

EL LAOCONTE Y LA ESCULTURA ESPAÑOLA

J. J. MARTIN GONZALEZ

No hay temor a exagerar cuando se afirma que el grupo escultórico de Laoconte es la obra que más conmoción ha producido en los artistas y mayor influencia sobre el arte. Este influjo se advierte en el arte civil y el religioso. El sacrificio del sacerdote troyano fue digno de imitar como heroísmo ciudadano. Pero el arte cristiano extrajo del tema inauditas posibilidades. El tremendo sacrificio vino a servir de modelo a los escultores para representar el de Cristo sometido a la pasión.

Dos autores romanos se refirieron a Laoconte. Virgilio en la *Eneida* hace la patética descripción de la muerte de Laoconte; queda la duda de si esta descripción se apoya en la escultura conservada o en una fuente literaria independiente¹. Plinio tuvo ocasión de ver la misma obra, que asigna a los escultores Agesandro, Polidoro y Atenodoro (*Historia Natural*, XXXVI; Cap. IV, 37). Se hallaba en el palacio del emperador Tito y le produjo tal emoción, que declara que era la obra más digna de admiración que había contemplado. Los escritos de Virgilio y Plinio tuvieron enorme difusión, por lo que la fama del Laoconte llegó hasta el Renacimiento. El 14 de enero de 1506, se desenterraba el grupo escultórico cerca de la iglesia de Santa María la Mayor, de Roma. El hallazgo produjo sensación. Surgieron compradores interesados, pero venció Julio II, quien lo instaló en el Belvedere. La invasión napoleónica produjo la salida del Laoconte de Roma, llevado «triumfalmente» a París. Tras la derrota de Napoleón, la escultura regresó al Belvedere en 1816.

Para valorar el hallazgo, se requirió la presencia de Giuliano de Sangallo, quien advirtió que la obra correspondía al grupo descrito por Plinio. Miguel Angel fue llamado también a examinarla, quedando deslumbrado desde el primer momento. El genial escultor hizo revivir el rostro de Laoconte en el Moisés, de la misma manera que los hijos del sacerdote reaparecen en los Esclavos de la tumba de Julio II.

Otra circunstancia importante fue el encargo que realizó Bramante, arquitecto de San Pedro, para que cuatro escultores copiaran en grandes modelos de cera el grupo. Esto sucedió hacia 1510. Se eligió a Rafael para que juzgara estos modelos, inclinándose éste por el que había hecho Jacopo Sansovino. Este modelo fue vaciado en bronce por orden del Cardenal Grimani, pasando en 1534 a Francia.

¹ Es muy copiosa la bibliografía sobre el Laoconte. El estado de la cuestión se halla expuesto en la obra de Francis HASKELL y Nicholas PENNY: *El gusto y el arte de la Antigüedad. El atractivo de la escultura clásica (1500-1900)*. Alianza Editorial, Madrid, 1990.

El Laoconte se constituyó en centro de las miradas de los artistas; era lo más enjudioso de la antigüedad grecorromana. La atención que prestaba Miguel Angel a la obra fue un poderoso revulsivo. El papa León X encargó en 1523 a Baccio Bandinelli una copia en mármol al tamaño de la obra, con el propósito de regalarlo al rey Francisco I. Bandinelli cumplió dignamente con su cometido, pero la escultura no fue remitida a Francia y hoy se halla en el Museo de los Uffizi. Una copia en bronce fue no obstante enviada a Fontainebleau.

La escultura había aparecido con algunos desperfectos. Faltaba el brazo derecho de Laoconte, y las manos derechas de los dos hijos. Cuando Bandinelli hizo su copia en 1523, estas partes había sido añadidas. Bandinelli se decidió a presentar el brazo derecho del sacerdote troyano en posición doblada, no extendida. Y así está en su copia. Comenzaron las discusiones acerca de cómo era este brazo. Hacia 1530 Montorsoli añadió al grupo un brazo de terracota, en posición extendida. Cuando el Laoconte fue enviado a París se quitaron todos los añadidos. Al regreso de la estatua se colocó un brazo doblado antiguo, y de esta manera aparece en el Museo Vaticano.

Escultores y pintores iban a contemplar el Laoconte. Era lugar de aprendizaje, como en el siglo anterior lo fue la Capilla Brancacci de Florencia, para estudiar las pinturas de Masaccio.

Se sacaban copias y vaciados, algunos del tamaño de la obra, aunque esto representaba serias dificultades técnicas, aparte de los problemas del transporte. El cuerpo del sacerdote gozaba de las preferencias. La cabeza se convertía en un estudio de expresión. Otras veces se vaciaba entero el cuerpo de Laoconte. Pero por comodidad se acudió al tamaño reducido, en bronce y terracota. Sabido es cómo los bronceos italianos de reducida escala promocionaron el conocimiento de la escultura en un amplio radio. El influjo del Laoconte se acentuó desde la segunda mitad del siglo XVI gracias a los pequeños grupos de bronce.

Hay que añadir el conocimiento verificado a través de la literatura. A raíz del descubrimiento de la estatua en 1506, se escribió un poema en latín, que fue publicado en 1532, alcanzando gran difusión, pues se describía el grupo y valoraban las expresiones. El punto álgido de la estimación del Laoconte en el campo literario se alcanza en 1766 con el libro de Lessing².

Lessing escribió conociendo el punto de vista de Winckelmann, para quien el secreto del arte griego consistía en la «noble sencillez y reposada grandeza, tanto en la actitud como en la expresión». Este era el eje de las discusiones: si la expresión había de ser desbordada o contenida. Winckelmann y Lessing se ponen del lado de la contención. El dolor se acusa en los músculos, en las superficies del rostro, pecho y abdomen. Pero se mantiene alejada la expresión de la rabia y del furor. «No lanza ningún grito terrible, como Virgilio atribuye a su Laoconte; por el contrario, la abertura de la boca más bien indica un suspiro ahogado y comprimido, tal como lo describe Sadoletto»; es lo que opina Winckelmann. Sadoletto (1477-1547) es el

² Traducido a todos los idiomas, en versión española se puede consultar: Gotthold Efraim LESSING: *Laoconte o sobre los límites en la pintura y la poesía*. Ediciones Orbis, Hyspamerica.

autor del poema latino sobre el Laoconte, escrito en 1506 y publicado en 1532. La cuestión para Lessing se centra entre si el dolor debe expresarse con violencia, con gritos e imprecaciones, o debe manifestarse con comedimiento. Lessing expone que el poeta (en este caso envuelve a Virgilio) se deja arrastrar por la cólera; el artista en cambio acude a la severidad. El poeta iba a la intensidad; el artista a la armonía. Lo que aplicaban (y esto afecta al Laoconte) era la concordia entre belleza y expresión. Existen tensiones que desarmonizan los perfiles, hacen mella en la hermosura de los contornos. La suma violencia no podía aliarse con la suma belleza. En esto concluye Lessing: «El artista se proponía representar el más alto grado de belleza con la condición accidental del dolor físico. Este, en toda su violencia y exagerando hasta la contorsión, no podía armonizar con aquél. Por consiguiente el artista se veía obligado a atenuar el dolor, reducir los gritos en suspiros, no porque la acción de gritar denote baja de alma, sino porque desfigura el rostro de modo repulsivo». Por eso Lessing justifica a Virgilio. El poeta no tiene el problema de representar formalmente el grito; el escultor, sí. Mas con todo, aun siendo diferentes en Winckelmann y Lessing las justificaciones de por qué hay comedimiento en el Laoconte, los dos observan esa grandeza moral y formal que hace de la obra una de las cumbres del arte. En suma, en el Laoconte hay dolor y sufrimiento; pero por encima del dolor está la aceptación del sacrificio con elegancia, evitando la representación banal. Esto es lo que permitiría al Laoconte llegar a ser un modelo formal y espiritual del arte cristiano.

Alonso Berruguete es un dato seguro de aproximación al Laoconte. Nacido en Paredes de Nava entre 1490-1492, su permanencia en Italia (a no dudarlo por indicación de su padre Pedro Berruguete) parece que arranca de 1506, precisamente el año en que se descubre el Laoconte. Sabemos por Vasari que fue uno de los cuatro escultores que por encargo de Bramante hicieron modelos de cera para fundirlos en bronce³. Examinados por Rafael, éste estimó que el modelo de Sansovino superaba a todos, siendo posteriormente fundido en bronce. El dato ofrece el mayor interés, pues acredita que Berruguete era ya estimado, pues de no ser de esta manera no habría sido designado para tan importante misión.

³ Giorgio VASARI: *Vidas de pintores, escultores y arquitectos ilustres*. El original fue publicado en Florencia, en 1550. La cita la hacemos por la edición en español. Librería y Editorial «El Ateneo». Buenos Aires, 1945.

El pasaje aparece en la biografía de Jacopo Sansovino (1477-1570) pág. 447. Dice así: «Habiendo visto Bramante, que habitaba este palacio [el de Belvedere], los dibujos de Jacopo... le cobró tal amistad, que le encargó que modelara en cera el grupo de Laoconte, que también copiaban el español Alonso Berruguete, Zacheria Volterra y el Vecchio de Bolonia, para fundirlo en bronce. Cuando los modelos estuvieron acabados, Bramante los mostró a Rafael Sanzio de Urbino, rogándole que decidiera cuál era el mejor. Rafael juzgó que Sansovino, a pesar de su juventud, sobrepasaba a todos sus rivales. Entonces el cardenal Domenico Grimani ordenó la fundición en bronce del modelo de Sansovino; el vaciado resultó perfecto y una vez pulido fue entregado al Cardenal Grimani, que lo conservó con tanta estima como si fuera una antigüedad; a su muerte lo legó a la Serenísima República de Venecia que, después de tenerlo durante varios años en la Sala del Consejo de los Diez, lo donó al Cardenal de Lorena, quien lo llevó a Francia».

La expresión que utiliza Vasari valorando la juventud de Sansovino no se atiene a la realidad, ya que Berruguete era mucho más joven que él. Este dato es valioso para estimar la elección de Berruguete en un concurso apenas llegado a Italia.

Los escritores que han estudiado a Berruguete admiten el poderoso influjo del Laoconte sobre Berruguete. Así lo advierte Orueta⁴, quien señala un apóstol del retablo de San Benito como testimonio del tal influjo. Tiene la cabeza levantada, la boca en actitud gimiente y una composición diagonal. Este influjo laocontesco es asimismo defendido por Gómez Moreno⁵, Camón Aznar⁶ y más puntualmente por Azcárate⁷.

Pero, ¿qué adoptó realmente Berruguete del Laoconte? Atendamos a esta observación de Orueta, a propósito del mencionado Apóstol del retablo de San Benito: «Pero no toma del grupo rodio más que el alargamiento de las proporciones, el acento de dolor y el retorcimiento de los miembros, esto es, aquello que tiene de expresivo la composición clásica, sin interesarse por la belleza de sus formas ni por otras cualidades que producían la admiración de los artistas de Italia».

Orueta aprecia recuerdos de la cabeza del sacerdote, la silueta del hijo mayor y la actitud del hijo menor, es decir, influencias fragmentarias, entre otras razones porque se trataba de figuras aisladas. Por lo que respecta a la sillería de Toledo, otros contactos con el Laoconte acreditan según Orueta los tableros de Jonás, Moisés, Job y San Juan Bautista.

Considero que lo que especialmente adoptó Berruguete del grupo fue la expresión de la cabeza, con la mirada hacia lo alto y la boca abierta en señal de dolor. Es el típico gesto doloroso de la escultura helenística. La figura de Abraham, en el retablo de San Benito, es una muestra de esta aceptación del Laoconte.

Jacopo Florentino, «el Indaco», también debe ser invocado entre los influenciados por el Laoconte⁸. En la biografía que ofrece Vasari del artista le muestra como un artista vividor, amigo de francachelas, que hacían la delicia de Miguel Angel. Pero había una parte igualmente seria en la vida del artista, como lo prueba que Miguel lo tomara en 1508 como auxiliar de la Capilla Sixtina. Pero algo hay que añadir al relato incompleto de Vasari: su estancia en España. En efecto, sabemos que en 1520 se presentó en Granada, en momento en que la actividad artística crecía desmesuradamente. Casó con Juana de Velasco. Trabajó en Granada y Murcia. Su producción tuvo que ser corta, pues falleció tempranamente en 1526.

Gómez-Moreno atribuye a Jacopo Florentino el *Entierro de Cristo*, del Museo de la Alhambra⁹. no está documentada la obra, pero se tiene por asignación certera. El propio Gómez-Moreno advirtió los débitos para con el Laoconte. La cabeza de San Juan muestra el gesto dolorido, tomado del hijo de Laoconte, que contempla los tremendos aspavientos que hace su

⁴ Ricardo de ORUETA: *Berruguete y su obra*, Casa Editorial Calleja, Madrid, 1917, págs. 43 y 125.

⁵ Manuel GÓMEZ-MORENO, *Las águilas del Renacimiento español*. Madrid, 1941. Reedición, por Xarait Ediciones, Madrid, 1983.

⁶ José CAMÓN AZNAR, *Alonso Berruguete*, Espasa-Calpe, Madrid, 1980, págs. 24 y 74.

⁷ José María de AZCARATE, *Alonso Berruguete. Cuatro ensayos*, Valladolid, 1963, pág. 37.

⁸ Jesús HERNÁNDEZ PERERA, *Escultores florentinos en España*, Instituto «Diego Velázquez», Madrid, 1957, págs. 24-32.

⁹ Manuel GÓMEZ-MORENO, *La escultura del Renacimiento en España*, Florencia, Ed. Panteón, 1931.

padre. Pero más patente el contacto laocontesco se aprecia en la cabeza de Juan de Arimatea. Las frases de Hernández Perera merecen transcribirse: «En la cabeza de José de Arimatea es bien patente el portentoso impacto que en la escultura del Renacimiento produjo el descubrimiento del Laoconte, hasta el punto de darnos aquí una primera traducción cincuentista del doloroso rostro helenístico, esculpida con verdadera grandeza». Cuando Florentino fue capaz de realizar en Granada en la década del Veinte una obra que reflejaba la ya lejana contemplación del Laoconte, es el mejor testimonio de que este impacto se producía imborrablemente en la mente creadora. Lo mismo que en Miguel Angel los efluvios laocontescos se extienden a lo largo de toda la cronología de su arte, así permanecía en los autores que se habían dejado cautivar por la obra. Jacopo Florentino tuvo que tener el Laoconte a la vista tan pronto se produjo el hallazgo.

Y es que a Roma se iba, entre otras cosas, para ver el Laoconte; era la noticia que atraía a los artistas. Esta tuvo que ser una de las causas del arribo de Juan de Juni a Roma. La personalidad de este magnífico escultor descansa indefectiblemente sobre la formación italiana. No puede explicarse Juni sin Italia. Ya de por sí, Juni es la encarnación del Laoconte. Ha estudiado el grupo de cerca; se ha introducido por los anillos de las serpientes¹⁰.

Por los años de 1537 realizaba Juni los grupos de barro cocido policromados de San Jerónimo y el martirio de San Sebastián, por encargo del Almirante de Castilla y con destino a la iglesia de San Francisco, de Medina de Rioseco. Era patronato de los Almirantes y cumplía la finalidad de capilla funeraria. San Jerónimo aparece de rodillas; en la mano derecha empuña un pedrusco con que había de golpearse el cuerpo. Una escasa túnica apenas oculta el cuerpo, dado que el escultor prefiere dejar radiante el desnudo, pues de esta manera queda patente el objetivo de la disciplina. Juni acredita sus conocimientos anatómicos. Los músculos están en el paroxismo de la tensión. En el delirio del dolor, levanta la vista hacia las alturas, sin duda imprecando consuelo. Los ojos se muestran visionarios y la boca entreabierta. Es una suma de elementos que nos conducen al modelo laocontesco. La organización tripartita del grupo clásico está aquí presente. No deja de ser significativo la atención con que el león contempla a San Jerónimo.

En 1551 concertó Juni las esculturas de San Juan Bautista y María Magdalena, para un retablo que mandaba labrar doña Francisca de Villafañe en la iglesia de San Benito de Valladolid. El Precursor está concebido a lo trágico; diríase que una desgracia se abate sobre él. Tiene el cuerpo retorcido; los brazos se muestran activos, desplegados. El tórax se desnuda, ofreciendo una plétórica anatomía, con descripción de los planos musculares. De igual suerte la tensión se acumula en la pierna izquierda, al paso que la pierna derecha imprime un movimiento giratorio. Y en el ápice del estremecimiento, San Juan levanta la cabeza, mira hacia lo alto, mientras abre la boca con gesto lastimero. Juni ha tomado nota del Laoconte para

¹⁰ Juan José MARTIN GONZALEZ, «Juni y el Laoconte», *Archivo Español de Arte*, 1952, págs. 59-66. Del mismo: *Juan de Juni. Vida y obra*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1974, pág. 47.

un personaje cristiano, que se desliza desde el apaciguamiento que pide el tema, hasta el dramatismo que le dicta su arte.

El retablo de San Francisco de Asís, del convento de Santa Isabel de Valladolid, es obra tardía de la década del Setenta. Juni conserva del Laoconte la idea de llevar la emoción a la cabeza, con el cuello escorzado, la mirada levantada, la boca entreabierta y la expresión dolorosa. En obra del último momento, la Virgen de las Angustias, la tensión laocontesca se aprecia en el rostro de mujer con patética expresión. La torsión del cuello, la mirada desgarrada y la boca lastimera son indicio de la fecundidad de esta inspiración que trajo Juni de Italia.

Los cuerpos de las serpientes constituyen el «hilo conductor» de la tragedia en el Laoconte. En el manierismo, movimiento artístico que afectó a Juni, se habla de la línea «serpentinata», aludiendo a un movimiento ondulatorio que guarda relación con el cuerpo de la serpiente. Pero independientemente de esta línea, la propia serpiente aparece en la iconografía de Juni, entiendo que como una utilización estilística del motivo que figura en el Laoconte. El tema de la Inmaculada requería la colocación del demonio en forma de serpiente a los pies de María. Pero el animal deja de ser un atributo, para esgrimir toda su potencia maligna. La Inmaculada del retablo de la Antigua (catedral de Valladolid) está en actitud batalladora, que se comprende bien al observar el cuerpo de la serpiente. Su amenazante cabeza mira hacia María, mientras que su grueso cuerpo se enrosca entre el vestido. Esto mismo vuelve a acreditarse en la Inmaculada de la capilla de los Benavente, en la iglesia de Santa María de Medina de Rioseco. La serpiente abre una enorme boca, mientras que las espiras de su cuerpo trepan hasta la cintura de María. En este retablo figura el Abrazo de San Joaquín y Santa Ana. El gozo ha sido convertido por Juni en patético abrazo. En su prisa, San Joaquín ha dejado caer el cayado, que aparece como algo que se enrosca entre las telas. Algo, en el subconsciente de Juni, le ha llevado a disponer el cayado como si fuera el cuerpo de un ofidio.

El reinado de Felipe IV supuso un enriquecimiento de escultura clásica destinada al adorno de los palacios reales. El segundo viaje que efectuó Diego Velázquez a Italia tuvo por finalidad traer pinturas y esculturas para la corte española. Palomino hace pormenorizada descripción de las obras que Velázquez escogió. Una de ellas fue el grupo de Laoconte¹¹, según dicen estas palabras: «Las estatuas, que entresacó de tan gran número, fueron principalmente la del troyano Laoconte, que está en el Belvedere, sus dos hijos rodeados con intrincadas vueltas de dos serpientes, que los ciñen con admirables enlazaduras; de estas tres estatuas, la una está en acto de gran dolor, la otra de morir, la tercera de hacer compasión». Y menciona seguidamente el testimonio de Plinio. No indica material, pero sin duda era de yeso, vaciada del original y de su tamaño. Enriqueta Harris, que ha estudiado el viaje de Velázquez¹², precisa la calidad de las obras y sus materiales, que eran fundamentalmente vaciados de yeso.

¹¹ Antonio PALOMINO, *Vidas*, Alianza Forma, Madrid, 1986. Es edición al cuidado de Nina Ayala Mallory. La referencia al Laoconte aparece en página 175.

¹² Enriqueta HARRIS, «La misión de Velázquez en Italia», *Archivo Español de Arte*, 1960, págs. 109-136.

Este grupo tiene que corresponder al que es inventariado en 1700 en el Palacio Real de Madrid, en una alcoba de la Bóveda de Ticiano, especialmente dedicada a escultura¹³. Se describe de esta manera: «Una estatua baciada de yeso de Laoconte con sus dos hijos, con unas culebras, tasada por el dicho Pedro Alonso, escultor, en zinco mil doblones». El escultor que fue escogido para la tasación era Pedro Alonso de los Ríos. Asombra la cifra de la tasación, lo cual testimonia lo mucho que era estimada la pieza. La obra se perdería en el incendio del Alcázar de 1734.

También en Palacio había muestras del Laoconte, en bronce. Dos bustos del Laoconte, ahora en el Museo del Prado, han sido relacionados con las piezas traídas por Velázquez de Italia¹⁴. Son de tamaño natural. En el inventario del Alcázar de Madrid, de 1686, se describe una «Fábula de Laoconte con sus hijos», que será un grupo de bronce de pequeño tamaño, pues estaba colocado sobre un bufete¹⁵. En el inventario de 1666 había sido tasado en cien ducados, lo que corrobora su tamaño.

Aunque las figuras del Laoconte referidas se circunscriben al palacio real, la fama de que estaban rodeadas tuvo que motivar el acceso de artistas interesados. La influencia del Laoconte se produce en el siglo XVII en artistas que no han acudido a Italia, pero que valoran a través de la información la significación del grupo.

El escultor sevillano Juan de Mesa contrató en 1622 un Crucifijo para Juan Pérez de Irazábal, contador de Su Majestad, quien lo legó a la iglesia de San Pedro, de Vergara (Guipúzcoa), donde se encuentra. Mesa ha tenido que haber contemplado un vaciado del Laoconte, ya que el tórax está modelado con anatomía detallada, con gran tensión muscular. Pero sobre todo el rostro, con la mirada elevada y la boca entreabierta, traducen el intenso dramatismo del Laoconte. Sevilla poseía numerosas colecciones particulares, donde ha podido figurar el grupo de Laoconte.

La cabeza de San Pablo, obra del escultor Juan Alfonso Villaabrille y Ron, es otro de los máximos exponentes del influjo laocontesco. Está firmada y fechada en Madrid, en 1707. El tema obligó al artista a aislar la cabeza, donde se concentra la emoción. De Laoconte se ha pasado a San Pablo. El rostro aparece surcado de arrugas, envejecido. Tiene ojos de cristal y dientes de pasta. La mirada se levanta con ansiedad, mientras de la boca escapa el estertor. Es la más patética efigie del laocontismo en la escultura española. Por el hecho de vivir en Madrid, el artista ha tenido que contemplar alguna figura del Laoconte, más fácilmente un busto, que son los que predominaban.

La creación en 1752 de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando vino a suponer el acrecentamiento de obras de carácter mitológico en Madrid, y por consiguiente del grupo de Laoconte. Como la Academia pone el énfasis en la enseñanza, lograr un vaciado del Laoconte era tarea

¹³ Museo del Prado. *Inventarios reales. Testamentaria del Rey Carlos II*, Patronato Nacional de Museos, Madrid, 1975. Tomo I, pág. 153.

¹⁴ HARRIS, ob. cit., pág. 120. Antonio BLANCO y Manuel LORENTE, *Catálogo de la escultura*, Museo del Prado, Madrid, 1981, págs. 164 y 165.

¹⁵ Yves BOTTINEAU, «L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686. Aspects de la cour d'Espagne au XVIIe siècle», *Bulletin Hispanique*, 1958, número dos, abril-junio, pág. 159.

inexcusable. En efecto, esta obra figura en la colección que da a conocer en 1794, con grabado, José Lopez Enguidanos¹⁶. El hecho de que figure en este escogido elenco, testimonia la alta significación que se confiere al vaciado, ya que se trataba de «vaciados de «estatuas antiguas», aunque se incluyen algunas obras renacientes, como el Mercurio de Juan de Bolonia.

La Academia concedía pensiones en Roma. A esta ciudad iban a formarse los pensionados, quienes tenían como primera misión ejercitarse copiando obras clásicas, renacientes y barrocas, que hacían en barro cocido. La Academia guarda una espléndida colección procedente de los envíos de los pensionados. Una de estas obras es un grupo en barro cocido remitido por Isidro Carnicero¹⁷. Fue hijo del escultor Alejandro Carnicero. Nació en Valladolid en 1736 y falleció en Madrid en 1804. Ganó numerosos premios en los concursos convocados por la Real Academia. Obtuvo pensión para Roma, donde estuvo entre 1760 y 1766. En esta ciudad realizó en barro cocido el grupo escultórico del Laoconte y sus hijos. La escultura se encuentra en la Academia¹⁸. Mide 80 por 47. La terminó en Roma en 1766, pocos días antes del regreso a España.

La escultura está realizada en un solo bloque. Laoconte tiene el brazo derecho estirado, conforme a la disposición del modelo original del Belvedere que tomó por modelo. Ya se indicó que a la escultura se añadió un brazo de terracota, para completar esta parte que faltaba; y que fue al regreso de la escultura del exilio en Francia cuando se colocó un brazo de mármol doblado, que es el que en la actualidad presenta.

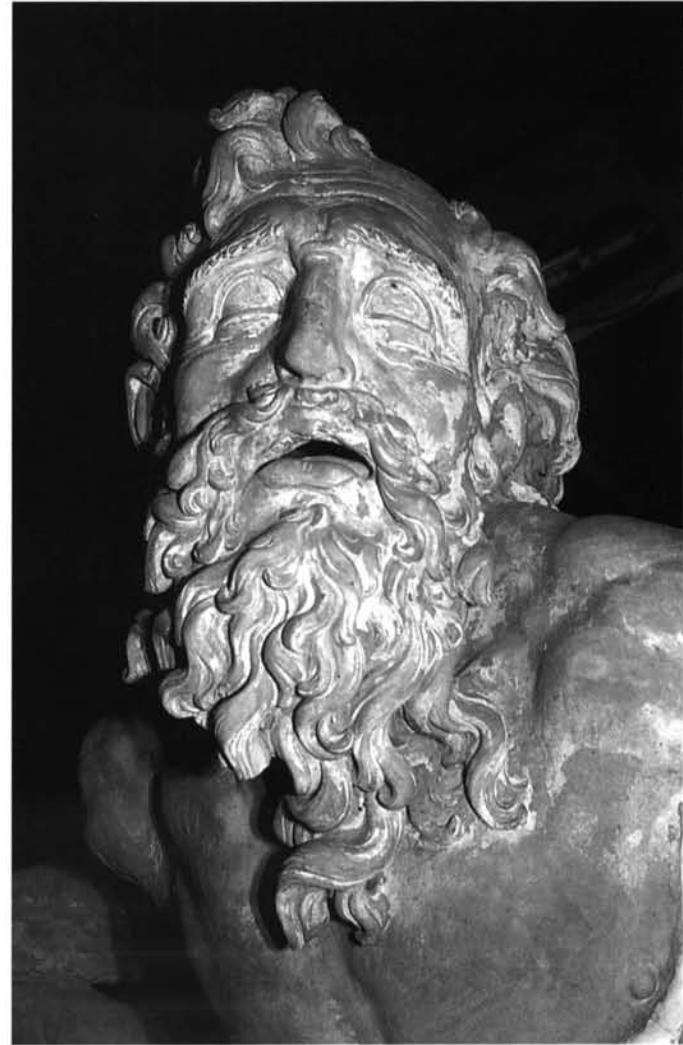
¹⁶ Josef LOPEZ ENGUIDANOS, *Colección de vaciados de estatuas antiguas que posee la Real Academia de las tres Artes Nobles Artes de Madrid, dibuxadas y grabadas por...*, profesor de pintura. Dedicála al Exmo. Sr. Duque de la Alcuía, protector de la misma Academia, Madrid, año de 1794.

¹⁷ María Antonia MARTINEZ IBAÑEZ, «Isidro Carnicero Leguina, Director en Escultura de la Academia», *Boletín Academia*, 1989, número 69, págs. 397-413.

¹⁸ Leticia AZCUE BREA, «Inventario de las colecciones de escultura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», *boletín Academia*, 1986, número 62, pág. 266.



1



2

1. Valladolid. Museo Nacional de Escultura. Apóstol, por Alonso Berruguete.—2. Medina de Rioseco. Iglesia de San Francisco. Cabeza de San Jerónimo, por Juan de Juni.



1



2

Granada. Museo de la Alhambra. Cabeza de San José de Arimatea, por Jacopo Florentino.—2. Vergara (Guipúzcoa). Iglesia de San Pedro. Crucifijo, por Juan de Mesa.



1



2

1. Valladolid. Museo Nacional de Escultura. Cabeza de San Pablo, por Juan Alfonso Villaabril.—2. Madrid. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. El Laoconte, por Isidro Carnicero.