

LA DESTRUCCIÓN DE TROYA EN EL ARTE Y LA CULTURA VISUAL THE FALL OF TROY IN ART AND VISUAL CULTURE

Resumen

La destrucción de la legendaria ciudad de Troya constituyó, gracias al relato de Virgilio en la *Eneida*, una de las escenas fundamentales en el imaginario visual de la cultura de Occidente desde el momento de su confección. El relato virgiliano tuvo además importantes consecuencias en la literatura emblemática y en el arte europeo. Este texto se centra en la escena del incendio y destrucción de la ciudad de Troya, tema que resulta fascinante por las implicaciones que tuvo posteriormente en el arte efímero y la fiesta renacentista y barroca.

Palabras clave

Destrucción de Troya, Emblemática, Fiesta, Monarquía hispánica, Pintura.

Inmaculada Rodríguez Moya

Universitat Jaume I, Castellón, España

Catedrática de Historia del Arte en el Departamento de Historia, Geografía y Arte de la Universitat Jaume I. Se centra en la iconografía del poder, la fiesta, el arte efímero y la emblemática. Sus publicaciones destacan junto con Víctor Mínguez *The Seven Wonders of the Ancient World in the Modern Age* (Routledge, 2017), *El Tiempo de los Habsburgo. La construcción artística de un linaje imperial en el Renacimiento* (Marcial Pons, 2020) y *The visual legacy of Alexander the Great from the Renaissance to the Age of Revolution* (Routledge, 2024).

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 23/III/2024
Fecha de revisión: 03/V/2024
Fecha de aceptación: 04/V/2024
Fecha de publicación: 30/X/2024

Abstract

The destruction of the legendary city of Troy constituted, thanks to Virgil's account in the *Aeneid*, one of the fundamental scenes in the visual imaginary of Western culture from the moment it was made. Virgil's story also had important consequences for emblematic literature and European art. This text focuses on the scene of the burning and destruction of the city of Troy, a subject that is notable for its later influence on ephemeral art and the Renaissance and Baroque festivals.

Key words

Emblematic, Fall of Troy, Festivals, Painting, Spanish Monarchy.

Código ORCID: 0000-0003-2481-1855

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i23.0018>

LA DESTRUCCIÓN DE TROYA EN EL ARTE Y LA CULTURA VISUAL

1. INTRODUCCIÓN

El relato breve de Homero en la *Odisea* (IV, 265-290; VIII, 490 y XI, 504-533) y sobre todo el más detallado de Virgilio en la *Eneida* (Libro II) del engaño que los aqueos tramaron con la construcción del famoso caballo de madera, el *Paladion*, con el que los troyanos abrieron las puertas de sus inexpugnables murallas, ha tenido una trascendencia artística y literaria incuestionable en la cultura de Occidente, sobre todo como motivo para representar el incendio y la destrucción de Troya¹. El relato de este episodio llegó al Renacimiento mediado por el amplio eco que tuvo en la literatura medieval europea y española, en obras en verso como el *Roman de Troie* de Benoît de Saint-Maure (hacia 1170) —de gran éxito en las cortes francesas y borgoñonas como espejo de príncipes—, en prosa como la *Historia destructionis Troiae* de Guido delle Collone (s. XIII). En España el relato se recogió en el anónimo *Libro de Alexandre*, o las referencias a Eneas —entre otros personajes míticos— en la *General Estoria* de Alfonso X, este último buscaba realizar una historia universal con un propósito moral cristiano. También fueron muy relevantes la *Historia troyana polimé-*

trica, que es una traducción anónima del siglo XIV del *Roman de Troie*, y las *Històries troianes* de Jaume Conesa, que fue una traducción del libro de delle Collone. Por supuesto, resultó fundamental referenciarlo en la literatura caballescaca como el *Tirant lo Blanc* (1490) de Joanot Martorell, en el que la guerra de Ilión sirve como topos para aludir al conflicto greco-turco. Los libros de mitografía, y en especial el *Teatro de los dioses de la gentilidad* de Baltasar de Vitoria, remitieron en sus explicaciones de los hechos de los dioses, continuamente a la *Eneida* por la intervención de numerosos de ellos en los episodios virgilianos. Por ello, era inevitable que la literatura emblemática en los siglos XVI y XVII se hiciera eco de la guerra de Troya y explicara este episodio del caballo y el incendio desde un punto de vista político, como advertencia hacia las consecuencias que las actuaciones de los gobernantes tenían para sus súbditos. Quizá por ello esta representación se plasmó en numerosas ocasiones en lienzos o bien escenográficamente en festejos de carácter pirotécnico, puesto que servía de recordatorio para gobernantes y ciudades de la importancia de la buena actuación política, sin olvidar tampoco el atractivo estético de semejante catarsis destructiva.



Fig. 1. Hernando de Soto. *Emblemas moralizadas* (Madrid, 1599). Emblema V: *Inimicum insuperabilem industria vincere* (“Vencer con industria a un enemigo insuperable”).
Copyright Creative Commons.

2. LA EMBLEMÁTICA Y EL CABALLO DE TROYA, O ADVERTENCIAS PARA EL BUEN GOBIERNO

El libro fundacional de la literatura emblemática, el *Emblematum libellus* (Augsburgo, 1531) del jurista y humanista Andrea Alciato, recurrió, por sus posibles enseñanzas morales, a las historias del ciclo troyano en diversos emblemas, algunos dedicados indirectamente a la destrucción de la ciudad, otros dedicados a algunos héroes vinculados con la historia, pero este interés demuestra que el tópico era común ya en el mundo cor-

tesano del finales del Medievo y en el Renacimiento. Los emblemas son el CXXXI, *Ex arduis perpetuum nomen* (“Que se alcanza fama eterna por las cosas difíciles”), aludiendo a un augurio de la caída de Troya², y el CLVIII, *Opulenti hereditas* (“La herencia del rico”), que menciona la recogida del cuerpo de Patroclo³.

En la emblemática española, Hernando de Soto en sus *Emblemas moralizadas* (Madrid, 1599) también recuperará el ciclo troyano y aludirá directamente a la destrucción de la ciudad, con el lema quinto de los emblemas *Inimicum insuperabilem industria vincere* (“Vencer con industria a un enemigo insuperable”)⁴. La imagen representa de nuevo al caballo de madera, dibujado de manera un tanto infantil, pero mostrando en su vientre a los soldados ocultos, frente a las murallas de la ciudad. El epigrama y la glosa explican que el ingenio —o industria— es necesario para aquellos que no pueden vencer por la fuerza, y que Dios además no se olvida del justo en sus tribulaciones, pues le libra de ellas.

244

La destrucción de Troya es motivo principal también en un emblema en la obra *Quinti Horatii Flacci Emblemata insignibus in aes notisque illustrata* (J. Verdussen, 1607), publicado por Otto Vaenius. Como sabemos el libro de Vaenius se tradujo al español como el *Theatro moral de toda la philosophia de los antiguos y modernos* (Bruselas, Francisco Floppens, 1669), dedicado a la reina Mariana de Austria, convirtiendo así la obra en un verdadero espejo de príncipes y con una amplia repercusión en el mundo hispano⁵. El emblema 38 con el mote *Principum delicta plebs luit* (“El pueblo paga los pecados de los príncipes”), advierte de las consecuencias que sufren los súbditos por las malas decisiones de sus gobernantes, con el ejemplo precisamente de los perjuicios que el rapto de Helena por parte de Paris tuvo para los troyanos. Nos muestra, al fondo de la imagen la ciudad de Troya ardiendo, mientras en primer plano vemos a los aqueos y troyanos en el fragor de

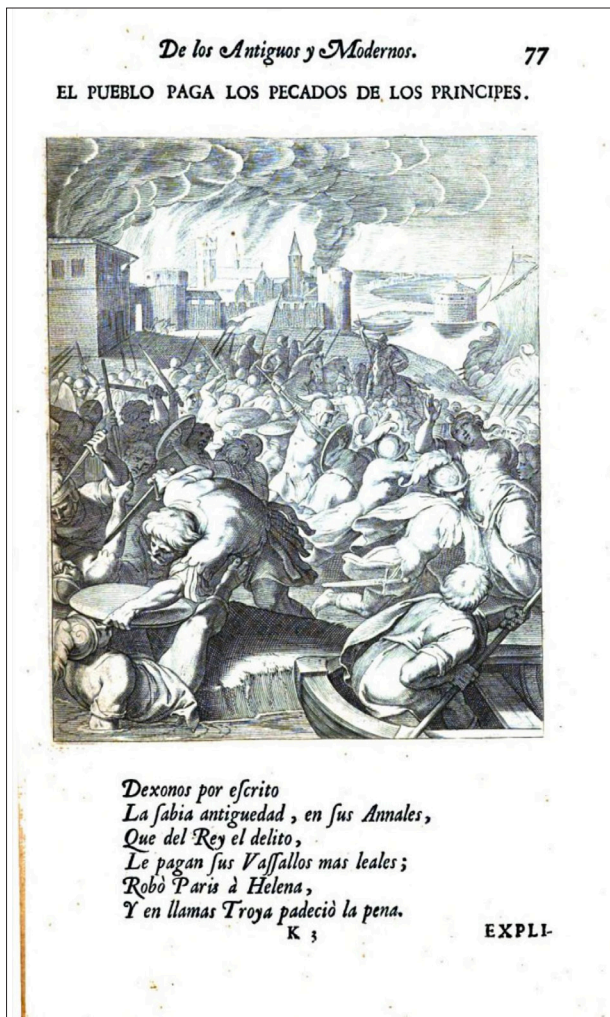


Fig. 2. Otto Vaenius. *Theatro moral de toda la philosophia de los antiguos y modernos* (Bruselas, Francisco Floppens, 1669). Emblema 38: *Principum delicta plebs luit* ("El pueblo paga los pecados de los príncipes").
Copyright Creative Commons.

la batalla, y algunos huyen en barcas. El grabado es de un gran detallismo y calidad, retratando a Troya como una ciudad holandesa, y de un gran manierismo en la torsión, dramatismo y musculaturas de los soldados en plena lucha. El epigrama y la aclaración en prosa nos dice que el emblema es un ejemplo particular para reyes y príncipes, narrando el amor entre Helena y Paris y sus consecuencias, aquella cruel guerra, que dio fin con las cenizas de su patria, de modo que los inocentes pueblos pagan los pecados y los errores de sus príncipes⁶.

Diego de Saavedra Fajardo es bien conocido como diplomático al servicio de Felipe IV y del conde-duque de Olivares⁷. Su famosa obra *Idea de un príncipe político-cristiano o Empresas políticas* (Múnich, 1640), dirigida al príncipe de Asturias Baltasar Carlos (1629-1646), retomará esta imagen e idea del caballo de Troya en el emblema 27, y bajo el lema *Specie religionis* ("Bajo apariencia de religión"), muestra al equino artificial sobre una plataforma con ruedas, que penetra a través de la muralla de la ciudad por una gran brecha abierta en ella. El significado de la empresa alude a que el príncipe ha de estar advertido de la máscara de la piedad con que se disfraza en muchas ocasiones la política para destruir ciudades, provincias e incluso reinos enteros. La glosa abunda en esta idea de que los pueblos y los reinos han sido engañados muchas veces por la falsa religión, por tanto, no hay que aceptar ligeramente ni supersticiones ni cambios en las



Fig. 3. Diego de Saavedra Fajardo. *Idea de un príncipe político-cristiano* (Múnich, 1640). Emblema 27: *pecie religionis* ("Bajo apariencia de religión").
Copyright Creative Commons.



Fig. 4. Johannes Sambucus. *Emblemata* (Amberes, 1564). Emblema: *Pro ignotis sumere laborem* ("Preocupate por lo desconocido"). Copyright Creative Commons.

costumbres religiosas, pues pueden tener como consecuencia que los súbditos reemplacen sus creencias y obedezcan antes al sacerdote que a su príncipe. También estos cambios pueden generar perturbaciones en el reino, por tanto, el príncipe, sólo aceptará nuevas opiniones en materia religiosa si éstas están ampliamente aceptadas. En definitiva, la religión fingida no tiene resultados positivos y la política basada en esto no es firme.

La emblemática europea también mostrará al caballo de Troya y la consecuente destrucción de

la ciudad en diversos libros de emblemas, aunque no podemos extendernos. Por citar algún ejemplo, en el libro de Daniel de la Feuille, *Devises et emblèmes anciennes et modernes: tirées des plus celebres aueurs avec plusieurs autres nouvellment* (Amsterdam, 1691). En este caso vemos precisamente como motivo principal el caballo de Troya en una de sus divisas, con el fondo indefinido de una ciudad, para referirse al Engaño o el Fraude. También la *Emblemata* de Johannes Sambucus (Amberes, 1564), de nuevo percibimos bajo el lema *Pro ignotis sumere laborem* ("Preocupate por lo desconocido") la imagen del caballo de Troya a las puertas de la ciudad, observado por una estatua de Helena, con las tiendas de los aqueos fuera de ella. El epigrama se lamenta de los nueve años de infortunios para los troyanos y aqueos por culpa de Helena, y como es útil una vida de moderación y no fiarse de lo desconocido. En definitiva, como hemos podido apreciar la emblemática recurrió al engaño del equino y a sus trágicas consecuencias para advertir a los gobernantes sobre sus actuaciones políticas.

3. EL INCENDIO DE TROYA EN LA PINTURA DEL SIGLO XVII

Los episodios del ciclo troyano fueron muy habituales en las tapicerías que adornaban los festejos de la corte de los duques de Borgoña y posteriormente de los Austrias españoles, como las series que pertenecieron a Isabel Clara Eugenia y que en 1644 llegaron a Madrid. De entre las dieciocho series, debemos destacar la *Historia de Eneas* (14 paños) y la *Historia de Troya y robo de Elena* (13 paños)⁸. Por ello no es de extrañar que el tema fuera recuperado en la pintura sobre lienzo, quizá más allá del sentido decorativo y aunando los contenidos de enseñanzas morales y políticas de los libros de emblemática. De hecho, Rosa López Torrijos reconocía en su pionera y magnífica tesis doctoral, al final de su disquisición sobre este tema del incendio de Troya, que había constituido en sí mismo, un tema independiente en la



Fig. 5. Juan de la Corte. *El incendio de Troya*. Óleo sobre lienzo. Siglo XVII. Museo del Prado. Madrid. España. Copyright Museo del Prado.

pintura española⁹. Lo mismo podríamos decir de la pintura europea, a tenor del número de obras conservadas y la especialización en esta temática de algunos pintores. En cuanto a este exclusivismo, cabe afirmar que es precisamente en aquellos pintores que centran su labor en vistas arquitectónicas o en escenas catastróficas, llenas de dramatismo y personajes, donde encontramos el mayor número de obras centradas en este episodio del ciclo troyano. Elvira Barba además ya explicó que este tema —denominado *Iliupersis*— fue muy rico y que básicamente se planteó artísticamente de dos formas: en su visión de conjunto o en una secuencia de escenas¹⁰. Fue la visión de conjunto, que mostraba yuxtapuestas las escenas del caballo, del incendio y del combate, y de la huida de Eneas, la más popular en la pintura sobre lienzo.

En el caso español, hemos de mencionar de nuevo la decoración del palacio del Buen Retiro,

llevada a cabo por el conde-duque de Olivares, que estudió de manera pormenorizada Mercedes Simal López¹¹. El proceso duró casi una década, entre 1632 y 1642, con una ambiciosa política de adquisiciones en Italia y Flandes, y numerosos encargos a pintores cortesanos de muy diversa calidad y temática variadísima, sobre todo, paisajes y perspectivas, pero también obras de carácter religioso y mitológico. Por ello, no es extraño que en los inventarios se hayan localizado varias obras referidas al ciclo troyano¹². En este sentido, debemos citar al pintor Juan de la Corte, un artista que ya abordamos brevemente en un estudio previo, y sobre el que hay muy pocas noticias¹³. Nacido y formado en Amberes, hacia 1610-1614 está establecido en Madrid, trabajando para la Corte hasta aproximadamente 1650¹⁴. Sabemos que Juan de la Corte realizó varias series del ciclo troyano. Así, por ejemplo, para el duque de Medinaceli y el conde Villalcázar pintó sendas series de la *His-*



Fig. 6. Francisco Gutiérrez Cabello. *El incendio de Troya*. Óleo sobre lienzo. 1657. Museo de Bellas Artes de Sevilla. Sevilla. España. Copyright Museo de Bellas Artes de Sevilla.

248

toria de la Guerra de Troya. En el Alcázar de Madrid había doce lienzos suyos con diferentes historias, aunque sin tema conocido¹⁵, y para el Palacio del Buen Retiro realizaría también numerosos cuadros, hasta cincuenta, entre ellos algunos de la *Historia de Troya*¹⁶.

Debemos mencionar en primer lugar, el lienzo de Juan de la Corte conservado en el Museo del Prado del siglo XVII (140 x 238 cm, P003103, n.º 247 del inventario de 1794), titulado *El incendio de Troya*. Donde vemos claramente un primer plano en el que Eneas —espada en mano— sale de su casa llevando a hombros a su padre Anquises, mientras le siguen su esposa Creusa y su hijo Ascanio. El magnífico pórtico de la casa de Eneas, con dos columnas de mármol rojo y capiteles dorados se destaca en el contraluz de

la luz interior de la casa, que ya parece iniciar su incendio. Al fondo se desarrolla la catástrofe de la ciudad, con edificios de clara inspiración renacentista, mientras las huestes troyanas y aqueas están en el fragor de la batalla. El caballo, se distingue a contraluz entre las llamas y los edificios, situado en una plaza. La oscura luz de la composición, fantasmagórica, contribuye a realzar el dramatismo de la escena. El lienzo fue propiedad del marqués de Montesclaros, cuya colección se vendió tras su muerte en 1628, y fue adquirido por Paolo Giustiniani, para acabar después en las colecciones reales¹⁷. Muy semejante en la composición es otra versión del mismo autor de la primera mitad del siglo XVII con el título *El caballo de Troya* (154 x 218 cm, P004728) asimismo procedente del Buen Retiro (n.º 537) y con una luz menos oscura y una

pinclada más definida en sus arquitecturas y personajes. Seguramente junto a ellos se expondría muy cerca *El rapto de Helena* (150 x 220 cm, P003102, n.º 539), también de la primera mitad del siglo XVII, tanto por su precedencia temática por su semejanza estilística, conformando así un díptico de la historia de alto contenido dramático, y en el caso de este último de gran sensualidad y sentido estético.

En la Universidad de Murcia se conserva otra representación troyana que perteneció a una serie de tres lienzos de Juan de la Corte, que fueron propiedad de la familia d'Estoup desde 1864. Esta familia, que poseía la Casa Meoro en la ciudad de Murcia, tenía una colección de pin-

tura. Su último representante, Alvaro d'Estoup Barro, marqués de Corvera, cedió nueve obras de su colección a la Universidad de Murcia. Entre ellos está un *Incendio de Troya* de Juan de la Corte, sin datación exacta en el siglo XVII, pero con el número 356, perteneciente precisamente a las colecciones reales. El lienzo es maravilloso, de 108 x 164 cm, y retrata una ciudad de estética flamenca, con edificios del gótico final y otros claramente renacentistas. Se nos muestra en un primer plano el pórtico de un magnífico palacio, con columnas salomónicas decoradas con *putti*, del cual sale Eneas —vestido al a romana— portando a Anquises en su hombro, mientras detrás le siguen su esposa y su hijo Ascanio, semidesnudos. Mientras Eneas se esfuerza en su sal-



Fig. 7. Francisco Collantes. *El incendio de Troya*. Óleo sobre lienzo. S. XVII. Museo del Prado. Madrid. España. Copyright Museo del Prado.



Fig. 8. Louis de Caullery. *El saqueo de Troya*. Óleo sobre tabla. 1610. Museo Soumaya. Ciudad de México. México. Copyright Museo Soumaya.

vacación, sus tres familiares parecen lamentarse de su suerte a los cielos. En un segundo plano, percibimos la lucha entre griegos y troyanos, en un escenario arquitectónico en el que se abre una plaza, en cuyo extremo izquierdo vemos abierto el caballo de madera. En un tercer plano, el alto de la ciudad arde en dramáticas llamas, mientras el humo negro no deja ver el cielo.

Francisco Gutiérrez Cabello (c. 1616-1670) fue un pintor de origen burgalés especialista también en grandes perspectivas arquitectónicas fantásticas, que le servían como excusa para representar escenas bíblicas, mitológicas e históricas, y que seguramente estuvo vinculado a Velázquez y a Juan de la Corte¹⁸. Sus perspectivas arquitectónicas se caracterizan por un estilo manierista, una gran aparatosidad y sentido escenográfico, casi

fantástica y un ambiente fantasmagórico. Enrique Valdivieso le atribuyó el lienzo de *El incendio de Troya*¹⁹, conservado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla (107 x 162 cm), que luego fue confirmado por la presencia de su firma o monograma F. GZ. con la fecha de 1657. En este caso se trata de una obra fechada en una época en la que Gutiérrez todavía sigue los modelos tradiciones de los pintores de perspectivas de la primera mitad del siglo XVII, con tonalidades más terrosas y ocres²⁰, y de gran detallismo en la representación de las arquitecturas, que responden tanto a modelos norteños como romanos muy identificables.

Tampoco podemos extendernos más en este apartado, pero cabe mencionar también al pintor Francisco Collantes²¹, y su *El incendio de Troya* (Museo del Prado, inv. P-3086, 145 x 197 cm). Un



Fig. 9. Paolo Amato. Máquina efímera con el incendio de Troya, en M. del Giudice. *Palermo magnifico nel trionfo dell'anno M.D.C.LXXXVI. Rinouando le feste dell'inventione della Gloriosa su Cittadina S. Rosalia, Tomaso Rummulo, Palermo. 1686.* Copyright Creative Commons.

251

lienzo que fue adquirido por orden del conde-duque de Olivares y tasado por el pintor Eugenio Caxés para la decoración del Buen Retiro (n.º 439), donde de nuevo la arquitectura romana y las referencias a los monumentos de la Antigüedad son evidentes. Además, debemos hacer referencia a la amplísima presencia del tema en las colecciones de la nobleza, incluyendo al propio conde-duque²². Por ejemplo, consta en el inventario de Francisca de Aragón y Sandoval, condesa de Santisteban, esposa del marqués Francisco de Benavides (1688-1696), quien fuera virrey de Nápoles, una pintura de la "Ruyna de Troya"²³.

En Flandes fue un tema muy popular, con pintores como Adam Elsheimer, Pieter Brueghel

el Joven, Pieter Schoubroeck, Herry Met de Bles o más concretamente Louis de Caullery (1582-1621/22). Este fue un pintor flamenco muy presente igualmente en las colecciones reales, puesto que su pintura tenía un carácter cortesano. Por ejemplo, realizó dos series de óleos sobre las maravillas del Mundo, donde se aprecia su gusto también por las perspectivas arquitectónicas al modo de Vredeman de Vries. Caullery realizó una magnífica tabla titulada *El saqueo de Troya*, de 1610, hoy en el Museo Soumaya de México. Con su característica fineza a la hora de representar las arquitecturas con líneas muy marcadas y gran preciosismo, nos muestra sobre todo el cielo encendido por el fuego y ennegrecido por el humo, mientras la ciudad

—como la Roma imperial— arde. El caballo aparece como en una plaza frente a un puerto, mientras desfilan tropas y huyen los habitantes. De hecho, en primer plano a la derecha reconocemos al grupo de Eneas, Anquises y Ascanio.

4. LA DESTRUCCIÓN DE TROYA EN LAS FIESTAS DE LA MONARQUÍA HISPÁNICA

Para finalizar con este breve repaso sobre el tópico del *Paladion* como desencadenante del incendio y destrucción de Troya, debemos hacer referencia a su ramificación al mundo de la fiesta renacentista y barroca, especialmente en las máquinas pirotécnicas, en las que destaca la destrucción de Troya. Pongamos tan sólo un par de ejemplos vinculados también con la monarquía española. En Valencia contamos con un hito pirotécnico: los celebrados por la beatificación de San Luis Beltrán en 1608. Las fiestas han sido ampliamente estudiadas²⁴, pues debido a que sólo habían pasado treinta años de su muerte y a la promoción de estas por el Patriarca Juan de Ribera, el despliegue de medios fue espectacular. Además de los festejos preceptivos, destacaron los cuatro días de fuegos artificiales. Dos relaciones festivas son interesantes, la de Gaspar Aguilar y la de Vicente Gómez²⁵. Es precisamente Gómez, quien nos dice que estos fueron los más espectaculares que se vieran nunca en España. Para ello se levantó un tablado en la plaza de Predicadores, donde se situaba el convento de Santo Domingo y donde habitualmente tenían lugar estas diversiones en Valencia. El primer día la pirotecnia se dedicó a un castillo con animales simbólicos, el segundo a otro castillo con una dama encantada y salvajes, que fueron atacados por soldados, el tercero se representó la destrucción de la Sagunto a manos de los cartagineses, y finalmente, el cuarto, celebrado el día final en domingo, se figuró la destrucción de la ciudad de Troya. Para ello se construyó una urbe de planta cuadrada, de noventa palmos por lado, es decir, de unos veinte metros, con sus muros, torres y edificios, y un palacio adosado



Fig. 10. Nicola Fiore. *Macchina da fuoco artificiale*. Dibujo a lápiz. 1774. Società Napoletana di Storia Patria. Nápoles. Italia. Fotografía: Autora.

a las murallas. El elemento más espectacular fue el caballo de Troya construido, que según el narrador superaba la altura de las murallas de Valencia. Un ataque de soldados a la ciudad inició el incendio de la máquina, que continuó como no, con la entrada del caballo y más fuegos artificiales. Finalizó el castillo, que duró más de una hora, con la quema de la ciudad y del caballo, este último tirando atronadores fuegos por ojos, boca, narices y por el cuerpo, que lo abrasaron.

En la Italia española, debido también a la presencia constante de ingenieros, los fuegos de artificio fueron muy espectaculares, especialmente a finales del siglo XVII y principios del XVIII gracias a Paolo Amato, arquitecto siciliano que construyó auténticas máquinas de pólvora. Por ejemplo, Amato construyó una ciudad fortificada para representar la destrucción de Troya en la plaza del Real Palacio de Palermo para la fiesta de Santa Rosalía de 1686²⁶. Su relación festiva es la más impresionante de todas las que se publicaron²⁷. En esta anualidad, igualmente, el nuevo carro de Santa Rosalía interactuaba con la tradicional arquitectura efímera levantada en

la plaza del Palacio. Por ello, siguiendo al carro de la santa, un Caballo de Troya de cuarenta palmos de alto entraba a la plaza tirado por coros vestidos a la antigua como si fueran rústicos. En medio del recinto se levantó una ciudad cuadrada, con fachadas de ochenta palmos de alto y con cuatro enormes baluartes, una monumental puerta, teatros, palacios, *loggias* y el Templo de Atenea, rematado por una gran cúpula, de cien palmos de alto. Fingía la ciudad de Troya, que fue atacada por el caballo mediante espectaculares fuegos de artificio. Aún durante el siglo XVIII y ya como reino independiente de Nápoles y Sicilia, por la abdicación de Carlos III en su tercer hijo Fernando, la ciudad de Nápoles celebraría los carnavales en honor de su monarca en 1774. Un diseño conservado en la Società Napoletana

di Storia Patria de Nicola Fiore, *Macchina da fuoco artificiale*²⁸, muestra la segunda cucaña construida en el Largo di Castello, que era una escena del asedio de Troya, con torres, bastiones y grandes muros, y Eneas huyendo de la ciudad.

En conclusión y muy brevemente, este texto ha revisado el enorme impacto en la cultura visual del Renacimiento y del Barroco, a través de la emblemática, la pintura y los fuegos artificiales efímeros, de una iconografía —la del caballo y la destrucción de Troya— cuyos posibles contenidos morales y políticos no debemos olvidar, habida cuenta de su importancia en el ámbito cortesano y, en especial, en la monarquía hispánica por las implicaciones genealógicas sobre su legendario origen.

NOTAS

- ¹ El ciclo troyano al completo tuvo gran trascendencia artística, véase: ELVIRA BARBA, Miguel Ángel. *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*. Madrid: Sílex, 2008, págs. 447-496, capítulos 22 y 23 y brevemente en MORENO CUADRO, Fernando. *Iconografía e iconología. Introducción al significado de la obra artística*. Córdoba: UCOPress, Editorial Universidad de Córdoba, 2022, págs. 432 y 433.
- ² MÍNGUEZ, Víctor. “Hazañas de Hércules niño. Linaje y presagios heroicos de la realeza hispánica”. En: PÉREZ, José Luis; GONZÁLEZ VARELA, Sergio y HERNÁNDEZ SOUBERBIELLE, Armando (Coords.). *Hércules en el mito, la historia y el arte iberoamericano. Relatos de una figura de poder y dominación*. San Luis: El Colegio de San Luis, Universidad Iberoamericana, 2015, págs. 31-51 y para este emblema pág. 40. ALCIATO, Andrea. *Emblemas*. Edición de Santiago Sebastián. Madrid: Akal, 1985, pág. 170.
- ³ *Ibidem*, pág. 200.
- ⁴ SOTO, Hernando de. *Emblemas moralizadas*. Edición y estudio de José Julio García Arranz y Nieves Pena Sueiro. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta editor, 2017, págs. 103-104.
- ⁵ SEBASTIÁN, Santiago. “Theatro Moral de la Vida Humana, de Otto Vaenius. Lectura y significado de los emblemas”. *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”* (Madrid), XIV (1983), págs. 7-92 y MÍNGUEZ, Víctor. “Philosophia vitae magistra. Horacio en emblemas flamencos”. En: LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel B. y MONTEROSO MONTERO, Juan M. *Virtus Inconcussa. Estudios en torno al Theatro moral de la vida Humana de Otto Vaenius*. A Coruña: Diputación Provincial da Coruña, 2013, págs. 23-37.
- ⁶ “Si considera el príncipe insolente/Los daños, que a sus Reynos traen sus males,/La destrucion/común de tanta gente,/Las muertes, robos, y hambres desiguales, /Y que paga por el tanto inocente,/Pondra freno a sus vicios infernales,/Siendo exemplo, (con lágrimas o digo)/.No Troya, sino España, y don Rodrigo” Esta alusión a don Rodrigo, forma parte del neogoticismo que impregnó el reinado de Felipe IV y la regencia de su última mujer, durante el cual se recuperó la historia de la monarquía goda para legitimar la unidad y la continuidad del cristianismo en la península ibérica, precisamente en un momento en el que Portugal se había desgajado de la corona de los Austrias. Don Rodrigo (709-711) suponía para la historiografía de la época el último y el más pésimo de los monarcas godos, que había gobernado mal, permitiendo las incursiones de los musulmanes en España, y cuyo castigo por su mala actuación había sido la derrota en la batalla de Guadalete y, por lo tanto, la pérdida de España. Véase: SÁEZ, Adrián J. *Godos de papel. Identidad nacional y reescritura en el Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 2019, págs. 55-82.
- ⁷ Hubo dos ediciones, en Múnich en 1640 y en Milán en 1642, pero la de Milán es la mejor porque corrigió todas las erratas y los grabados son mejores. Una edición contemporánea y comentada en SAAVEDRA FAJARDO, Diego de. *Empresas políticas*. Edición, introducción y notas de Francisco Javier Díez de Revenga. Barcelona: Planeta, 1988, y para este emblema págs. 180-184.

- ⁸ GARCÍA GARCÍA, Bernardo José. "El legado de arte y objetos suntuarios de las testamentarias de Isabel Clara Eugenia y el Cardenal Infante". En: COLOMER, José Luis (Dir.). *Arte y Diplomacia en la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*. Madrid: Centro de Estudios de la Historia Hispánica, 2003, pág. 147.
- ⁹ LÓPEZ TORRIJOS, Rosa. "El bimilenario de Virgilio y la pintura española del siglo XVII". *Archivo Español de Arte* (Madrid), 54, 216 (1981), págs. 385-386. Para el arte europeo BARDON, Henry. "L'Énéide et l'Art. XVI.^è-XVIII.^è siècles". *Gazette de Beaux Arts* (París), tomo XXXVII bis (1950), págs. 77-88.
- ¹⁰ ELVIRA BARBA, Miguel Ángel. *Arte y mito...* Op. cit., pág. 441.
- ¹¹ SIMAL LÓPEZ, Mercedes. "El Real Sitio del Buen Retiro y sus colecciones durante el reinado de Felipe IV". En: MARTÍNEZ MILLÁN, José y RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel (Dir.). *La corte de Felipe IV (1621-1665). Reconfiguración de la Monarquía católica. Arte, coleccionismo y sitios reales*. Madrid: Ediciones Polifemo, 2017, págs. 2339-2566.
- ¹² SIMAL LÓPEZ, Mercedes. "El Real Sitio del Buen Retiro...". Op. cit., págs. 2367-2368. Quizá el robo de Helena sea precisamente la obra conservada en el Museo del Prado bajo ese título.
- ¹³ RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada y MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor. "Olivares y la escenificación del poder. Un lienzo de Pollock House". *Potestas* (Castellón), 7 (2014), págs. 159-177. Y sobre Juan de la Corte: MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio. "Juan de la Corte. Un pintor flamenco en el Madrid de Calderón". *Goya* (Madrid), 161 (1981), págs. 312-320; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. *Pintura barroca en España (1600-1750)*. Madrid: Cátedra, 2010, págs. 114 y 350-351; DOVAL TRUEBA, María del Mar. *Los "velazqueños": pintores que trabajaron en el taller de Velázquez*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2003, págs. 319-320; NEWMAN, Abigail D. "Juan de la Corte: 'Branding' Flanders Abroad". En: SCHOLTEN, Frits; WOODALL, Joanna y MEIJERS, Dulcia (Eds.). *Art and Migration. Netherlandish Artists on the Move, 1400-1750*. Leiden: Brill, 2014, págs. 264-301.
- ¹⁴ KINHEAD, Duncan. "El testamento del pintor Juan de la Corte". *Boletín de estudios de Arte y Arqueología* (Valladolid), 52 (1986), págs. 461-462.
- ¹⁵ Inventario de 1636. ANGULO IÑIGUEZ, Diego, PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del segundo tercio del siglo XVII*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1983, pág. 356.
- ¹⁶ ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés. "La decoración pictórica del Palacio del Buen Retiro". En: ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés (Ed.). *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2005, pág. 22.
- ¹⁷ BOCCARDO, Piero. "Finanza, collezionismo e diplomacia tra la Spagna e Genova". En: COLOMER, José Luis. *Arte y diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo XVII*. Madrid: Fernando Villaverde Ediciones, 2003, pág. 314.
- ¹⁸ VALDIVIESO, Enrique. "Francisco Gutiérrez, pintor de perspectivas". *Boletín del Museo del Prado* (Madrid), tomo II (1982), págs. 175-180 y VALDIVIESO, Enrique. "Nuevos datos y obras de Francisco Gutiérrez". *Boletín del Prado* (Madrid), tomo XIII (1992), págs. 7-10; IZQUIERDO MORENO, Rocío, MUÑOZ, Valme. *Museo de Bellas Artes. Inventario de Pinturas*. Sevilla: Junta de Andalucía, 1990, pág. 88.
- ¹⁹ VALDIVIESO, Enrique. "Dos nuevas pinturas de Francisco Gutiérrez". *Revista de Arte Sevillano* (Sevilla), 2 (1982), págs. 71-73.
- ²⁰ QUESADA, José María. "Perspectivas y batallas de Francisco Gutiérrez y Matías de Torres". *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (Madrid), 79 (1994), pág. 263.
- ²¹ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. "Algunas obras inéditas y nuevas consideraciones en torno a Collantes". *Archivo Español de Arte* (Madrid), 139 (1962), págs. 254-257 y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII*. Madrid: CSIC, Instituto Diego Velázquez, 1983, págs. 43-62.
- ²² Véase en Getty Provenance Index el gran número de lienzos dedicados al tema del incendio de Troya y documentados en colecciones nobiliarias españolas.
- ²³ Véase: BURKE, Markus y CHERRY, Peter. *Documents for the History of Collecting: Spanish Inventories 1, Collections of Paintings in Madrid 1601-1755*. Los Angeles: Getty, 1997. Por ejemplo, mencionan lienzos de Juan de la Corte y de Francisco Collantes con este tema en el inventario de don Francisco de Aponte y Chaves de 166 (pág. 103), de autor desconocido en el inventario de Hernando de Espejo de 1637 (pág. 316), de Francisco de Collantes en el de Domingo Soria Arteaga de 1644 (pág. 384), de autor desconocido en el inventario de 1647 de Martín Real (pág. 435), de autor desconocido en el de 1662 del Doctor Pedro Pacheco (pág. 563), por ejemplo.
- ²⁴ FERRER VALLS, Teresa. "Producción municipal, fiestas y comedia de santos: la canonización de San Luis Bertrán en Valencia (1608)". En: OLEZA, Joan (Ed.) y CANET, José Luis (Coord.). *Teatro y prácticas escénicas II: la comedia*. Londres: Tamesis Books, 1986, págs. 156-

186. También RYLANCE, Kelie Erin. "Saint Luis Beltrán in Valencian Art and Pageantry". En: REININK, Adriaan Wessel y STUMPEL, Jeroen (Ed.). *Memory & Oblivion: Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art*. Dordrecht: 1999, págs. 685-690, y más recientemente RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada. "Conjurar a los cuatro elementos: fiestas de beatificación y canonización por San Luis Bertrán (1608-1671)". En: CALLADO ESTELA, Emilio (Ed.). *Para Dios y para los hombres: estudios en torno a San Luis Bertrán en el 350 aniversario de su canonización*. Granada: Comares, 2023, págs. 167-189.

²⁵ GOMEZ, Vicente. *Los sermones y fiestas que la Ciudad de Valencia hizo por la beatificación del glorioso padre Fray Luis Beltrán*, Valencia, 1608 y G. Aguilar, *Fiestas que la insigne ciudad de Valencia ha hecho por la beatificación del Santo Fray Luis Bertrán*. Valencia: Pedro Patricio Mey, 1608.

²⁶ MÍNGUEZ, Víctor; GONZÁLEZ, Pablo; RODRÍGUEZ, Inmaculada y CHIVA, Juan. *La fiesta barroca. Los reinos de Nápoles y Sicilia (1535-1713)*. Castellón: Universitat Jaume I, 2014, págs. 118-119.

²⁷ GIUDICE, Michele del. *Palermo magnifico nel trionfo dell'anno M.D.C.LXXXVI. Rinouando le feste dell'inventione della Gloriosa su Cittadina S. Rosalia*. Palermo: Tomaso Rummulo, 1686.

²⁸ VV.AA. *Capolavori in festa. Effimero barocco a Largo di Palazzo*. Nápoles: Electa Napoli, 1997, pág. 225.