atroque veneno, clamores simul mugitus, fugit cum saucius aram taurus et incertam excussit cervice securim. At Gemini lapsu delubra ad summa dracones effugiunt saevaeque petunt Tritonis arcem sub pedbusque deae clipeique sub orbe teguntur.”

“En este momento, otro prodigio, mayor y más terrible aún, se ofrece a nuestros infortunados espíritus y conturba nuestros corazones desprevénidos. Laocoonte, designado por la suerte para actuar como sacerdote de Neptuno, inmola un enorme toro en el altar de los sacrificios solemnes. He aquí que, desde Ténedos, a través de las profundas y tranquilas aguas (horror me causa el referirlo), dos serpientes de anillos inmensos se apoyan pesadamente en el mar y avanzan a la par hacia la costa; sus pechos erguidos entre las olas y sus crestas, color de sangre, sobrepasan las ondas; el resto de su cuerpo en la parte posterior arrastra por el píelago y enrosca en espiral sus espinazos. Produce un sonido en el mar espumante; ya tocan la tierra e, inyectados de sangre y fuego sus ojos ardientes, lamían con las lenguas vibrantes sus fauces sibilantes.

Al verlas quedamos exangües y emprendimos la huida. Pero ellas, con rumbo certero se dirigen hacia Laocoonte. Primero ambas serpientes, aprisionando los pequeños cuerpos de cada uno de sus dos hijos, se enroscan en sus miserables miembros y los devoran a mordiscos; luego, arrebatan al mismo Laocoonte, que, con las armas en la mano, acudía a prestarles socorro y le atenazan entre sus inmensas roscas; y, después de estrecharle dos veces por la cintura, dándole dos vueltas al cuello con sus dorsos escamosos, le sobrepasan, irguiendo por encima sus cabezas y sus cervices. Él trata de deshacer los nudos con ambas manos; sus vendas están empapadas de baba y de negro veneno y lanza al mismo tiempo hacia el cielo alaridos horribles, semejantes a los mugidos de un toro cuando, herido, huye del ara y sacude de su cerviz la segur asestada con golpe no certero.”

El Laocoonte de los Museos Vaticanos, ha pasado a la historiografía tradicional como un brillante ejemplo de fiel traducción al lenguaje pétreo de toda la tensión narrativa de una pieza maestra de la literatura universal. Winckelmann opinaba que era el mejor ejemplo del perfecto ajuste entre la literatura y el arte, pues:

“Es la naturaleza en supremo dolor, esculpido según la imagen del hombre que lucha por acumular toda la fuerza de su espíritu para sobrellevar su angustia. Mientras su sufrimiento hincha sus músculos y tensa los nervios, la frente muestra la valentía de su alma, y, en su terrible esfuerzo por dominar el dolor y la expansión contenida de sus sentimientos, su pecho se alza por la respiración contenida. El temeroso suspiro que procura detener agota el abdomen y ahueca los costados, y, al mismo tiempo, nos indica el movimiento de sus vísceras. Sin embargo, los padecimientos de su cuerpo parecen preocuparle menos que el terror de sus hijos, que miran a su padre y gritan pidiendo auxilio. Su cora-

zón de padre queda reflejado en los ojos llenos de desesperación, a la cual parece mezclarse una compasión impotente. Su rostro clama, pero no grita, y sus ojos, mirando al cielo, buscan una ayuda sobrenatural. La boca está llena de tristeza; caído el labio inferior bajo el peso del desánimo. En cambio, el labio superior, estirado, parece mezclar el sentimiento al dolor, y, en un gesto de desengaño, producido por un indigno e inmerecido sufrimiento, llega a hinchar la nariz, dilatando las fosas nasales hacia arriba en suprema tensión. En la frente, y modelada con gran sabiduría, aparece la lucha entre el dolor y la resistencia. Observemos que mientras el dolor empuja las cejas hacia arriba, la resistencia contra él hace retroceder la carnosidad de la región subciliar, cubriendo casi por completo el párpado superior. En una obra así, el autor no podía embellecer la naturaleza, por lo cual buscó mostrárnosla en todo su esfuerzo y vigor. Precisamente allí donde ha expresado el mayor sufrimiento, hallamos la mayor perfección. Me refiero al costado izquierdo, que recibe la furiosa y mortal mordedura de la serpiente y que, por su proximidad al corazón, es la parte que en ese momento más sufre. Pues bien: este costado izquierdo del Laocoonte puede ser considerado como un prodigio del arte.”¹⁷

Recientemente, dediqué un artículo de investigación, que vio la luz en el número 9 de la revista *Anales de Historia del Arte de la Universidad Complutense*¹⁸, al análisis comparativo de los textos que se conocen acerca del mito de Laocoonte (tanto griegos como latinos), intentando rebatir la idea de que interactúan la literatura latina y los artistas griegos. Al final de aquel trabajo, llegué a la conclusión de que existen dos versiones diferentes del mito que relata la muerte de Laocoonte y que la estatua que se guarda en el Museo Vaticano no sigue las fuentes literarias latinas, sino que se inspira en la literatura griega, reinterpretándola, en la que la muerte de este sacerdote se describe en términos un tanto diferentes a como la presenta Virgilio.

La versión griega del mito nos es conocida, principalmente, a través de cuatro fuentes literarias, que han llegado a nosotros en estado fragmentario o a través de resúmenes prosificados de su contenido, escritos en la época imperial romana, o a través de fuentes literarias indirectas donde se las nombra:

La primera de las obras literarias en las que se cita la muerte de Laocoonte, y, sin duda, la más importante por su antigüedad, es un poema épico, que forma parte del ciclo Troyano¹⁹, compuesto por Arktinos de Mileto²⁰ (s. VIII a. de C.), titulado “*Iliupersis*” “*Ἰλιυπερσις*”, (que significa, literalmente, “sobre la destrucción de Troya”), compuesto entre los años 725 y 700 a. de C., cuyo contenido sólo se conoce a través de algunos escolia y de los resúmenes prosificados, redactados por un gramático latino llamado Proclo²¹, que, aún habiendo sido muy discutido, la comu-

¹⁷ WINCKELMANN, *Op. Cit.*, 1994, pp. 252-253.

¹⁸ GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert, “Iconografía del Laocoonte a través de sus fuentes literarias y poéticas”, *Anales de Historia del Arte de la UCM*, 9, Madrid, 1999. pp. 9-26.

¹⁹ BERNABÉ PAJARES, Alberto, *Ciclo épico. Ciclo Tebano. Ciclo Troyano*, Madrid, 1979, ed. Gredos. FERNÁNDEZ GALIANO, F., ADRADOS, F., GALIANO, F. R., GIL, L. y LASSO DE LA VEGA, J. S. *Introducción a Homero*, Madrid, 1963.

²⁰ *Epicorum graecarum fragmenta*, Göttingen, 1988, ed. Malcolm Davies, p. 62. ALTHAUS, Horst, *Laocoon stoff und form*, Bern, 1968, p. 110. *Cyclicorum poetarum fragmenta. Excerpta e Procli Gramática Chestomathia*, Biblioteca Didot, p. 584. JOUAN, F. *Euripide et les légendes des chants Cypriens*, París, 1966, nº 3, p. 37.

²¹ REALE, Giovanni, *Introduzione a Proclo*, Roma, 1989. SEVERYNS, Albert, *Recherches sur la Chrestomathie de Proclus*. París, 1977. CARDULLO, Lorena, *Il linguaggio del simbolo a Proclo*, Catania, 1985.

nidad científica, por su vocabulario y gramática, deduce y acepta que vivió en el periodo imperial romano, en tiempos de los Antoninos, y es autor de una especie de enciclopedia en la que se recogían todos aquellos saberes que un hombre culto debía dominar.

El fragmento de Proclo dice lo siguiente:

Ἔπεται δὲ τούτοις Ἰλίου πέριδος βιβλία δύο
ο Ἀρκτίνου Μιλησίου περιέχοντα τάδε.
Ὡς τὰ περὶ τὸν ἵππον οἱ Τρῶες ὑπόπτως
έχοντες περιστάντες βουλευόμενοι ὅ τι χρῆ
ποιεῖν καὶ τοῖς μὲν δοκεῖν καταρμημίσαι αὐ
τόν, τοῖς δὲ καταφλέγειν, οἱ δὲ ἱερὸν αὐτὸν
έφασαν δεῖν τῇ Ἀθηνᾷ ἀνατεθῆναι· καὶ τ
έλος νικαὶ ἢ τούτων γνώμη.
Τραπέντες δὲ εἰς εὐφροσύνην εὐωχοῦνται ὡ
ς ἀπηλλαγμένοι τοῦ πολέμου· ἐν αὐτῷ δὲ το
ῦτο δύο δράκοντες ἐπιφανέντες τὸν τε Λαο
κόωντα καὶ τὸν ἕτερον τῶν παίδων διαφθείρ
ουσιν· ἐπὶ δὲ τῷ τέρατι δυσφορήσαντες οἱ
περὶ τὸν Αἰνείαν ὑπέξ ἤλθον εἰς τὴν Ἰδην.

“A esto suceden los dos libros del Saqueo de Troya de Arktinos de Mileto, cuyo contenido es el siguiente:

Los troyanos, recelosos por el asunto del caballo, en círculo a su alrededor, discuten qué debe hacerse. Unos opinan que se le despiece, otros, que se le quemé. Otros aseguran que, como objeto sagrado, deben ofrecérselo a Atenea. Al fin prevalece la opinión de éstos. Entregados a la alegría, estaban celebrando un banquete porque habían vuelto de la guerra. En esto, dos serpientes aparecidas matan a Laocoonte y a uno de sus dos hijos. Afligidos por este presagio terrible, que atribuyeron a los dioses, los que rodean a Eneas se refugian en el Monte Ida”.

Baquílides de Ceos²² (500?-450 a. de C.), es autor de un epinicio²³, es decir, de una composición escrita para festejar la victoria de un atleta en las Olimpiadas, donde se nombra el mito de la muerte de Laocoonte al socaire de una comparación o símil que pone en relación el triunfo de un atleta con el fracaso de su adversario, asimilándolo a la muerte del sacerdote Laocoonte, cuyas fuerzas sucumben ante el poder de las serpientes.

Los versos de Baquílides, pese a su carácter fragmentario, son ejemplo significativo del tipo de lenguaje exaltatorio que se usaba en la literatura de inicios del siglo VI a. de C. cuando la palabra se ponía al servicio de los deportistas y de los mecenas que financiaban sus candidaturas a los juegos panhelénicos²⁴.

Πόρκης καὶ Χαρίβοια ὀνόματα· οἱ πλεύσαντε
ς ἐκ τῶν Καλυδνῶν νήσον ἤλθον εἰς Τροίαν
καὶ διέφθειραν τοὺς παῖδας Λαοκόωντος ἐν
τῷ τοῦ Θυμβραίου Ἀπόλλωνος νεῷ· ὁ δὲ Λα
οκόων υἱὸς ἦν Ἀντήνορος· τοῦτο δὲ γέγονε
σημεῖον τῆς Ἰλίου ἀλώσεως.

“Porce y Caribea, partiendo de la isla de Cálidos (Tenedos), fueron a Troya y mataron a los hijos de Laocoonte en el templo de Apolo Tímbrico. Antenoro, hijo de Laocoonte, interpreta esto como una señal de la futura destrucción de Troya”.

²² BURNETT, Anne Pippin, *The art of Bacchylides*, Cambridge, 1985. BAQUILIDES, *Epinici e ditirambi*. Torino, 1939, ed. comentada por A. Taccone.

²³ ALTHAUS, Horst, *Op. Cit.* 1968, p. 128.

²⁴ DURÁNDEZ CORRAL, Conrado, *Los vencedores Olímpicos del 776 a. de C. a Salt Lake City 2002*, Murcia, 2004.

También se tiene noticia de que una de las 130 tragedias compuestas por Sófocles²⁵ (h. 495 - 406 a. de C.) se titulaba “*Laocoonte*”²⁶ y abordaba la escenificación teatral de las horas previas al saqueo de Troya. De ella sólo consta el argumento, pues tampoco ha llegado a nuestros días su contenido exacto, excepción hecha de un resumen prosificado y enciclopedista, que también data del periodo imperial romano y está igualmente redactado en prosa, pero que nos sirve para conocer, aunque sea muy sucintamente, el argumento de la tragedia.

Σοφοκλῆς μὲν ὁ τραγωδοποιὸς ἐν Λαοκώωντ
ι δράματι μελλούσης ἀλίσκεσθαι τῆς πόλεω
ς πεποίεκε τὸν Αἰνεΐαν ἀνασκευά ζόμενον
εἰς τὴν Ἴδην, κελευσθέντα ὑπὸ τοῦ πατρὸς
Ἀγχίσου κατὰ τὴν μνήμην, ὡν Ἀφροδίτη ἐπ
έσκηψε, καί, ἀπὸ τῶν νεωστὶ γενομένων περ
ι τοὺς Λαοκώωντιδας σεμείων τὸν μέλλοντα
ὄλεθρον τῆς πόλεωσ συντεκμηράμενον.

“Sófocles el trágico (hacedor de tragedias), en su obra sobre Laocoonte, dice que Anquises, pensando que la ciudad podía ser destruida, hace que Eneas, su hijo, se lleve provisiones hacia el monte Ida; ante la mirada atenta de Afrodita, habiendo obedecido a su padre porque piensan que la muerte de Laocoonte es una señal divina que significa la futura destrucción de la ciudad”.

Por último, deben citarse algunos fragmentos considerados menores, que ahondan o matizan lo ya citado. Entre ellos, se deben destacar las varias versiones en prosa que, de las tituladas “*Guerras de Troya*”, hicieron los historiadores logográficos de la antigüedad, como los libros de la *Historia de las Guerras de Troya* de Pseudo-Apolodoro²⁷, en los que siempre aparece la muerte del sacerdote Laocoonte como prefiguración que anuncia la caída de Troya.

Pseudo-Apolodoro recoge el mito del siguiente modo:

Ἡμέρας δὲ γεινόμενης ἔρημον οἱ Τρῶες τὸ τ
ὡν ἑλληνων στρατόπεδον θεασάμενοι καὶ νο
μίσαντες αὐτοὺς πεφευγέναι, περιχαρήντες
εἶλκον τὸν ἵππον καί, παρὰ τοῖς Πριάμου βα
σιλείοις στήσαντες ἐβουλεύοντο τί χρῆ ποιε
ῖν. Κασάνδρας δὲ λεγούσης ἑνοπλον ἐν αὐτῶ
δυνάμιν εἶναι, καὶ προσέτι Λαοκώωντος το
ῦ μάντεωσ, τοῖς μὲν ἐδόκει κατακαίειν, τοῖ
ς δὲ κατὰ βεράθρον ἀφίεναι· δόξαν δὲ τοῖς
πολλοῖς ἵνα αὐτὸν ἐάσωσι θεῖον ἀνάθημα, τ
ραπέντες ἐπὶ θυσίαν εὐωχοῦντο. Ἀπόλλων δ
ἐ αὐτοῖς σημεῖον ἐπιπέμπει· δύο γάρ δράκο
ντες διανηξάμενοι διὰ τῆς θαλάσσης ἐκ τῶν
πλησίον νήσων τοὺς Λαοκώωντος υἱοὺς κατε
σθίουσιν.

“Al llegar el día, los troyanos, una vez que vieron desierto el campamento de los griegos, y, pensando que se habían marchado definitivamente, arrastraron llenos de júbilo el caballo y situados ante el palacio de Príamo, deliberaron sobre qué debían hacer. Al decir Casandra que había en él una fuerza armada y darle la razón Laocoonte, el adivino, les pareció a algunos que debían quemarlo, a otros que arrojarlo por un precipicio. Pero la opinión de la mayoría era que lo dejaran como una ofrenda sacra, así que se dirigen a realizar un sacrificio y se banquetean. Apolo les envía una señal, pues dos serpientes, que vinieron nadando a través del mar, desde las islas cercanas, devoran a los hijos de Laocoonte”.

²⁵ WILAMOWITZ, Moellendorff, *Tychoron, die dramatische technikdes sphokles*, Zürich, 1969. KULLMANN, Wolfgang, *Mythos. Deutung und Bedeutung*, Innsbruck, 1987.

²⁶ LUCAS, José María, *Introducción a los fragmentos sofocleos*, Madrid, 1983. ALTHAUS, Horst, *Op. Cit.* 1968, p. 128.

²⁷ PSEUDO APOLODORO, *The Library*, v. 16-18, ed. Sir James George Frazer, New York, 1963, pp. 232-233. Recogido también por Alberto BERNABÉ PAJARES, *Ciclo épico. Ciclo tebano. Ciclo Troyano*, Madrid, 1979, p. 175.

“Laocoon, Cypios filius, Anchisae frater, Apollinis sacerdos, contra voluntatem Apollinis cum uxorem duxisset atque liberos procreasset, sorte ductus ut sacrum faceret Neptuno ad litus, Apollo occasione data a Tenedo per fluctus maris dracones misit duos, qui filios eius Antiphatem et Thymbraeum necarent; quibus Laocoon cum auxilium ferre vellet, ipsum quoque nexum necaverunt quod Phryges idcirco factum putarunt, quod Laocoon hastam in equum Troianum miserit. [...]”

“Laocoonte, hijo de Cypios y hermano de Anquises, sacerdote del colegio de Apolo, nombrado por la suerte para realizar un sacrificio en honor a Neptuno junto a la playa, al haber tomado esposa contra la voluntad de Apolo y haber procreado libremente, el Dios [se refiere a Apolo], aprovechando la ocasión, le envió dos serpientes a través del oleaje del mar desde Tenedos, para que matasen a sus hijos, Antífantes y Timbreo; con quienes él mismo murió al querer auxiliarles [...]”

Un texto latino, anónimo del siglo II de nuestra Era, recogido por Horst Althaus²⁸, nos ayuda a reconstruir el árbol genealógico de Laocoonte:

Combinando los datos fragmentados que aportan cada uno de estos documentos, podemos reconstruir cómo era el mito griego que relataba la muerte de Laocoonte:

Todas las fuentes coinciden en afirmar que Laocoonte era sacerdote de “*Apolo Tímbrico*”, es decir, “*Apolo Vengador*”²⁹, que no es otro sino Apolo, portador del arco y las flechas dadoras de muerte, temido por su carácter vengativo y certero en el uso de las armas, de quien se dice en la poesía griega que es temido porque, cuando tensa el arco se ignora si de él va a salir suave música (lira) o negra muerte (disparo de flechas). Apolo es, por tanto, un dios dual³⁰ y así nos le muestra el *Himno Homérico a Apolo*³¹, unas veces como traedor de bienes en forma de armonía y luz, mientras que otras aparece como dador de venganzas, traedor de guerra y muerte, como dador de salud (Apolo médico) y como traedor de enfermedad (dador de pestes y dolencias), según corresponda a la circunstancia³². Apolo fue protector de los troyanos, pues se dice que, junto a Poseidón³³, ayudó a construir el cinturón de murallas que protegían la sagrada ciudad de Troya y la hacía inexpugnable. Las murallas fueron construidas en los tiempos en los que Ilo, descendiente de Dardano, fundó de la ciudad³⁴.

Desde el punto de vista familiar, Laocoonte es hijo de Capios, hermano de Anquises, tío de Eneas y sobrino-tataranieta de Ganímedes³⁵ tal y como se indica en el árbol genealógico adjunto. Por tanto, tiene una vinculación sanguínea directa con la familia real de Troya y con el rey Príamo en particular.

²⁸ ALTHAUS, Horst, *Op. Cit.* 1968, p. 46.

²⁹ GUTHRIE, W. K. C. *The Greeks and their Gods*, Boston, 1950. DITENNE, Marcel, *Apolo con el cuchillo en la mano*, Madrid, 2001.

³⁰ BLÁZQUEZ, José María, MARTÍNEZ-PINNA, Jorge, MONTERO, Santiago, *Historia de las Religiones Antiguas. Oriente, Grecia y Roma*, Madrid, 1993, pp. 246-248.

³¹ *Himnos Homéricos. La Batracomiomaquia*, Madrid, 1988, traducción de Alberto Bernabé Pajares, pp. 85-129.

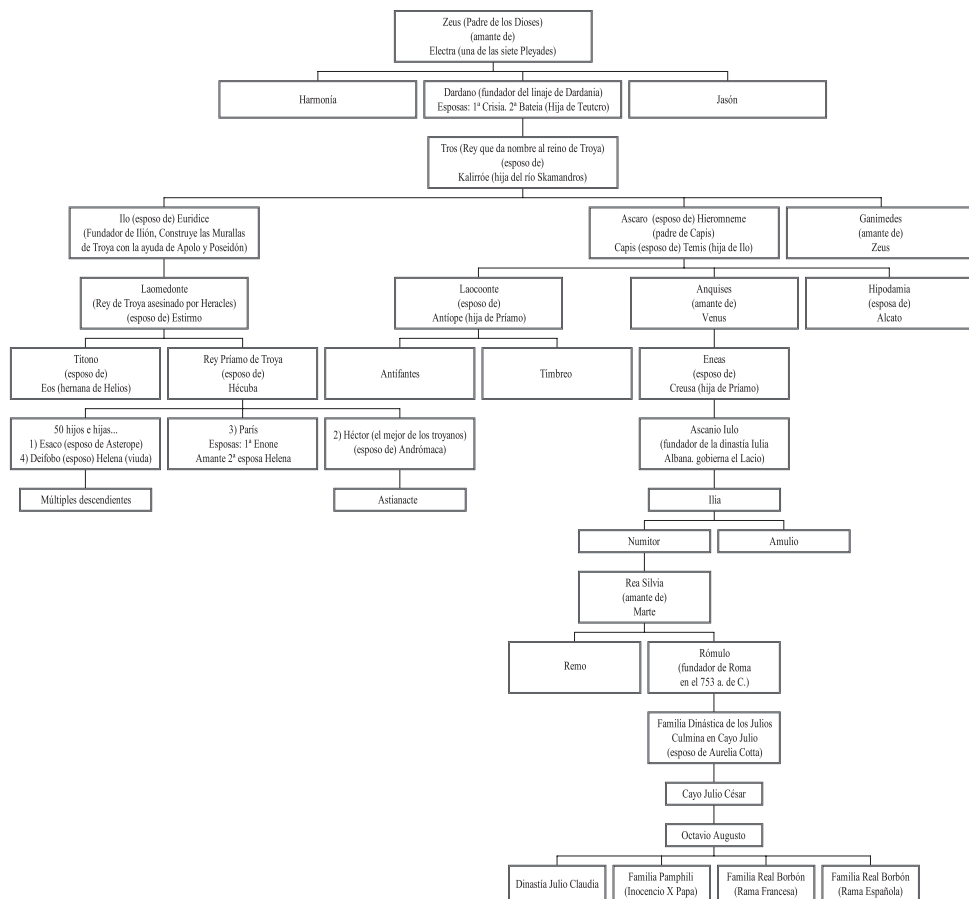
³² PFEIFF, Korlano, *Apollon: die wandlung seines in der griechischen Kunst*, Frankfurt, 1943.

³³ *Iliada*, VII, 452-453. SCHACHERMEYER, F. *Poseidón*, Berna, 1950.

³⁴ FARNELL, L. R. *The cults of the Grek states*. Tomo IV, 1907, pp. 73-97.

³⁵ GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert, “La iconografía del rapto de Ganímedes.” *Revista de Arqueología*, 242, Julio de 2001, pp. 30- 39.

ÁRBOL GENEALÓGICO DE LA FAMILIA REAL DE TROYA



Según Arktinos de Mileto, Laocoonte había recibido el don de la profecía, y la clarividencia sobre lo que habría de suceder en el futuro, del propio Apolo y de su condición de sacerdote de esta deidad. La clarividencia es una de las armas más valiosas durante la guerra porque permite escrutar la voluntad de los dioses antes de entablar un combate y saber, de ante mano, si las deidades son propicias o contrarias a los intereses de los hombres, es decir, si aprueban o no el enfrentamiento³⁶. Este don oracular es característico del sacerdocio de Apolo, pero Laocoonte lo perdió al contraer matrimonio con Antíope, hecho que equivale, en el pensamiento religioso de la antigua Grecia, a la ruptura del celibato sacerdotal, es decir,

³⁶ LONIS, R. *Guerre et religion en Grece a l'époque classique*, París, 1979.

a la ruptura del vínculo de fidelidad que se toma con un Dios y en virtud del cual se jura mantener la pureza física y se promete la consagración de la vida al servicio de una deidad, eligiendo, libremente, no mantener relaciones sexuales con ningún ser existencial (ni mujeres, ni hombres, ni niños, ni animales, ni deidades)³⁷. La pérdida del don oracular por Laocoonte y la condena de Casandra, que también es sacerdotisa de Apolo y miembro de la familia real troyana, castigada a ver el futuro y no ser creída por nadie, privó a los troyanos de dos de las armas más valiosas que se podían tener durante la guerra. Por esa razón, en buena parte de los mitos del ciclo troyano, las historias de la maldición de Casandra y la muerte de Laocoonte aparecen asociadas dado que son complementarios en una misma línea argumental.

Fruto de la boda de Laocoonte con Antíope, celebrada, al parecer, ante la sacra imagen de Apolo Tímbrico³⁸ en el templo que tenía construido en Troya, es el nacimiento de dos niños: Antífantes y Thimbreo. El nombre del menor de los dos hijos, comparte con la epiclesis, o epíteto cultural del protector de la Troáde, una misma raíz o lexema³⁹ (Tímbrico = Timos “*θυμος*”) y ello parece indicar que Laocoonte llamó a su segundogénito por el nombre del Dios al que estaba consagrado, quizá, en la convicción de que, de este modo, aplacaría la ira de Apolo. Cabe pensar que quizá, los nombres de los protagonistas del mito de Laocoonte sean nombres con etimologías parlantes tal y como nos ha sido indicado por el profesor Richard Buxton. Thimbreo significa literalmente “*el que habla en contra*” o el que “*está opuesto*” a la opinión dominante. Laocoonte, curiosamente, tiene la misma raíz que Laomedonte⁴⁰, uno de los fundadores del linaje real de Troya, que, en el fondo, remite al término griego Laos, “*λαος*”⁴¹, que significa “*pueblo*”, de modo que Laocoonte significaría, etimológicamente, “*el que defiende al pueblo*”. Así, sin temor a equivocarnos, podríamos decir que los tres nombres son significantes del mito, pues equivalen a “*el que se opone a la opinión general*”, “*el defensor del pueblo*” y “*el vencedor*”.

En las fuentes literarias griegas, Apolo toma cumplida venganza contra un sacerdote impío, desobediente por su excesiva sensualidad⁴². Envía dos serpientes, llamadas Porce y Caribea, para castigar a Laocoonte. En este punto, no está claro el alcance del castigo, pues las fuentes literarias griegas y latinas se contradicen.

Según Arktinos de Mileto las serpientes matan a Laocoonte y a Antífantes, quedando vivo Thimbreo, que heredará el don oracular del padre y anunciará la caída de Troya, por ello emplea la fórmula “*ἕτερον τῶν παίδων διαφθείρουσιν:*” de

³⁷ FLACELIÈRE, R. *Devins et oracles grecs*, París, 1972. PARKE, H. W. *Greek Oracles*, Londres, 1967. ESPEJO MURIEL, C. *Grecia: sobre los ritos y las fiestas*, Granada, 1990

³⁸ GARCÍA BELLIDO, Antonio, *Arte Romano*, Madrid, 1971, p. 143. (CSIC- reed. 1990).

³⁹ Thimós, en griego clásico significa venganza, de modo que la traducción de tímbrico, que es una epiclesis o epíteto cultural de Apolo, equivaldría aproximadamente a “*Dador de venganzas*” o “*traedor de venganzas*”.

⁴⁰ ROBERTSON, Martín, “Laomedon’s Corpse, Laomedon’s tomb”, *Greek, Roman, and Byzantine studies*, 1970, pp. 21-26.

⁴¹ FRISK, Hjalmar, *Griechisches etymologisches wörterbuch*, Heidelberg, 1970, p. 83.

⁴² MOULINIER, L. *Le pur et l’impur dans la pensée et la sensibilité des Grecs*, París, 1952. PARKER, R. *Miasma. Pollution and Purification in early Greek Religion*, Oxford, 1983.

modo que el campo semántico del verbo “διαφθείρουσιν”, obliga a hacer uso del termino “ἔτερον”, que impone el uso de un modo dual para aludir a los dos niños, “τῶν παίδων”⁴³, en virtud del cual de cada uno de los dos, examinados en su conjunto (de ahí que sea término plural), ha de escogerse sólo uno de ellos.

Baquílides de Ceos afirma que las serpientes matan a los dos niños, pero nada se dice acerca de que ataquen al padre.

Se ignora cuál era la interpretación que Sófocles hacía del mito, pero cabe suponer que, por lo poco que de su tragedia se conoce, la versión sofoclea puede ser coincidente con la versión de Arktinos de Mileto.

Pseudo-Apolodoro coincide con Baquílides de Ceos en afirmar que las serpientes matan a los dos hijos de Laocoonte y, nuevamente, silencia el destino del padre.

El texto latino, al ser muy tardío, no ha de ser tomado en cuenta, si bien en esta última versión, contaminada probablemente por el mito narrado por Virgilio, los que mueren son los tres, es decir, el padre y los dos hijos.

En principio, hay un elemento literario común a todos los relatos griegos anteriormente citados: en ellos mueren dos protagonistas y uno sobrevive para poder recuperar el don oracular y anunciar la caída de Troya al resto de la ciudadanía. Este detalle es de gran importancia, pues significaría la reconciliación de la ciudadanía con la deidad poliada protectora y, en consecuencia, la muerte de Laocoonte, expiaría un miasma o mancha moral colectiva que queda limpia por el efecto purificador de la venganza de Apolo.

La escultura que actualmente se guarda en los Museos Vaticanos acierta a traducir a la piedra los sutiles matices del relato griego en la versión descrita por Arktinos de Mileto. Logra captar como pocas obras de arte la tensión psicológica y dramática de un momento crucial en las Guerras de Troya: la pérdida del apoyo de los Dioses protectores de la ciudad, que abandonan a su suerte a sus antiguos sacerdotes y les privan del don oracular. La muerte de Laocoonte es el preámbulo final del terrible desenlace que habrá de sufrir la urbe. Los escultores que ejecutaron el grupo del Museo Vaticano muestran al sacerdote Laocoonte y a su hijo, Antífantes, cayendo inmolados sobre el ara sacrificial dedicada a Apolo (fot. 2).

Se origina, de este modo, una interesante paradoja: el sacerdote y su auxiliar, que es su hijo, mueren inmolados en el altar sobre el que debían sacrificar toros perfectos en honor de Apolo. Ambos están atenazados por las serpientes, agitados en convulso movimiento a medida que el veneno, inoculado por los reptiles, hace su efecto mortífero en la sangre. Miguel Ángel Buonarroti fue el primero en advertir que el muslo de Laocoonte, mordido por los colmillos de la serpiente, tiene algunos de sus músculos atrofiados por el efecto del veneno que circula ya por la sangre y se derrama por el cuerpo del sacerdote quitándole la vida. Muestra la escultura el dramático momento de la expiación, quizá, por esta razón el rostro del

⁴³ La versión latina de este pasaje recoge el fragmento del siguiente modo: “*Dum haec fiunt, duo dracones aparent et Laocoontem cum altero filiorum enecant*. Biblioteca Dicot, *Homeri Carmina et Cycli epici Reliquiae*. p. 584.



Foto 2. Vista tomada desde un ángulo lateral del grupo que representa la muerte de Laocoonte y su hijo, en el que se advierten rápidamente las profundas diferencias estilísticas de la obra y que, siguiendo la fuente literaria de Arktino de Mileto, sólo mueren Laocoonte y Antífantes, mientras que Thimbreo, recupera el don oracular.

Laocoonte ha inspirado no pocas cabezas de Cristo crucificado en la segunda mitad del siglo XVI y a lo largo de todo el siglo XVII. Las serpientes, después de matar a Antífantes, que cae desplomado e inerte sobre el altar, atacan a Laocoonte: una se dirige al costado derecho y otra, que no ha llegado a nuestros días, debía dirigir su ataque directamente a la cara del sacerdote, de ahí su gesto horrible, cuyo grito, casi sonoro, traduce a la piedra el dolor físico de verse morir, el dolor moral de ver morir a uno de sus hijos y el dolor social de percibir la inmediata destrucción de la ciudad.

En realidad, en el Laocoonte culmina todo un proceso de investigación estética, pues según Pollit, “*el sufrimiento, la experiencia del dolor, fue probablemente, el primer tipo de emoción personal que exploraron los artistas del siglo IV a. de C.*”⁴⁴. El rostro de Laocoonte refleja, como pocas obras de arte, el triunfo del “*Pathos*” sobre el “*Ethos*”, auténtica dialéctica de contrarios que domina y preside todo el arte postclásico y toda la producción artística del periodo helenístico. La aparición del sentimiento dramático en el arte de la escultura tiene mucho que ver con las aportaciones que la arrolladora personalidad de Alejandro Magno ha hecho a la Historia del Arte griego, cuidadosamente explicadas por el profesor Olaguer Feliú⁴⁵. Desde el punto de vista formal, Laocoonte deriva de uno de los gigantes que aparecen en el Gran Altar de Zeus en Pérgamo⁴⁶ (el que vence Atenea con ayuda de Gea), con cuya composición guarda tan extraordinario parecido que muchos investigadores han llegado a afirmar que los autores del Laocoonte se habían formado en Pérgamo. Sin embargo, Pérgamo y Laocoonte son, en realidad, consecuencia derivada de la cabeza que representaba al rey Príamo⁴⁷ y presidía el frontón dedicado al saqueo de Troya en el Santuario de Asclepio en Epidauró, obra ejecutada por un escultor llamado Hectóridas, hacia el 380 a. de C.⁴⁸.

Entre tanto, el otro hijo de Laocoonte, Thimbreo, permanece casi ajeno a la convulsión que agita los cuerpos y las almas de su padre y hermano⁴⁹. Al recuperar el don de la profecía, Thimbreo contempla, impotente, el destino cruelmente trazado por Apolo, para su progenitor, para su hermano y para la ciudad que le ha visto nacer con ojos que se acercan a la alucinación oracular. En cierto modo, la muerte de Laocoonte es prefiguración de la caída y saqueo de Troya a manos de los griegos.

Los escultores que ejecutaron el Laocoonte, eligieron un vocabulario clásico para cada una de las partes que componen a los tres personajes, si entendemos y analizamos tales elementos por separado (bocas, manos, pectorales, etc. así lo

⁴⁴ POLLIT, J. J. *Arte y experiencia en la Grecia Clásica*, Bilbao, 1987, p. 125, traducción de Consuelo Luca de Tena.

⁴⁵ OLAGUER FELIÚ Y ALONSO, Fernando, *Alejandro Magno y el arte*, Madrid, 2000.

⁴⁶ DELGADO LINACERO, Cristina, “La gigantomaquia, símbolo socio-político en la concepción de la polis griega”, *Espacio Tiempo y Forma*, Madrid, 1999, nº 12, pp. 107-127.

⁴⁷ CROME, J. F. *Die Skulpturen des Asklepiostempels von Epidaurós*, Berlín, 1951.

⁴⁸ POLLIT, J. J. *Op. Cit.* 1987, pp. 124-125.

⁴⁹ GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert, *Op. Cit.*, 1999, pp. 9-26.

⁵⁰ ONIANS, John, *Arte y pensamiento en la época Helenística*, Madrid, 1996, p. 130-131, traducción de Rafael Jackson.

demuestran), pero la ordenación de este vocabulario, es decir, la sintaxis artística, es característica del helenismo y, en cierto modo, llena de barroquismo, pues, para Antífantes se elige un ideal de belleza praxilética⁵⁰ y andrógina, característico del arte del s. IV a. de C., para Laocoonte se impone el ideal heroico y musculoso de la escultura helenística de la escuela de Pérgamo⁵¹, propio del arte del s. II. a. de C., que no disimula el dolor, y, para Thimbreo, se elige un ideal de belleza más sereno y elegante, próximo a modelos anatómicos policléticos y fidiacos⁵² en el tratamiento de paños característicos, como es bien sabido, del Gran Clasicismo⁵³ del siglo V a. de C. Estas diferencias estilísticas se advierten rápidamente cuando se observa la escultura desde un punto de vista lateral y no desde la habitual vista frontal de la misma. También se advierte el clasicismo del niño situado a la izquierda de Laocoonte, que nosotros identificamos con Thimbreo, cuando se examina su aspecto descontextualizado del padre y hermano. Por otro lado, en opinión de García Bellido “*menos disculpa tiene ya la incomprendible anatomía de los hijos, quienes, para la edad que parece quieren representar (el mayor como de unos doce años, el menor como de ocho), están musculados casi como hombres maduros y ello cuando ya de muchos decenios atrás los griegos habían sabido dar al adolescente impúber los volúmenes tiernos y suaves propios de la edad*”⁵⁴. No es fácil saber la causa que explica todas estas incorrecciones, impropias de escultores helenísticos, a no ser que trabajen bajo el imperativo categórico de copiar o reinterpretar una obra precedente por imposición del comitente, tal y como sugiere Sichtermam⁵⁵, investigador para quien Laocoonte no sería sino una copia reinterpretada a partir de un original perdido.

El mito romano que relata la muerte del sacerdote Laocoonte es bien distinto⁵⁶ como anunciábamos al comienzo del presente artículo. Las principales fuentes literarias con que contamos para su análisis son: La *Eneida* de Virgilio⁵⁷, ya comentada, y el *Satiricón* de Petronio⁵⁸. La versión de Petronio es claramente deudora del mito establecido por Virgilio, inclusive se usan términos muy parecidos en la descripción que deben haber sido plagiados por Petronio y que han sido cuidadosamente señalados en las múltiples ediciones bilingües que se dedican al satiricón:

⁵¹ HADAS, M. *Hellenistische Kultur. Weden und Wirkung*, Francfort, 1981. OHLEMUTZ, E. *Die Kulte und Heiligtümer der Götter in Pergamon*, Würzburg, 1940. POLLIT, J. J. *El arte helenístico*, Madrid, 1989, pp. 141-188, traducción de Alicia Villar Lecumberri.

⁵² ROBERTSON, Martín, *El arte griego*, Madrid, 1981, pp. 175-346, traducción María Castro.

⁵³ CHARBONNEAUX, J. *La sculpture Grecque Classique*, Geneve, 1942, Tomo II.

⁵⁴ GARCÍA BELLIDO, Antonio, *Op. Cit.*, 1990, p. 144.

⁵⁵ SICHTERMAM, *Laokoon*, Bremen, 1957.

⁵⁶ IMPELLUSO, Lucía, *Héroes y dioses de la Antigüedad*. Barcelona, 2002, pp. 270-71, Traducción de Alfonso Esteban Fernández.

⁵⁷ VIRGILIO, *Eneida*, Madrid, 1994, Libro II, *Op. Cit.*

⁵⁸ PETRONIO, *El Satiricón*, Madrid, 1988, 89, v. 15-54. Traducción de Lisandro Rubio Fernández, pp. 125-127. PETRONIO, *Satiricón*, Barcelona, 1969, pp. 56-59.

“Sed video te totum in illa haerere tabula, quae Troiae halosin ostidit. Itaque conabor opus veribus pandere:

[...]

*Iam turba portis libera ac bello carens
In vota properat. Fletibus manant genae,
mentisque pavidae gaudium lacrimas habet.
Quas metus abegit. Namque Neptuno sacer
crinem solutus omne Laocoon replet
clamore vulgus. Mox reducta cuspide
veterum notavit, fata sed tardant manus,
ictusque resilit et dolis addit fidem.
Iterum tamen confirmat inualidam manum
altaque bipenni latera pertemptat. Fremit
captiva pubes intus, et dum murmurat,
roborea moles spirat alieno metu.
Ibat iventus capita, dum Troiam capit,
bellumque totum fraude ducebat nova.
Ecce alia monstra: celsa qua Tenedos mare
dorso replevit, tumida consurgunt freta
undaque resultat scissa tranquillo mari,
qualis silenti nocte remorum sonus
longe refertur, cum premunt classes mare
pulsunque marmor abiete imposita gemit.
Respicimus: angues orbibus geminis ferunt
ad saxa fluctus, tumida quorum pectora
rates ut altae lateribus spumas agunt.
Dat cauda sonitum, liberae ponto iubae
Consentiunt luminibus [...] flumineum iubar
incendit aequor sibilisque undae fremunt.
Stupere mentes. Infulis stabat sacri
Phrygioque cultu gemina nati pignora
Laocoon. Quos repente tergoribus ligant
angues corusci. Parvulas illi manus
ad ora referunt, neuter auxilio sibi,
uterque fratri; transtulit pietas vices
morsque ipsa miseris mutuo perdit metu.
Accumulat ecce liberum funus parens,
infirmus ausiliator. Inuadunt virum
iam morte pasti membraque ad terram trahunt.
Iacet sacerdos inter aras victima
terramque plangit. Sic profanatis sacris
peritura Troia perdidit primum deos”.*

“Pero te veo absorto por completo ante el cuadro que representa la caída de Troya. Intentaré, pues, explicarte en un verso su tema:

[...]

Las multitudes, ya libres de la pesadilla de la guerra, se apresuraron a cumplir sus votos franqueando las puertas. Las mejillas se inundaban de lágrimas: como hay lágrimas de terror, también las hay de alegría. Pronto viene el pánico a secarlas. El sacerdote de Neptuno, Laocoonte, con la cabellera suelta, siembra con sus clamores la alarma entre las gentes. Luego, blandiendo su lanza, hiere el vientre de la bestia; pero el destino detiene su brazo; el dardo rebota, afianzando así el ardid. Por segunda vez, pone no obstante en tensión su débil brazo e intenta sondear de un hachazo el ingente busto. Se estremece la juventud cautiva en su interior y a su murmullo la mole de roble respira un extraño miedo. Se pone en marcha esa juventud cautiva para conquistar Troya, y el inaudito ardid decide toda la guerra.

He aquí ahora otros nuevos prodigios. Hay una zona en que aflora sobre las aguas marinas, la espalda de la esbelta Tenedos; allí se encrespa el mar embravecido y la ola al romperse refluye a un nivel inferior al de la mar serena; como en el silencio de la noche, repercute en la lejanía el estruendo de los remos cuando las escuadras surcan el mar y la blanca superficie de las aguas gime bajo el peso de las quillas en movimiento. Volvemos la vista para ver: dos serpientes, en ondulaciones gemelas, levantan el oleaje que bate las rocas; sus abultados vientres, cual esbeltas naves, cubren de espuma sus flancos. Su cola emite un zumbido; sus melenas flotando libremente sobre el agua, despiden los mismos destellos que sus ojos [...]; el esplendor de sus rayos abrasa el océano, las ondas se estremecen ante sus silbidos. Los corazones son presa del terror. Allí estaban, de pie, con sus cintas sagradas y su traje frigio, los dos hijos de Laocoonte, prendas de su ternura. De pronto, las centellantes serpientes los envuelven en los lazos de su cuerpo enroscado. Ellos se llevan a la cara sus tiernas manos; ninguno de los dos piensa en sí mismo; cada uno piensa en su hermano; el cariño ha invertido los papeles, y la muerte se lleva a esos desgraciados mutuamente alarmados. He aquí que, a la muerte de los hijos, viene el padre, impotente protector. Cebados ya en la muerte, los monstruos se arrojan sobre él y arrastran sus miembros por el suelo. El sacerdote yace como víctima al pie del altar y golpea la tierra. Así, con esta profanación sagrada, Troya, a punto de perecer, empieza por perder a sus dioses.”

Tanto en Petronio como en Virgilio, se describe a Laocoonte como si fuera un sacerdote piadoso, que recibe el mismo tratamiento literario que tendría un hombre de estado, capaz de anteponer el interés común de los ciudadanos al interés privado e individual de quien se limita a salvar su propia vida. Virgilio transforma el mito de Laocoonte para convertir a este sacerdote en prefiguración del piadoso Eneas, paradigma del hombre de estado latino⁵⁹, tal y como es planteado en el libro V de la *Eneida*⁶⁰, cuando al describirse el viaje de Eneas al Hades, su padre le informa de la misión civilizadora que le corresponde a él particularmente y a toda su descendencia. En las palabras de Anquises el hombre romano está caracterizado con una serie de rasgos psíquicos que lo hacen superior al hombre griego, a quien se reconoce como hombre más inteligente, pero también más frívolo. Estos rasgos son coincidentes con muchos de los ideales, acerca de la política y el estado, postulados por los pensadores estoicos.

*“Excudent alii spirantia mollius aera
(credo equidem), vivos ducent de marmore voltus
orabunt causas melius caelique meatus
describent radio et surgentia sidera dicent:
Tu regere imperio populos, romane, memento
(hac tibi erunt artes) pacique imponere morem,
parcere subiectis et debellare superbos”.*

*“Otros sabrán hacer bronce que respiren, no lo
dudo; sacarán del mármol rostros vivos; defen-
derán mejor los pleitos, medirán con el compás
el cielo y anunciarán el orto de los astros.
Tú, ¡oh romano! Atiende a gobernar a los pue-
blos (esas serán tus artes), impondrás condicio-
nes de paz, perdonarás a los vencidos y derriba-
ras a los soberbios”.*

En el canto II de la Eneida se describe como, tras diez años de lucha, los griegos hacen correr la voz de que desean volver a sus patrias y construyen un caballo de madera, de tamaño descomunal, para regalárselo a los Troyanos en signo de fingida y supuesta amistad. El monumento efímero fue construido por Epeo, una especie de ingeniero militar, e inspirado en la mente de Ulises por Atenea. Tenía un epígrafe en su basamento que indicaba su condición de exvoto consagrado en honor de Palas Atenea como diosa propiciatoria de la paz: “Para su regreso a casa, una ofrenda de los griegos en agradecimiento a Atenea”. La estrategia ideada por Ulises es sobradamente conocida, consistía en hacer creer a los troyanos que se deseaba la paz para que se confiaran y así tomar por sorpresa la acrópolis de Ilión. Lleno el caballo de guerreros, ocultos en su interior, cuando hubiese llegado la noche y los troyanos durmieran confiados, los soldados podrían salir del interior cavernoso del caballo y conquistar la sagrada ciudad de Troya. Los griegos se marchan en sus barcos, y se esconden al otro lado de la isla de Tenedos, alejándose no más allá de lo necesario para no ser avistados por los oteadores y los vigías subidos a las atalayas. El caballo quedó varado en la arena de la playa y el campamento de los griegos

⁵⁹ GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert, “El hombre de estado en la Eneida de Virgilio”, *Revista de Arqueología*. Nº 267, 2003, pp. 46-53.

⁶⁰ VIRGILIO, *Eneide*, 1979, fundacione Lorenzo valla, libro VI, v. 847-854. Virgilio, *Eneida*. Madrid, 1996, Libro VI, v. 1225-1235.

abandonado y desierto. Richard Buxton ha señalado una curiosa “ironía en el hecho de que los troyanos sean engañados por el ardid de un enorme caballo hueco, pues uno de los epítetos que normalmente se les aplica en la Iliada es el de *Domadores de Caballos*, *Iliada*, op. cit. Canto IV, v. 509, referido al fallecido Héctor”⁶¹.

A la mañana siguiente, los troyanos desconfían del caballo y dividen su parecer. Todos se alegran del fin de la guerra. Petronio describe con acierto las lágrimas de gozo de los ciudadanos. Casandra, la hija del rey Príamo que era sacerdotisa de Apolo, exhorta a los troyanos a destruir el caballo, al que califica, por una visión providencial, como “*falso regalo*”, pero, por supuesto, nadie la cree, pues había sido castigada por Apolo a ver el futuro y no ser creída nunca por nadie, en castigo por negarse a mantener relaciones eróticas con el Dios Febo. La mayor parte de los ciudadanos considera que los griegos quieren la paz, que se han marchado y que el regalo debe ser introducido en el interior del sagrado templo de Atenea Tritónida para no ofender a la diosa. Otros ciudadanos se oponen a su introducción en la ciudad porque, a causa de su enorme tamaño y de la estrechez de la puerta de la muralla, habría que derribar parcialmente uno de sus fuertes muros. Laocoonte, hermano de Anquises y tío de Eneas, sacerdote de Apolo, electo para ejercer el sacerdocio de Neptuno, desciende de la Acrópolis y pronuncia un discurso en el que advierte a la familia Real y a toda la ciudadanía que el caballo ha sido construido en perjuicio de Troya y que no se debe creer a los griegos, pues, guiados por la opinión de Ulises, son mentirosos y no pueden querer la paz. Al grito de “*Timeo Danaos et dona ferentis*”, que significa “*Temo a los griegos incluso cuando hacen regalos*”, dispara una lanza contra el caballo y ésta se clava en su vientre haciendo que sus cavidades huecas retumben. En el mito romano Laocoonte se convierte en un sacerdote impío que profana un exvoto sagrado, violentándolo con la fuerza opresiva de las armas de guerra. Es importante señalar que en el *Satiricón* de Petronio no se hace alusión alguna al discurso cívico de Laocoonte. El modo de profanar el exvoto es diferente según se examinen los escritos de Virgilio y los de Petronio. Según Virgilio dispara su lanza una sola vez, mientras que para Petronio, como la lanza no acabó de aclarar si había o no algo dentro del caballo, Laocoonte, con un hacha, intentó romper una parte del exvoto para inspeccionar su interior, sin éxito. Tampoco el sacerdote está descrito del mismo modo, pues, en la *Eneida* es un hombre fuerte y enérgico, mientras que en el *Satiricón* se le describe como un anciano con “*débil brazo*”.

En ese momento, es llevado ante el rey Príamo un griego de nombre Sinón, que finge haber sido abandonado por sus compañeros, y cuya misión no es otra que la de terminar de confundir y engañar a los troyanos haciéndoles creer que los griegos desean verdaderamente la paz, que han regresado a sus naciones y que el caballo ha sido construido para dar gracias a Atenea por el fin de la guerra. Sinón estructura un discurso ante Príamo, opuesto al de Laocoonte, en el que afirma que, si los troyanos conducen el caballo al templo de Minerva, conquistarán el favor de la diosa y

⁶¹ BUXTON, Richard, *Todos los dioses de Grecia*, Madrid, 2004, p. 138, traducción de Miguel Ángel Coll.

ella hará que su ejército sea invencible frente al de Agamenón y Menelao. Sinón es un personaje fundamental en el libro II de la *Eneida* porque simboliza el poder pérfido de la palabra manipuladora, contrapuesto a la elocuencia de Laocoonte desoída por sus conciudadanos y no creída por nadie. Petronio nada dice acerca del infiltrado Sinón.

Laocoonte, deseoso de conocer la voluntad de los dioses, sacrifica un toro en honor de Poseidón, sobre un altar al aire libre, erigido a orillas del mar. El sacerdote debe examinar las vísceras del animal, siguiendo ritual aruspicina, para saber si Poseidón, Dios protector de la Tróade, que había construido junto a Apolo el cinturón de murallas que protegían la ciudad, aprobaba o no la apertura de una brecha en un lienzo de la muralla, a fin de poder introducir por ella el caballo al interior de la ciudad.

En el mito descrito por Virgilio, Laocoonte profana un exvoto consagrado a Palas Atenea y, como consecuencia de ello, la diosa toma cumplida venganza enviándole unas serpientes monstruosas. Petronio no justifica la venganza como justa y merecida. Virgilio y Petronio refuerzan el desarrollo temporal de los acontecimientos, organizándolos en dos acciones distintas: “*Primum parva duorum*”, primero las serpientes atacan a los dos niños y mueren ambos, Antífantes y Thimbreo, por efecto de las mordeduras y el veneno inoculado en sus pequeños cuerpecitos. “*Post ipsum auxilio*”, después, cuando el padre acude en auxilio de sus hijos, armado con una lanza, muere atenzado por las serpientes que se le enroscan y le constriñen el cuerpo, retorciéndose en torno a él hasta asfixiarle⁶². Se trata, por tanto, de dos acciones distintas que acaecen sucesivamente, una detrás de la otra.

Desgraciadamente, el Laocoonte del Museo Vaticano, al representar la muerte de un solo hijo y la del padre al mismo tiempo y sobre el mismo altar, rompe la secuencia temporal organizada por el divino Vate y ello impide relacionar la iconografía de la estatua con esta fuente literaria, error tradicionalmente sostenido por la historiografía. En consecuencia, la estatua del Museo Vaticano, no puede traducir al lenguaje pétreo la fuente literaria latina expresada por Virgilio, como tantas veces se ha dicho y se ha querido ver, pues, en la *Eneida* queda claro que mueren los tres protagonistas del mito y queda clarísimo el orden en que mueren, lo que no es coincidente en absoluto con lo que expresa la escultura.

La muerte de Laocoonte simboliza, por una parte, la pérdida definitiva del favor de los dioses (elemento claramente subrayado en Petronio), pues, al perder los oráculos benéficos, los troyanos no pueden advertir el peligro escondido en el interior del caballo y, por otro lado, la muerte del sacerdote, interpretada como un castigo, es tenida como una prueba de la sinceridad de Sinón, abriendo así la ciudad a su precipitada caída y derrota. Todos los troyanos están de acuerdo en que se trata de un augurio, pero, como suele suceder en casos de extrema gravedad, cada uno lo interpreta a la luz de sus propias expectativas, o bien como confirmación de la impiedad de Laocoonte o como prefiguración de la caída de Troya⁶³.

⁶² GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert, “La simbología de la serpiente en las religiones antiguas: en torno a las posibles causas biológicas que explican su sacralidad e importancia.” *AKROS*, nº 3, 2004, pp. 67-82.

⁶³ BUXTON, Richard, *Op. Cit.* 2004, p. 138.

Un detalle que pocas veces se ha señalado en referencia al pasaje que describe la muerte de Laocoonte, permite advertir la notable sabiduría científica que Virgilio aprendió junto al sabio helenístico Sirón, con quien se había formado cuando vivió en Nápoles. Las serpientes son animales que tienen muy diversas estrategias de ataque, que son la respuesta biológica generada para sobrevivir devorando víctimas de gran tamaño. O bien matan con su veneno, o bien por constricción, o matan combinando ambas estrategias⁶⁴. Si las víctimas son de sangre caliente, pero de pequeño tamaño, como los hijos de Laocoonte, inoculan su veneno y las matan a dentelladas. Por el contrario, si la víctima es de sangre caliente y de gran tamaño, las serpientes se enroscan al cuerpo y lo constriñen hasta provocar la asfixia. Como las serpientes son animales de sangre fría, advierten rápidamente la muerte de sus víctimas en el momento en que, dejando de latir el corazón, el animal de sangre caliente se empieza a enfriar y se advierte el diferencial de calor y frío. Virgilio describe con un conocimiento biológico preciso la estrategia empleada por Porce y Caribea al atacar a Laocoonte y a sus dos hijos. La clara diferenciación de ambas formas de ataque, veneno y constricción, añaden a esta parte del poema una dosis de elocuencia y verosimilitud que convierten este pasaje uno de los más brillantes del poema.

El verdadero protagonista de la *Eneida* es “El romano tipo”, un hombre de acción, frío, sereno, enérgico, con absoluto dominio de sí mismo, temeroso de los dioses y piadoso, un hombre obediente de la voluntad divina y disciplinado en lo militar. Virgilio caracteriza a los romanos con cuatro rasgos fundamentales: la piedad religiosa (*pietas*), el respeto a las tradiciones de los mayores (*mos maiorum*), el valor militar, la obediencia en la guerra y la gravedad moral en el comportamiento político, cívico y público. En definitiva el romano es, un hombre de estado capaz de anteponer el interés y el bien común frente al bien privado e individual (aún cuando ello le pueda costar la vida) y, en consecuencia, un hombre superior al hombre griego, más inteligente, pero también más frívolo e individualista. Por tanto, el verdadero protagonista de la *Eneida* no es Eneas, sino este nuevo concepto de hombre y su prefiguración en los héroes del pasado romano (Anquises y Laocoonte), y del futuro (Julio César, Octavio Augusto y su descendencia). En ese sentido, el primer hombre de estado considerado como tal en la *Eneida* es el sacerdote troyano Laocoonte, que avisa a sus conciudadanos de la inteligencia pérfida de los griegos al decir: “*Timeo Danaos et dona ferentis*”, “*Temo a los griegos incluso cuando hacen regalos*” y disparar su lanza contra el caballo de madera, sin calcular que, al profanar el exvoto va a ser merecedor de un necesario castigo. Pronuncia su discurso con un sentido plenamente cívico, anteponiendo el bien común del pueblo troyano.

No es fácil encontrar las repercusiones antiguas del tema iconográfico de la muerte de Laocoonte, que hubo de ocupar lugar preeminente en los ciclos iconográficos dedicados al saqueo de Troya, pero del que han llegado muy pocos ejemplos a nuestros días.

⁶⁴ GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert, “Viaje a la naturaleza del hombre. La iconografía de la Serpiente”, *Revista de Arqueología*, nº 255, 2002, pp. 44-51 y GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert, “Tradición clásica en la serpiente del medievo”, *Revista de Arqueología*, nº 260, 2002, pp. 46-53.

En el *Lexicon iconographicum Mythologiae Classicae*⁶⁵ se publicó, en el año 1992, un vaso ático de figuras rojas que se conserva en el Museo Sammlung Ludwig de Basilea, en el que se muestra un pasaje del mito del sacerdote Laocoonte que sólo nos es conocido a través de esta iconografía, pues no nos ha llegado ninguna fuente literaria. Quizá sea representación de la impiedad por la que se hace acreedor de merecida venganza, pues se representa a la esposa de Laocoonte, Antíope, armada con el hacha de sacrificios, como si hubiera enloquecido, violentando una estatua que representa al dios Apolo. La cerámica muestra dos escenas sintetizándolas en una única, pues primero aparece la estatua del dios en pie, desnudo, con unas telas que le caen al lado, llevando en la mano derecha el arco y apoyado con la izquierda en el laurel sacrado. Una serpiente se enrosca alrededor del cuerpo del dios para simbolizar su condición de sanador de cuerpos y almas. Al pie de la estatua, aparece la imagen destruida por la locura de Antíope. A la izquierda de Antíope aparece Laocoonte que se lleva la mano derecha a la cabeza en signo de pesadumbre. Todo lo contempla, desde lejos, el propio Apolo, que es el dios ofendido, justo antes de tomar venganza.

Pese a estar muy deteriorada, debe citarse, por su importancia y excepcionalidad, una interesante moneda, que el léxikon sitúa en "*Nach Alföldi Kontorniat Medaillons*"⁶⁶. En una de sus caras (fot. 3) aparece una representación de la muerte de Laocoonte y sus hijos. El padre, vestido con una suerte de capa, que se mueve agitada por el viento, levanta las manos en signo de impotencia y angustia. A ambos lados, están situados sus dos hijos, de muy corta edad, que mueren por los mordiscos de las serpientes, detalle que aproxima la moneda al tratamiento que recibe el mito en Virgilio. Es imposible saber, por culpa del grado de deterioro que se observa en la moneda, si estaba representado el altar, o si, por el contrario, las figuras se encontraban exentas y recortadas sobre un fondo neutro, pero, lo que sí podemos afirmar, sin temor a equívocos, es que la composición imita claramente modelos pictóricos, pues representa a las figuras en perspectiva. Probablemente, el acuñador copió y tradujo a relieve bidimensional un original al fresco o a la encaústica que se ha perdido.

Mucho más difícil resulta el análisis de la gema helenístico-romana que se conserva en el Museo Británico de Londres⁶⁷, grabada para ser engarzada en un anillo sello, en la que se representa la muerte de Laocoonte y sus dos hijos como si fuera un emblema familiar (fot. 4). En principio las tres figuras, muy dinámicas todas ellas, representadas casi en actitud de marcha, han de quedar sometidas al marco que impone el propio óvalo de la piedra preciosa. Este detalle limita, considerablemente, las posibilidades expresivas de la composición. Los tres protagonistas del mito aparecen totalmente desnudos (sin paño alguno), una vez más con el padre en el centro y los dos hijos flanqueándole. Una de las serpientes ataca directamente a la cara del padre, mientras que la otra, ataca al hijo dirigiendo su certero mordisco hacia uno de los gemelos. Pese a lo pequeña que es la gema, los tres troyanos aparecen profiriendo terribles alaridos, con la boca abierta y el pelo agitado al viento y el hecho del grito

⁶⁵ *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zurich und München, 1992, p. 94.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 95.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 95.



Foto 3. Moneda del período helenístico-romano en cuyo cuño aparece representada la muerte de Laocoonte y sus dos hijos.

a tres permite afirmar, si bien sin una completa seguridad, que en esta iconografía se sigue la fuente literaria latina, en la que mueren Antífantes, Thimbreo y Laocoonte.

A todo lo ya dicho se han de añadir dos interesantes pinturas pompeyanas, descubiertas en 1875 en las que se representa la muerte del sacerdote laocoonte y sus dos hijos, detalle que permite deducir que los pintores que las ejecutaron se inspiraron claramente en las fuentes literarias latinas.



Foto 4. Gema helenística para engazar en un anillo sello en la que se representa la muerte de Laocoonte y sus dos hijos

La primera de estas pinturas apareció en la casa de Menandro, en Pompeya, y se conserva in situ. Se trata de un fresco que muestra, en el primer plano a los dos hijos de Laocoonte, uno inerte en el suelo y el otro en el momento en que sucumbe ante el empuje de una de las serpientes, que lo derriba en el suelo y le muerde inoculándole su veneno. En un plano intermedio se sitúa la mesa sacrificial y los objetos necesarios para la celebración del sacrificio (jarras, patenas, etc.) caídos por el suelo. En el tercer plano pictórico aparece la muerte del sacerdote, con una serpiente enroscada a su cuerpo que le ataca directamente a la cara mientras grita en gesto y posición análoga a la del grupo escultórico. Esta analogía formal ha hecho pensar a los investigadores que ambas derivan de un modelo único y común. Detrás del sacerdote se ve el toro sacrificado, caído en el suelo, y a los troyanos que contemplan la venganza de los dioses entre sorprendidos y horrorizados⁶⁸.

La segunda de estas pinturas, encontrada también en Pompeya, se conserva en el Museo Nacional de Nápoles⁶⁹ y también parece ser consecuencia de un modelo común a la anterior e inspirador de la estatua del museo Vaticano. Se trata de otro fresco, de mejor desarrollo compositivo y mejor cuadratura espacial, que separa perfectamente el espacio en el que ocurre la muerte del sacerdote respecto del espacio que corresponde a los troyanos que contemplan el prodigio. Para ello hace uso de un muro decorado con guirnaldas y bucráneos, como si todo aconteciera ante un altar hípetro. Nuevamente, en el primer término aparecen los dos hijos, uno inerte y el otro atacado por la mortífera serpiente. El sacerdote está sobre el altar construido sobre triple graderío de escaleras o crepidome, tal y como se desarrolla en la estatua del museo Vaticano, en una posición análoga a la de la escultura de Hagesandro, Polidoro y Athenodoro, con una pierna flexionada, otra tensa, un brazo torso en torno a la cabeza y el otro agarrando el cuerpo escamoso de una violenta serpiente que dirige su ataque abiertamente a la cabeza. Detrás del sacerdote, pero delante del muro que delimita el recinto sagrado, un toro de pelaje blanco, con corona de flores adornándole la cornamenta, huye encabritado. Tras el muro hay unos troyanos que contemplan horrorizados el espectáculo y, tras los troyanos, masas de árboles que ayudan a captar la cuadratura espacial con mayor precisión.

Se conocen, por último, unos pocos fragmentos de esculturas que demuestran que debieron existir otros grupos escultóricos en los que se representaba a el castigo de Laocoonte, como el fragmento de mármol conservado en el Museo de las Termas de Diocleciano en Roma.

La iconografía latina del mito de Laocoonte afecta, sobre todo, a las miniaturas que ilustran códices antiguos de la *Eneida*, como la que aparece en el folio 18v del "*Codex Virgilius Latino Vaticano*", de la Biblioteca Vaticana, manuscrito, escrito en letra capital romana e iluminado entre los años 450 y 500 a. de C., que sirvió, en el siglo XVI, para grabar una serie de estampas, "*Picturae antiquissimi Virgiliani*", firmadas por P. S. Bartoli, cumpliendo un encargo del Cardenal Massimini⁷⁰. En el

⁶⁸ *Ibidem*, p. 94.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 95.

⁷⁰ CARRASCO FERRER, Marta, ELVIRA BARBA, Miguel Ángel, *Ex Roma Lux. La Roma antigua en el Renacimiento y el Barroco*, Madrid, 1997, cat. Exp., p. 85.



Foto 5. Estampa firmada por Bartoli en el siglo XVIII, sacada de la miniatura del Códice Virgiliano Latino de la Biblioteca Vaticana.

presente caso (fot. 5), se sintetizan tres escenas en una sola imagen: las serpientes a través del oleaje del mar, velozmente surcando el trayecto que separa la isla de Tenedos de la playa de Troya, la preparación del sacrificio ante los templos de Apolo y de Poseidón, con el toro adornado con guirnaldas y el sacerdote vestido de ropa talar blanca a punto de iniciar el sacrificio, y la muerte del sacerdote y de sus dos hijos, perfectamente ajustada a lo descrito por Virgilio, pues las serpientes despedazan a dentelladas y muerden los cuerpos de los niños en los que clavan sus colmillos, al tiempo que se enroscan y asfixian a Laocoonte, simplificando en una única imagen ambas muertes, acaecidas en momentos sucesivos el uno del otro. La posición de Laocoonte con una pierna flexionada sobre el ara y la otra tensa, así como la anatomía del torso, es recuerdo directo de la escultura del Museo Vaticano.

El relato de Virgilio es seguido muy de cerca por los dibujantes y grabadores, que, con mayor o menor inventiva, eran contratados para ilustrar ediciones antiguas de la *Eneida* durante los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX. Entre tales estampas (verdaderamente abundantísimas) debe destacarse una, ejecutada por Giovanni Battista Fontana⁷¹ a finales del siglo XVI, que se ajusta cuidadosamente a la secuencia temporal expresada por Virgilio, pues los dos niños permanecen inertes en el suelo, junto al toro, al

⁷¹ MARÍAS, Fernando, *El Greco*, Madrid, 1997, p. 276.

tiempo que las serpientes Porce y Caribea dirigen su agresivo ataque contra un laocoonte armado con su lanza (fot. 6). Una vez más, en una sola imagen se sintetizan dos escenas, pues, al fondo, los troyanos están representados en el momento en que derriban parte de la puerta de la muralla e introducen el caballo dentro de la ciudad.

La estampa tiene mucho interés porque es, probablemente, la fuente iconográfica que empleó el Greco (1641?-1614) para pintar, en 1610, su único cuadro mitológico conocido, la Muerte de Laocoonte⁷² y sus hijos⁷³, hoy en la National Gallery de Washington (fot. 7), que parece haber sido ejecutado para la colección particular de Pedro Lasso de la Vega, Conde de los Arcos⁷⁴, y que estuvo en el Palacio de San Telmo en Sevilla⁷⁵ y pasó por diversas colecciones (Luis Felipe de Orleáns, Pinacoteca de Munich, Pablo de Yugoslavia) hasta ingresar en el Museo de Washington. En él se representa la muerte de Laocoonte, siguiendo muy directamente el texto de Virgilio, uno de los niños inerte y en violento escorzo, yace muerto en el suelo, el otro hijo, repite el esquema compositivo de una de las figuras del Apocalipsis del Greco, recibe la mordedura fatal de la serpiente, mientras que el padre, cuya cabeza repite el mismo modelo años atrás, usó para representar al apóstol San Pedro, cae al suelo y recibe el primer ataque, reproduciendo el aspecto de uno de los soldados de la Resurrección del Convento de Santo Domingo de Toledo. Manuel Bartolomé Cossío⁷⁶, llevado por una apasionada visión helenizante del Greco, quiso percibir en este lienzo la inspiración de los poemas épicos griegos de Arktinos de Mileto (ignorando que lo que conocemos de estos poemas es lo que transmitió el gramático Proclo), entendiendo el lienzo como un verdadero “*canto de Cisne*”⁷⁷ y una vuelta a los orígenes helenos al final de su vida. Sin embargo, como puede fácilmente verse, en el cuadro del Greco mueren los tres personajes y, consecuentemente, su fuente de inspiración ha de ser la *Eneida* de Virgilio. A ello hay que añadir que es poco probable que el Greco conociese los poemas del ciclo épico, que, como ya se ha dicho, estaban totalmente perdidos, que no figuran en el inventario de los libros de su biblioteca y que es difícil que en el Toledo del siglo XVI hubiese un ejemplar de la *Crestomaquia* y la *Iliupersis* de Proclo. No sucede lo mismo con la *Eneida* de la que se tienen varias ediciones en castellano impresas en el siglo XVI. Es interesante señalar que, como advirtió acertadamente Cossío, la serpiente ataca directamente a la cabeza del padre y no al costado, como aparece en el grupo Vaticano. Esta misma variante aparece también en una jocosa caricatura que compuso Tiziano en el siglo XVI y grabó Niccolò Boldrini⁷⁸ (1500?-1560), en la que se representa la muerte del sacerdote Laocoonte y sus hijos, convertidos los tres en peludos monos,

⁷² ÁLVAREZ LOPERA, José, “Inmortal y enigmático: Laocoonte y sus hijos según el Greco”, *El Greco*, Madrid, 1950, pp. 113-114.

⁷³ BROWN, Jonathan, JORDAN, William B., KAGAN, Richard L. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *El Greco of Toledo*, Toledo, 1982, cat. Exp. pp. 256-257.

⁷⁴ MARÍAS, Fernando, *Op. Cit.*, 1997, p. 276.

⁷⁵ COSSÍO, Manuel Bartolomé, *El Greco*, Madrid, 1988, reed. Revisada por Natalia Cossío de Jiménez, pp. 247-250.

⁷⁶ COSSÍO, Manuel Bartolomé, *Op. Cit.* 1988, pp. 247-250.

⁷⁷ *Ibidem.* p. 248.

⁷⁸ BLANCH, M. Ch. *Le Manuel de l'amateur d'Estampes...*, París, 1954, tomo I, p. 428.

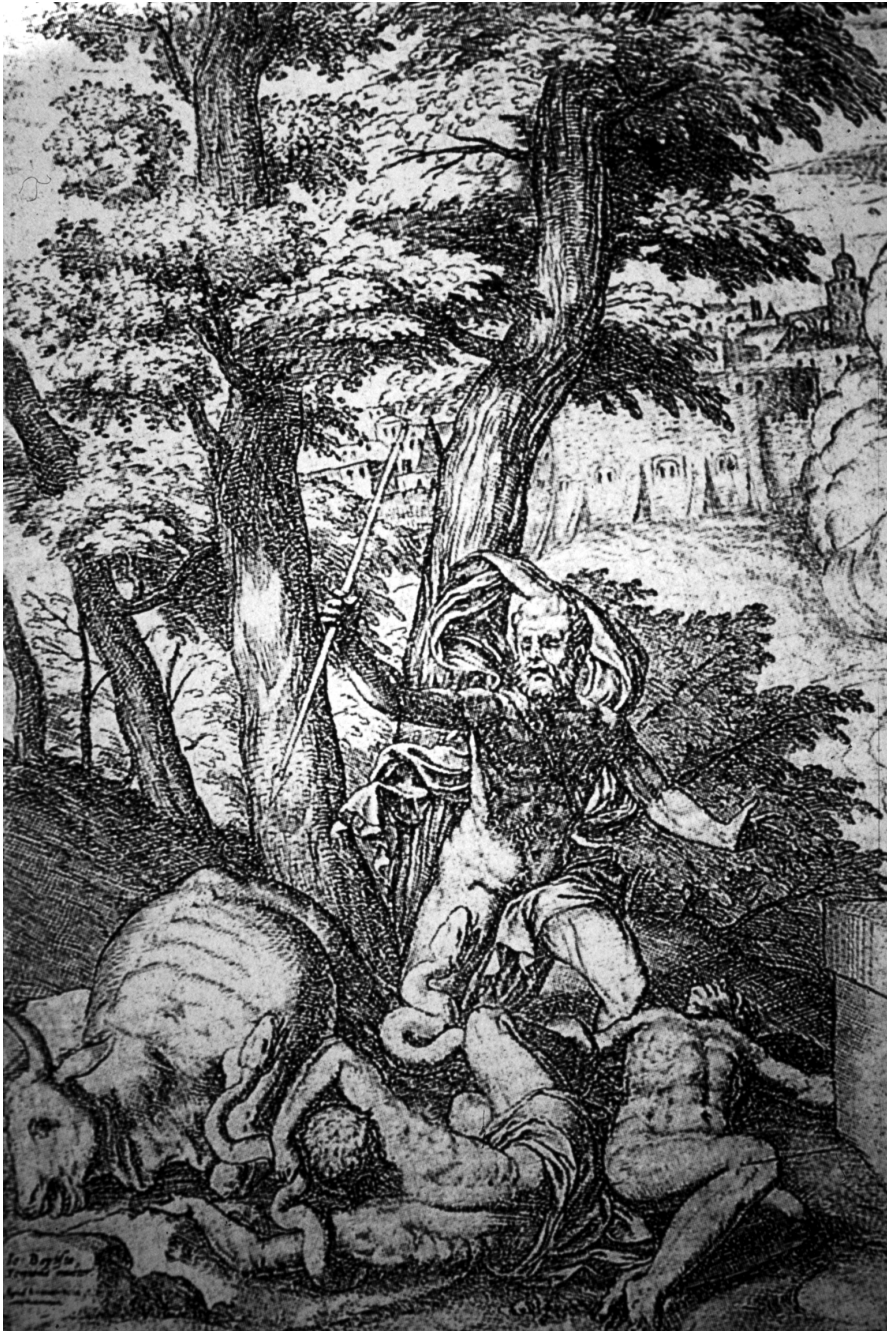


Foto 6. Giovanni Battista Fontana, estampa del siglo XVI que representa la muerte del Sacerdote Laocoonte y la introducción del caballo de Troya.

animal que simboliza la lujuria detalle este último que puede ser asociado con el castigo al sacerdote por su falta de castidad. La escena pintada por el Greco acontece en presencia de dos extrañas figuras que vienen interpretándose, sin seguridad plena, como Apolo y Ártemis, a las puertas de la ciudad de Troya, representada con el aspecto que tiene Toledo, visto desde la puerta de la Bisagra. Cuando se procedió a limpiar el lienzo una de las figuras, la de aspecto más femenino, resultó ser bicéfala. El caballo dorado se aproxima a la ciudad al galope. Se sabe documentalmente que se hicieron réplicas con variantes de este lienzo y que un laocoonte hecho en grisalla estuvo en las colecciones reales del desaparecido Alcázar de Madrid⁷⁹.

Respecto a la caricatura de Tiziano, se acepta, actualmente, que el original del que se sacó la estampa, debió dibujarse cuando, por segunda vez, el pintor veneciano estuvo en Roma, entre los años 1545 y 1546. En tal caso, junto al dibujo de Marco Dante⁸⁰, sería la más antigua fuente iconográfica de que disponemos para conocer cómo era la estatua del Museo Vaticano antes de las numerosas restauraciones que ha padecido.

Como ya se ha dicho, las versiones más antiguas del mito corresponden a la literatura griega, pero no han llegado a nuestros días sino en un estado muy fragmentario o a través de resúmenes prosificados del periodo imperial romano. Lo que conocemos de las fuentes griegas no permite saber el modo en que el sacerdote Laocoonte se opuso a la entrada del caballo dentro de la ciudad, pero, unánimemente, se acepta que capitaneó al grupo de ciudadanos que se opuso a introducir en el recinto urbano el fatídico regalo. Virgilio y Petronio afirman que disparó su lanza, lo profanó y, al clavarse, los soldados griegos que estaban dentro del caballo sintieron pánico de ser descubiertos. Es probable que esta escena, muy interesante desde el punto de vista literario, estuviera ya descrita en el ciclo épico, como parece demostrar el bellísimo relieve, un tanto ingenuista, que decora un pithos encontrado en Miconos⁸¹, que se suele fechar hacia el 670 a. de C. En una perspectiva abatida, se muestran los muros de Troya y, sobre las murallas los soldados. Ante los muros, el caballo, hueco y sobre unas ruedas, está cargado de soldados armados, visibles en su interior a través de siete ventanas cuadradas. Sobre el lomo del caballo, un troyano inspecciona la superficie y las crines, armado con rodela y dos lanzas. En el suelo, un hombre armado con dos lanzas, corre desde la puerta de la ciudad hasta el caballo. Entre las patas del mismo, se ha representado la que, probablemente, sea la más antigua iconografía de Laocoonte, que aparece como un soldado troyano, armado con casco, cimera y rodela, en el momento en que levanta la lanza con la mano derecha para clavarla en una de las patas del caballo. Si se acepta la identificación del tema, esta representación, sería la prueba inequívoca de que el papel de Laocoonte era de grandísima trascendencia ya en la "*Iliupersis*" de Arktino de Mileto y, por razones obvias, en el arte arcaico.

⁷⁹ CHECA, Fernando, et alli, *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*, Madrid, 1994.

⁸⁰ COSSÍO, Manuel Bartolomé, *Op. Cit.* 1988, p. 249.

⁸¹ BUXTON, Richard, *Todos los dioses de Grecia*, Madrid, 2004, pp. 102-103, traducción de Miguel Ángel Coll.

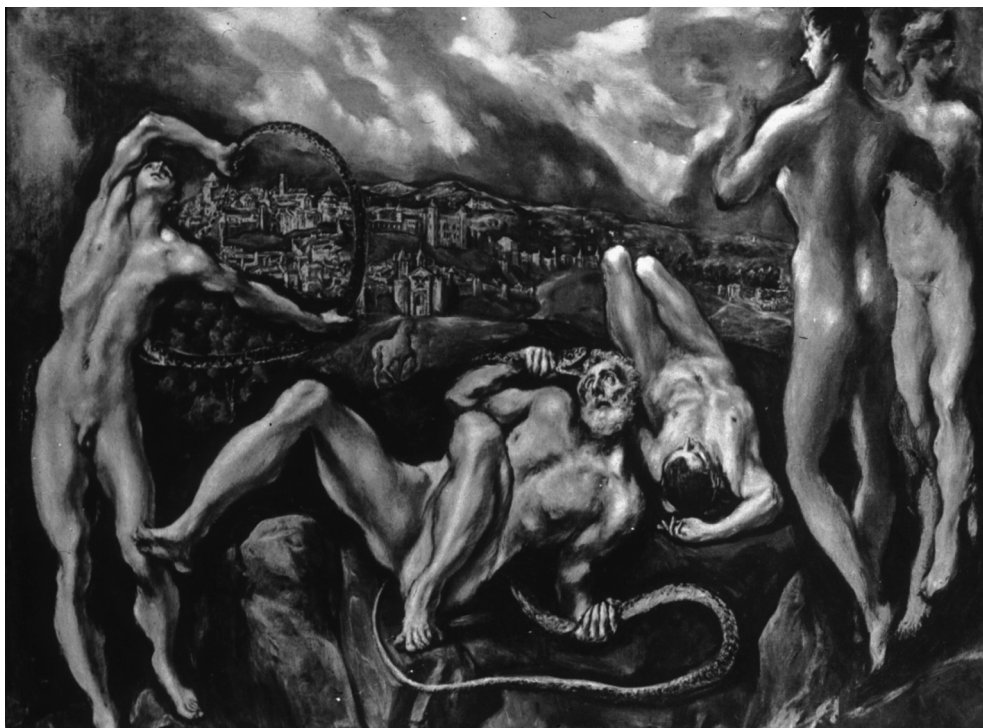


Foto 7. Domenico Theotocopouli, el Greco, Muerte del sacerdote Laocoonte y sus hijos, 1610, National Gallery de Washington.

En conclusión, podemos afirmar que existen dos mitos claramente diferenciados que recogen la muerte de Laocoonte. En ambas versiones del mito el castigo es merecido. La principal diferencia entre ambos radica en el diferente dios a quien se ofende: Apolo en las fuentes griegas y Atenea en las latinas. La causa de la ofensa también es distinta: la ruptura del celibato sacerdotal, en la literatura griega, y la profanación de un exvoto dedicado a Atenea, en la literatura romana. El resultado de la venganza justamente tomada por los dioses es diferente ya que, en la literatura griega Apolo sólo mata a Laocoonte y a uno de sus hijos, Antifantes, librando al otro de un destino horroroso para que pueda profetizar la destrucción de Troya. En la literatura romana la deidad ofendida es Atenea, da muerte a los tres y luego protege a las serpientes, dándoles cobijo, bajo su propio escudo. En ambos casos, las dos serpientes, Porce y Caribea, se convierten en el brazo ejecutor de la voluntad predeterminada por los dioses y pasan a ser instrumento purificador de una terrible impiedad⁸².

⁸² GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert, "Viaje a la naturaleza del hombre. La iconografía de la Serpiente." *Revista de Arqueología*, nº 255, 2002, pp. 44-51. GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert, "Tradicón clásica en la serpiente del Medievo" *Revista de Arqueología*, nº 260, 2002, p. 46-53. GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert, "La simbología de la serpiente en las religiones antiguas: en torno a las posibles causas biológicas que explican su sacralidad e importancia." *AKROS*, nº 3, 2004, pp. 67-82.

Tan pronto como fue hallada la escultura, hoy en el Museo Valenciano, en el año 1506, se identificó con un conocido pasaje del libro XXXVI de la *Historia Natural*⁸³ de Plinio el Viejo⁸⁴, en el que se decía lo siguiente:

“Nec deinde multo plurium fama est, quorumdam claritati in operibus eximiis obstante numero artificum, quoniam nec unus occupat gloriam nec plures pariter nuncupari possunt, sicut in Laocoonte qui est in Titi imperatoris domo, opus omnibus et picturae et statuariae artes praefendum. Ex novo lapide eum ac liberos draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecere summi artifices Hagesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii.”

“No hay muchos más escultores famosos, pues el número de obras examinadas es un obstáculo para la fama de algunos de ellos, porque ni uno solo acapara la gloria, ni muchos pueden alcanzarla por igual: así sucede con el Laocoonte, que se encuentra en la mansión del emperador Tito, obra que debe ser tenida por delante de todas, no sólo las del arte de la estatuaria, sino también del de la pintura. Fue esculpida en un solo bloque de mármol por los excelentes artistas de Rodas, Hagesandro, Polidoro y Athenodoro, y representa a Laocoonte, sus hijos y las serpientes admirablemente enroscados”.

El texto de Plinio es de sumo interés porque los restos exhumados en 1506 carecían de firma y, de otro modo, hubiera sido imposible el conocimiento preciso de sus autores: Hagesandro, Polidoro y Athenodoro de Rodas. Habla de Laocoonte en un tono encomiástico y exaltatorio, diciendo que era una de las mejores obras de arte que él había visto, *“opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum”*⁸⁵. Si juzgamos válido el documento que se aporta en la *Historia Natural* de Plinio (y no hay ninguna razón de peso para dudar de su veracidad), el original griego poseía un epígrafe, probablemente en el pedestal (que no apareció en las excavaciones), en el que debía estar escrito algo aproximadamente como lo que sigue:

“ΑΘΑΝΟΔΩΡΟΣ ΑΓΗΣΑΝΔΡΟΙ ΠΟΛΙΔΟΡΟΣ ΡΟΔΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ”.

Gracias a Plinio, se puede deducir que el Laocoonte del Vaticano es el brillante resultado de un trabajo en equipo, perfectamente organizado y dirigido, y no de un genio individual.

Más conflictivo resulta saber lo que significa aquello de *“está en la mansión del emperador Tito”*, dado que el Laocoonte se encontró en el Esquilino y, allí los edificios antiguos que se encuentran son los de las termas de Tito (39-81 d. de C.), la Domus Aurea de Nerón (37-68 d. de C.) y las Termas de Trajano (53-117 d. de C.)⁸⁶, construidas sobre ambos edificios, aprovechando restos de los mismos. En opinión de Esperanza Torrego, el Laocoonte debía estar en la *“Domus Augustana”*, en el Monte Palatino, empezada a construir por Tito y concluida por su hermano, Domiciano⁸⁷.

⁸³ PLINIO, N. H. XXXVI, 37, PLINIO L'ancien, *Histoire naturelle*, París, 1981, Libre, XXXVI, 37, p. 61.

⁸⁴ PLINIO, *Textos de Historia del Arte*, Madrid, 1987, ed. de Esperanza Torrego.

⁸⁵ GARCÍA BELLIDO, Antonio, *Op. Cit.* 1971, p. 143.

⁸⁶ GARCÍA BELLIDO, Antonio, *Op. Cit.* 1990, p. 146.

⁸⁷ PLINIO, *Op. Cit.* 1987, p. 141.

No es fácil afirmar, como en ocasiones se ha hecho, que Plinio hubiera confundido ambos edificios. Algunos historiadores (entre ellos Miguel Ángel Elvira⁸⁸ y, antes que él, G. von Richter⁸⁹ y Pirro Ligorio⁹⁰), han apuntado la posibilidad de que el Laocoonte del Museo Vaticano no sea el original del que habla Plinio, sino una copia o una adaptación, de excelente calidad, sacada de un original perdido, que pasó a formar parte de las suntuosas decoraciones de las termas de Trajano. También existe la posibilidad, no formulada por ningún investigador hasta ahora, que, en los siglos de historia de la Roma Imperial, la escultura, dada su importancia y espectacularidad, hubiera formado parte de la Domus Aurea⁹¹, luego hubiera pasado a las Termas de Tito⁹², o a la Domus Augustana⁹³ y, de allí, a las Termas de Trajano⁹⁴, donde finalmente fue localizada en el siglo XVI. El debate en torno a si el Laocoonte del Museo Vaticano era o no el original citado por Plinio es una constante de la historiografía desde el siglo XVII, tiene tantos argumentos a favor como en contra y sigue siendo una cuestión de muy difícil análisis y en constante debate.

Tito, el hijo mayor de Vespasiano, sucedió a su padre en el gobierno del Imperio en el año 79 d. de C. Quince años antes, en el 64 d. de C. se había producido el famoso incendio de Roma y la trágica muerte de Nerón, cuya memoria fue condenada por el Senado y por el Pueblo de Roma como nefasta y, por tanto, todos los epígrafes de su reinado debían ser borrados. Es posible que el Palacio Imperial, la Domus Aurea (Casa de Oro), lujosísima mansión, según la describen las fuentes, fuera nombrada por Plinio indicando el nombre de su inquilino, Tito, que la ocupaba en el año 79, de modo que al hablar de “*la mansión de Tito*”, se refiere a la “*Domus Aurea*” habitada por Tito y transformada en su palacio. Si se acepta tal suposición, Plinio no haría sino cumplir los edictos de “*Damnatio Memoriae*” dictados por el Senado de Roma contra Nerón. Ello permitiría hacer coherente la verdad arqueológica y los testimonios documentales antiguos. Recientemente, tras la consolidación de estructuras y musealización de la “*Domus Aurea*”, su recinto arqueológico ha sido reabierto al público acompañado de una excelente publicación en donde se analiza todo lo que se conoce acerca del edificio dándose por buena la hipótesis que afirma que el Laocoonte formó parte de sus suntuosas decoraciones, reconociendo que, desde el siglo XVII, es creencia verosímil y generalizada que la estatua había formado parte de la suntuosa decoración de la sala de Héctor y Andrómaca⁹⁵ de la Domus Aurea, perfectamente integrada en un ciclo iconográfico complejísimo, mucho más amplio, dedicado a las Guerras de Troya en su conjunto, ciclo épico al

⁸⁸ ELVIRA, Miguel Ángel, *Op. Cit.*, 1989, pp. 125-28.

⁸⁹ RICHTER, Gisela von, *Three critical periods in Greek art*, Cambridge, 1975.

⁹⁰ WINCKELMANN, 1994, p. 253, p. 253.

⁹¹ BUSSAGLI, Marco, *Roma. Op. Cit.* 2000, pp. 85-86.

⁹² BIANCHI BANDINELLI, R. y TORELLI, M. *Arte de la antigüedad clásica. Etruria-Roma*, Madrid, 1986, Ficha 100.

⁹³ ROMANELI, P. *Il Palatino*. Roma, 1950. FINSEN, H. *Domus Flavia*, Copenhague, 1962. WATAGHIN CANTINO, G. *La Domus Augustana*, Turín, 1966.

⁹⁴ GARCÍA BELLIDO, Antonio, *Op. Cit.* 1990, pp. 343-345.

⁹⁵ SEGALA, Elisabetta, SCIORTINO, Ida, *Domus Aurea*, Milán, 1999, pp. 44-45.

que, todo sea dicho de paso, fue muy aficionado el propio Nerón, mecenas y fundador de la Domus Aurea. Puede ser una simple coincidencia, pero, un poema escrito por Eumolpo, titulado “*La Toma de Troya*”, llevaba el mismo título que el que cantó Nerón a los acordes de su lira durante el incendio de Roma, tal y como recoge Suetonio⁹⁶, lo que sugiere haberlo cantado plagiándolo, si bien en algunos trabajos de investigación redactados sobre Nerón se le atribuye haberlo compuesto él mismo. Suetonio dice lo siguiente:

“*Sed nec populo aut moenibus patriae pepercit. Dicente quodam in sermone communi:*

Εμον θανοντος γαια μειχθητω πυρι.

Immo, inquit “Εμον ζωντος”, planeque ita fecit. Nam quasi offensus deformitate veterum aedificiorum et angustiis flexurisque vicorum, incendit urbem tam palam, ut plerique consulares cubicularios eius cum stuppa taedaque in praediis suis deprehensos non attigerint [...]. Hoc incendium e turre Maecenatiana prospectans laetusque flamea, ut aiebat, pulchritudine, Halosin Ilii in suo scaenico habitu decantavit”.

“*No respetó tampoco al pueblo romano ni los muros de su patria. Habiendo un familiar suyo citado en la conversación este verso griego:*

Muerto yo, que la tierra sea pasto de las llamas.

No, le contestó, más bien viviendo yo, y cumplió su amenaza. Desagradándole, según decía, el mal gusto de los edificios antiguos, la estrechez e irregularidad de las calles, hizo poner fuego a la ciudad tan ostensiblemente que algunos ex cónsules, a pesar de haber sorprendido esclavos de Nerón provistos de estopa y antorchas en sus propias casas, no los detuvieron [...] Nerón estuvo contemplando el incendio desde lo alto de la torre de Mecenas, encantado, según dijo, de la hermosura de la llama, y vestido en traje de teatro, cantó al mismo tiempo la toma de Troya desde el principio hasta el fin, revestido con el traje que usaba para salir a escena.”

En los tres poemas se hacía expresa alusión a la muerte de Laocoonte como precedente de la caída de Troya y, curiosamente, el poema de Petronio, ya comentado, comienza con la evocación de un poema ante un cuadro que representa, la caída de Troya. No es posible entrar a discutir la existencia real o figurada del cuadro, pero, sea o no cierta esta inspiración, lo que documenta, sin género de dudas, es el notable interés que el ciclo troyano despertaba entre las élites intelectuales de la Roma Julio Claudia, que se tradujeron en intensas obras de arte (esculturas, pinturas, poemas, etc.). Ello vuelve a llevarnos nuevamente al interés que el ciclo épico despertó en la corte de Nerón, si bien, en opinión de Lisandro Rubio: “*la similitud entre ambos poemas parece reducirse a la identidad del título, pues Eumolpo no alude para nada al incendio de Troya y lo que quería Nerón era, precisamente, destacar la épica grandeza del incendio*”⁹⁷. Sea como fuere, lo indudable es el interés que en el siglo I d. de C. despertaban aún los poemas del ciclo épico troyano en los ambientes intelectuales que rodearon a los emperadores Julio Claudios.

⁹⁶ Suetonio, *Ner. XXXVIII*, Suetonio, *Los Doce Césares*, Barcelona, 1990, Traducción del latín y notas de Jaime Arnal, Nerón Claudio, cap. XXXVIII, p. 248. Suetonio Tranquilo, C. *Vida de los doce césares*, Madrid, 1996, texto de Mariano Bassols de Climent, cap. XXXVIII, vol. III, p. 106.

⁹⁷ Petronio, *Op. Cit.* 1988, p. 125.

De ser aceptada esta hipótesis, que es la más lógica, coherente y probable, Hagesandro, Polidoro y Athenodoro de Rodas serían tres artistas griegos, al servicio ideológico de Roma, que trabajan en las decoraciones majestuosas y teatrales de la Domus Aurea Neronis, creando programas iconográficos, inspirados en la literatura griega, reinterpretados al servicio ideológico y político de Roma, de modo que los héroes griegos pasasen a ser símbolo de las virtudes heroicas del buen gobierno que adornaban a los emperadores de Roma. Laocoonte simbolizaría al sacerdote que antepone el bien común de los ciudadanos al bien individual (casi como si se tratase de un precedente de la filosofía estoica), aunque ello signifique atraer sobre sí la desgracia y la muerte, y aceptar este destino como el único posible.

En realidad, lo único cierto y bien documentado es que el Laocoonte se encontró en 1506 en las cercanías de las “*Siete Salas*”, dependencia ruinosa de la Domus Aurea y que, desde entonces hasta ahora no han faltado artistas que hayan intentado reconstruir la ambientación de la sala del Palacio en que podía encontrarse (fot. 8). Sirva como magnífico ejemplo la acuarela que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Rouen, ejecutada por G. Chedanne entre 1750 y 1780, verdadera lección de erudición arqueológica⁹⁸.

Una serie de obras de arte del periodo helenístico, ejecutadas entre el siglo II y el I a. de C., se relacionan formalmente con el Laocoonte y, muy estrechamente, con el desarrollo de la filosofía estoica, detalle que podría aclarar la intencionalidad política de la escultura y su sentido iconológico. Entre todas ellas destacan cuatro ejemplos significativos que tienen mucho que ver con Laocoonte:

El primero de ellos es el monumental relieve del friso de la Gigantomaquia del Altar de Zeus en Pérgamo (símbolo del triunfo del orden olímpico sobre las fuerzas elementales de la naturaleza, que desobedecen las leyes divinas y universales), el segundo es el castigo de Marsias, condenado por haber retado a Apolo (símbolo del castigo a la soberbia desmedida que intenta contravenir el orden divino), el tercer grupo es el castigo que Apolo y Artemis infringieron a los hijos de Niobe (símbolo del orgullo desmedido), y, por último, el grupo del Toro de Dirce, también llamado Toro Farnesio (símbolo del castigo que merecen los hijos que cuestionan o contradicen la autoridad de los padres). Todas estas obras de arte y el Laocoonte tienen en común una doble dialéctica estética establecida entre la idea de castigo merecido como consecuencia de un defecto moral (al que denominamos “*miasma*”) y la expresión del sufrimiento físico y moral. Las estatuas se relacionan no sólo en los aspectos formales y estilísticos, sino también en los aspectos ideológicos, filosóficos y simbólicos.

El gramático estoico Crates, que trabajó para el rey de Pérgamo Eumenes II, es quien, a todas luces, debió proporcionar el programa iconográfico del gran Altar de Zeus en Pérgamo⁹⁹. Cleantes describe a Zeus en uno de sus himnos, asimilándolo, como si fuera el príncipe del orden racional, detalle éste último que resulta coincidente con el tratamiento figurativo del altar de Pérgamo, en el que Zeus conduce a los demás dioses hacia un rotundo triunfo sobre los Gigantes, hijos de Gea, la de

⁹⁸ LUCIANI, Roberto, *Op. Cit.*, 1993, pp. 38-39.

⁹⁹ DELGADO LINACERO, Cristina, “La gigantomaquia, símbolo socio-político en la concepción de la polis griega.” *Espacio Tiempo y Forma*. 12, Madrid, 1999, pp. 107-127.



Foto 8. Reconstrucción arqueológica imaginada por C. Chedanne entre 1750 y 1780, que muestra al Laocoonte en una de las habitaciones de la Domus Aurea Neronis, Museo de Bellas Artes de Rouen.

ancho pecho. Crates fue maestro de Panecio de Rodas, responsable de la redefinición estoica del concepto de ética, que no es sino la aceptación del destino, independientemente del signo que este tenga. Panecio vivió y redactó sus más importantes escritos estando en la isla de Rodas. Cleantes, Crates y Panecio fueron los primeros filósofos que se preocuparon por los valores propagandísticos del arte, popularizando su instrumentalización al servicio de la ideología de los príncipes helenísticos para quienes trabajaban. Los autores del Toro Farnesio eran Apolonio y Taurisco de Trales, hijos de Artemidoro, que fueron adoptados por Menécrates de Rodas, de quien se dice que trabajó en el altar de Pérgamo y que, a su regreso a la isla de Rodas, fundó la gran escuela escultórica que habría de culminar, casi dos siglos más tarde, en las figuras de Hagesandro, Polidoro y Athenodoro de Rodas.

Los estoicos creyeron haber demostrado, que existían vínculos sólidos entre el dolor y el mal. El sabio estoico¹⁰⁰ educaba su espíritu para no sentir ni dolor, ni miedo, ni deseo, ni placer, elementos que se consideraban los estigmas calificativos del hombre malvado por naturaleza. El hombre proclive a cualquiera de estos sentimientos, lo estaría, irremediadamente, respecto del mal. Nadie podía sentir placer sin evitar el dolor, tener deseo sin sentirse afligido por el miedo a la pérdida de lo ya conseguido. De hecho, el deseo era el máximo signo de debilidad del ser humano, pues, es definido como la búsqueda de aquello que parece erróneamente bueno. Por otro lado, un deseo concreto puede ser saciado, pero el deseo engendra deseo y, el deseo, en tanto en cuanto es concepto abstracto, no es posible saciarlo. La idea de que el deseo es siempre incorrecto y nos conduce a inmensos sufrimientos parece ser el fundamento de la iconografía del Laocoonte del Museo Vaticano, pues sufrimiento, miedo y sensualidad, son las sensaciones que trasmite el rostro de Laocoonte (sobre todo si se examina aisladamente, con independencia del resto del cuerpo). De este modo, el deseo se convierte en signo de debilidad y justificación de un merecido castigo.

En opinión de Onians: *“Tradicionalmente se cuenta que Laocoonte fue víctima de la cólera divina por prevenir del caballo de madera a los troyanos; pero ni siquiera en un contexto romano nos explicamos las razones que motivaron la plasmación artística de esta escena, por más que la representación de un buen hombre sufriendo en su propia carne los celos mezquinos de los dioses carezca de precedente. En lugar de ésto y según describe otra historia, quizá se pensara que Apolo había enviado las serpientes para castigar a su sacerdote por el sacrilegio cometido al casarse y tener descendencia. Esta interpretación explicaría tanto la importancia otorgada a la descendencia de Laocoonte, como a la sensualidad de su rostro, que comparte con los gigantes del friso de Pérgamo. Estos dos últimos grupos se asocian más con Rodas que con Pérgamo, pero Menécrates ejemplifica el vínculo artístico entre ambas capitales y, en la filosofía de Panecio, fue discípulo de Crates en la capital de los Atálidas”*¹⁰¹.

¹⁰⁰ RODRIGUEZ ADRADOS, F. *Ilustración y política en la Grecia Clásica*, Madrid, 1966. LONG, A. *La filosofía helenística*, Madrid, 1977. CABRÍA ANDRÉS, Esteban, *Historia de la filosofía*, Madrid, 1986, pp. 47-50. CAPELLE, W. *Historia de la Filosofía griega*, Madrid, 1958.

¹⁰¹ ONIANS, John, *Op. Cit.* 1996, pp. 130-131.

Respecto a los materiales, Plinio cae en una exageración típica y tópica de las guías de viajeros, escritas en un tono exaltado, para quienes quieran conocer las maravillas del arte, al afirmar que el Laocoonte estaba tallado en un solo bloque de mármol. Hoy sabemos que estaba ejecutado en siete bloques distintos cuyas juntas estaban perfectamente disimuladas de modo que no eran perceptibles.

El análisis técnico del mármol¹⁰² dio un interesante resultado, pues seis de las piezas, las que servían para dar cuerpo al padre y a los dos hijos, procedían de las magníficas canteras de mármol blanco de Rodas, mientras que el séptimo bloque, que formaba el ara o mesa de altar con los escalones, era mármol itálico procedente de las canteras de Luni, en Carrara.

Dado que Plinio termina de escribir su *Historia Natural* en el año 77 d. de C. y que las canteras de Luni empiezan a ser explotadas después de la muerte de Julio César, a partir del 44 a. de C., puede fijarse una cronología absoluta para el Laocoonte de 121 años, es decir, debió ser esculpido entre el 44 a. de C. y el 77 d. de C. Fechas al margen de estos límites cronológicos han de desestimarse y ser tomadas como erradas de ante mano, lo cual descarta buena parte de las opiniones vertidas por la historiografía tradicional, desde las de aquellos que afirmaban que era una obra vinculada al gran clasicismo fidiaco del siglo V a. de C. hasta quienes fijaban su cronología en tiempos de Trajano y consideraban la escultura una obra del siglo II d. de C, pasando por todos aquellos que afirmaban que era obra helenística vinculada a Pérgamo y la fechaban hacia el siglo III o II a. de C.

El tener siete bloques y que uno de ellos fuera de mármol de Luni, llevó a muchos investigadores a considerar al Laocoonte del Museo Vaticano una excelente copia de un original perdido, pero, en realidad, los argumentos en contra de su originalidad no solo no son suficientemente sólidos, sino que puede descartarse gracias a un hallazgo arqueológico que demuestra su originalidad: En 1905-1906, el doctor L. Pollak¹⁰³, desarrollando las excavaciones arqueológicas de la Via Labricana, localizó un brazo derecho torsionado que procedía del grupo original y correspondía a Laocoonte. Este hallazgo venía a confirmar la autenticidad de la escultura, así como la excelente formación clasicista, que tenían Hagesandro Polidoro y Athenodoro de Rodas, pues demostraba que el grupo era centrípeto, es decir, cerrado sobre sí mismo, y no expansivo, como lo había imaginado Bandinelli en la restauración que se le hizo en el siglo XVI. En su día, cuando se establecieron varias alternativas para la restauración del Laocoonte, Miguel Ángel Buonarroti se pronunció a favor de reintegrarle¹⁰⁴ el brazo derecho torsionado, pero finalmente, prevaleció el sentido expansivo que le otorgó Bandinelli al proyectar su brazo fuera de los límites que tendría la estatua si fuera una escultura de encaje piramidal. Entre 1523 y 1535

¹⁰² VERGARA CAFFARELLI, E. "Studio per la restaurazione del Laocoonte", *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'arte*, 1954-55, pp. 29-69.

¹⁰³ POLLAK, L. "Der rechte Arm des Laokoon", *Mitteil. Deutschen Archeologischen Institut*, 1905.

¹⁰⁴ SETTIS, Salvatore, *Laocoonte: fama e stile*. Roma, 1999. ALBERTI BARBERA, Eduardo, *Laocoonte: criterio de autenticidad en la escultura*. Universidad Complutense de Madrid, Tesis Doctoral Inédita Facultad de Bellas Artes, 1946.

los diversos proyectos para reintegrar a Laocoonte sus brazos, dieron ocasión a los artistas para reflexionar sobre los nuevos rumbos que debía llevar el arte de la escultura; inclusive, algunos de ellos, como Montorsoli, hicieron ensayos en terracota. Ese carácter clasicista, aún dentro del estilo y la estética del helenismo, ya fue sabiamente advertido por Winckelmany, y, cierto tiempo después, subrayado nuevamente por Lessing¹⁰⁵. Para ambos pensadores el Laocoonte era el mejor ejemplo del arte griego clásico, en el que el ideal de belleza sereno se sobrepone a cualquier expresión violenta y desgarrada del dolor. La expansión del brazo añadiría un elemento de sorpresa porque la escultura, reinterpretada por el manierismo italiano del siglo XVI, anunciaría ya rasgos esenciales de la escultura barroca, como es el rebasamiento del marco arquitectónico ocupado por las esculturas. Ese detalle es de significativa importancia si se tiene en cuenta que, en la antigüedad, como observó acertadamente Robertson, el conjunto había sido concebido para ser observado desde un único punto de vista, casi como un relieve ajoure¹⁰⁶. Antonio García Bellido reflexiona sobre el hecho cierto de que “*el grupo está concebido para ser visto de frente; y, en cierto modo su efecto ante el espectador es más el de un fuerte alto-relieve que el de una figura exenta, de bulto redondo. Grave defecto éste teniendo en cuenta que la escultura helenística había llegado ya a crear esculturas aptas para ser contempladas desde diversos puntos ópticos en círculo. Sin duda, los autores se vieron forzados a concebir así el grupo por imposición del nicho u hornacina para el cual, probablemente, se proyectó en principio*”¹⁰⁷. Tras su restauración, el Laocoonte fue emplazado dentro de una hornacina en el Palacio del Belvedere, en una posición tal, que el brazo rebasa la poterna, tal y como demuestran las muy numerosas estampas que se sacaron de Laocoonte en los siglos XVI y XVII. Curiosamente, en las estampas, suele aparecer junto a la cercana fuente de Cleopatra-Ariadna abandonada en Naxos¹⁰⁸, escultura helenística que muestra a una mujer dormida o moribunda, con el brazo torsionado por encima de la cabeza. Inclusive, en la actualidad, en la sala en que se expone el Laocoonte dentro del Museo Pío Clementino del Vaticano, ocupa una hornacina.

En palabras de Winckelman:

*“El dolor, que se manifiesta en cada uno de los músculos y los tendones del cuerpo y que, aún sin considerar el rostro y las restantes partes, se cree casi sentir en uno mismo a la sola vista del bajo vientre dolorosamente replegado; este dolor, no se exterioriza, [...]. Laocoonte no profiere los horriblos gritos de aquel que cantó Virgilio: la abertura de la boca no lo permite, se trata más bien de un gemido angustioso y acongojado [...]. El dolor del cuerpo y la grandeza del alma están repartidos, y en cierto modo compensados, con el mismo vigor por la entera estructura de la figura”*¹⁰⁹.

¹⁰⁵ LESSING, Gotthold Epharaim, *Laocoonte*, Madrid, 1990. VV. AA. *Laocoonte*, Palermo, Centro Internazionale studi di stetica, s/f.

¹⁰⁶ ROBERTSON, Martín, *Op. Cit.*, 1981, p. 365.

¹⁰⁷ GARCÍA BELLIDO, Antonio, *Op. Cit.*, 1990, p. 144.

¹⁰⁸ FELINI, P. M. *Las estatuas más famosas conservadas en el Vaticano*, CARRASCO FERRER, Marta, ELVIRA BARBA, Miguel Ángel, *Op. Cit.* 1997, p. 54.

¹⁰⁹ WINCKELMANN, *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*, Barcelona, 1987, pp. 36-37

Como es lógico, los estudiosos han puesto en relación el Laocoonte con las esculturas de la escuela de Rodas, porque sus tres escultores tenían aquel origen y, el aspecto general del grupo coincide bien con el estilo que en tal escuela se desarrolló entre el siglo III y el II a. de C. Más sorprendente es la relación formal que puede establecerse entre el Laocoonte Vaticano y los relieves del Gran Altar de Zeus en Pérgamo, especialmente en lo tocante a posturas, gestos, tratamiento de cabellos y soluciones compositivas. A juzgar por las analogías, debería valorarse la posible formación de Hagesandro, Polidoro y Athenodoro dentro de la órbita del mundo pergameo o en su estela de imitadores.

Hasta 1957, sólo se conocían de Hagesandro, Polidoro y Athenodoro de Rodas el Laocoonte de los Museos Vaticanos y unos pocos pedestales firmados, pero sin estatuas, en la isla de Rodas y en el Sur de Italia, cuyo estudio paleográfico demuestra que corresponden a distintas fechas. En concreto nos referimos a los siguientes epígrafes publicados por Horst Althaus¹¹⁰:

Un conjunto de pedestales firmados, encontrados en Roma, Antium, Capri y Ostia en los que reza:

“Αθανόδωρος Αγησάνδρου Ρόδιο” ἐποίησε”

Un epígrafe localizado en la isla de Lindos en el que reza:

“Αθανόδωρος Αγησάνδρου καθ ύθεσίαν δὲ Διονυσίου”

Una tercera inscripción conocida con la fórmula:

“Αθανόδωρος Αγησάνδρου τοῦ Αθανοδώρου”

El primero en reparar en la importancia de estos epígrafes fue la mente preclara de Winckelmann¹¹¹, quien recoge en su *Historia del Arte en la Antigüedad*, que en Ancio, el Cardenal Albani encontró en una gran bóveda que se había hundido en el mar, en el año 1717, una estatua con su base, todo ello en mármol negruzco, con un epígrafe en el que rezaba:

“Αθανόδωρος Αγησάνδρου Ρόδιος ἐποίησε”

“Αthenodoro, hijo de Agesandro, de Rodas, lo ha hecho”.

En la misma bóveda, Winckelmann sitúa el hallazgo de un “trozo de un bajo-relieve, en el cual únicamente puede verse parte de un escudo y de una espada que pende debajo, así como unos pedazos de piedra amontonados, en los cuales se apoya una pizarra o un tablero. Todo ello aparece trabajado con tal minuciosidad que no hallamos comparación posible con las demás obras que se han conservado”¹¹².

Si bien algunos investigadores desechan, como totalmente arbitraria la identificación de los artistas que cita Plinio con los artistas de los que se conoce epigrafía en Rodas, Martín Robertson¹¹³ entre ellos, el minucioso análisis de la epigrafía reveló que los pedestales permitían reconstruir parcialmente, el complicado árbol genealógico de un taller familiar de escultores que, sin solución de continuidad, permaneció activo en la isla de Rodas desde mediados del siglo III a. de C. hasta el siglo I a. de C., transmitiendo una serie de conocimientos, estilo e infraestructura de padres a hijos, manteniendo, en algunos casos, inclusive el modo de firmar las

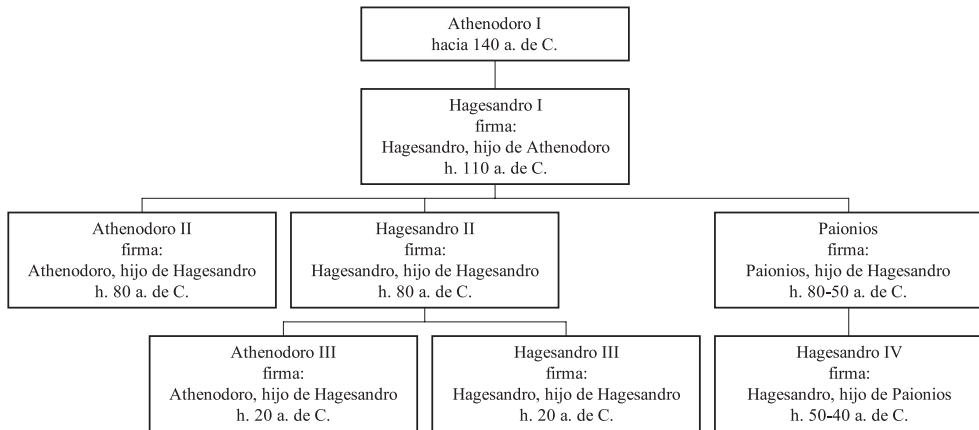
¹¹⁰ ALTHAUS, Horst, *Op. Cit.*, 1968, p. 113.

¹¹¹ WINCKELMANN, *Op. Cit.*, 1994, p. 251.

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ ROBERTSON, Martín, *Op. Cit.*, 1981, p. 365.

piezas¹¹⁴. A finales del siglo I. a de C., algunos miembros de esta familia, dan el salto al sur de Italia y pasan a trabajar al servicio de la dinastía Julio Claudia. Se ignora cómo y por qué se extingue el taller, pero ha de indicarse una opinión vertida por García Bellido, según la cual “*tales nombres eran sumamente corrientes en Rodas y su presencia aquí o en Italia no fuerza necesariamente a identificarlos con los autores del LaoKoon que vio Plinius*”¹¹⁵. En el presente trabajo, se propone el siguiente árbol genealógico para esta familia de escultores, con las indicaciones oportunas acerca de sus respectivas cronologías.



En el año 1957, mientras se desactivaban algunas de las minas que, en la II Guerra Mundial, se habían colocado y permanecían aún en las costas de Italia, a la altura del Golfo de Gaeta, en un paraje de gran belleza y naturaleza exuberante, cercano a Terracina, se encontraron los restos de una villa palaciega de recreo, que fueron excavados por el profesor Giulio Jacopi¹¹⁶ y que, inmediatamente, fueron conocidos en todo el mundo científico por su importancia. El conjunto se podía datar en el periodo imperial romano, dentro del gobierno de la dinastía Julio Claudia, e incluía un extraño cenador flotante en el mar, protegido bajo una cueva natural reacondicionada, con estanques para peces y estatuas ornamentales que desarrollaban un complejo ciclo iconográfico dedicado a las hazañas de Ulises. El más significativo hallazgo fue la localización de fragmentos de cuatro grupos escultóricos de notable complejidad formal e iconográfica.

Uno de estos grupos, el que ocupaba la parte central del conjunto, representaba el ataque de la monstruosa Scilla al barco de Ulises, que, amarrado al timón, se

¹¹⁴ GROSS, W. H. “Zur Laokoon Gruppe und ihren Kunstlern” *Nachr. der Giessener Hochschule-Gesellschaft*, nº 35, 1966, 107 ss.

¹¹⁵ GARCÍA BELLIDO, Antonio, *Op. Cit.* 1990, p. 146.

¹¹⁶ “Noticias de arte.” *Goya*, Madrid, 1957, nº 23, p. 334. JACOPI, Giulio, *L’antro di Tiberio a Sperlonga*, Roma, 1963.



Foto 9. Grupo escultórico de Sperlonga. Ulises y la barca de Scila, firmado en el pedestal por Hagesandro Athenodoro y Polidoro de Rodas.

esforzaba en controlar el barco para pasar el desfiladero terrible (foto 9). Esta escultura estaba firmada en su parte inferior con el siguiente epígrafe:

“Athodoros, hijo de Agesandros, Agesandros, hijo de Paionios, y Polidoros, hijo de Polidoros, Rodios, lo hicieron”¹¹⁷.

Dos de los nombres coincidían con los que citaba Plinio al hablar del Laocoonte y, gracias a esta inscripción, se revelaba la relación familiar que les unía confirmándose el análisis paleográfico de los pedestales anteriormente comentados. Como los cuatro grupos estaban esculpidos en el mismo tipo de mármol y tienen gran unidad de estilo y temáticas, se ha supuesto que todos ellos fueron obra del mismo equipo de escultores, inspirada y creada bajo una misma intencionalidad, pero, el estudio de los grupos de Sperlonga tiene interés en sí mismos y dejaremos este análisis, complementario del que aquí se acaba de presentar, para otro momento.

Extraigamos, a manera de conclusión, la esencia misma del presente artículo en el que se analiza, desde muy diversas perspectivas, el estado de la cuestión respecto al estudio de la escultura que representa la muerte del sacerdote Laocoonte, guardada, como todos bien sabemos, en los Museos Vaticanos de Roma. Pese a su importancia y valor, pese a haber sido continuamente estudiada y publicada desde su hallazgo en

¹¹⁷ GARCÍA BELLIDO, Antonio, *Op. Cit.* 1990, p. 146.

1506, siguen sin estar claras muchas cuestiones en torno a su auténtica iconografía pues no se sabe si se inspira en fuentes literarias griegas (en Arktinos de Mileto, como se defiende en el presente artículo), o si lo hace en fuentes latinas, (en Virgilio y Petronio, como se ha dicho en la historiografía tradicional). Tampoco está del todo claro el asunto de si es una escultura original o una copia. De hecho, ha pasado de ser el paradigma del arte clásico y, por ello, reflejo del momento de máximo esplendor cultural y artístico de la Grecia antigua, a ser considerada copia o reinterpretada elaborada desde la perspectiva erudita del mundo helenístico a partir de un original clasicista perdido, sin que se haya podido aclarar la cuestión. Se conocen los nombres de los escultores que ejecutaron la estatua: Agesandro Athenodoro y Polidoro, y su rigen, Rodas, pero, a diferencia de otras obras que de ellos se conocen, el Laocoonte no está firmado (lo que hace a muchos dudar de su necesaria identificación con la estatua vaticana) y, por lo que de ellos se sabe, podemos decir que estos artistas eran una familia de artesanos griegos que obraban estatuas al servicio de la dinastía Julio Claudia por encargo. Debíó valorarse de ellos más su habilidad a la hora de reinterpretar estatuas clásicas que su capacidad creativa, tal y como es habitual en el arte romano del periodo imperial. Tampoco está del todo clara la filiación formal de la escultura, si bien parece probado que es obra de estos tres artistas de origen rodio, formalmente, el mármol se vincula a la escuela de Pérgamo, y es curioso señalar que son artistas que trabajan en íntima relación con algunos presupuestos ideológicos de la filosofía estoica. Quedan, por tanto, no pocas preguntas por esclarecer en torno a la imagen y significado real del Laocoonte, dentro de la Historia General del Arte y, en particular, de la del periodo helenístico, algunas de las cuales, como, sus fuentes iconográficas, literarias e iconológicas, quedan planteadas y aclaradas en el presente estudio.