

# La cultura homérica en la Escenografía del Seiscientos: *Il Greco in Troia* y *La caduta del regno dell'Amazzoni*

Esther MERINO PERAL

Departamento de Historia del Arte II (Moderno)  
Universidad Complutense de Madrid  
e.merino@pdi.ucm.es

Recibido : 11-12-2014

Aceptado: 02-09-2015

## RESUMEN

Sería imposible hacer una enumeración de festejos, espectáculos y representaciones teatrales, que a lo largo de la época moderna, tuvieron como argumento las historias narradas por la literatura homérica. Incontables, pero todas ellas buscaban el don de la elocuencia que tenían desde que en la Antigüedad empezaron a reeditarse. Apenas un siglo después de la recopilación de relatos orales que quedaron hilvanados bajo los títulos de la *Iliada* y la *Odisea* –si se acepta la autoría de ese personaje mítico que fue Homero en torno al siglo VIII antes de Cristo–, tiranos y oligarcas atisbaron de forma visionaria las posibilidades que aportaban las tramas en las que se vieron envueltos dioses y héroes. La mitología olímpica no sólo sirvió al propósito de la unificación panhelénica de la nación de naciones que era Grecia, en torno a un mundo de creencias común en el marco de los grandes santuarios, sino que además, las vicisitudes de los principales personajes, como Paris, Aquiles, Héctor, Ulises, Penthesilea, Eneas, Agamenón, Andrómaca, Casandra y Helena, proporcionaron un repertorio de modelos de conducta y un protocolo ceremonial en sociedad extremadamente útil. Piedad, fidelidad, excelencia, belleza, sumisión, virtudes morales que habían de “adornar” por igual a gobernantes y a ciudadanos, garantizaban un nuevo orden en la Hélade, constituyendo asimismo las notas distintivas con respecto a los anquilosados y monolíticos Imperios hegemónicos en la zona de Oriente Próximo, Egipcio y Babilónico o Persa, respectivamente. Se propone el análisis de la incidencia iconológica de tales asuntos a partir de la revisión escenográfica de dos libretos para dos representaciones teatrales italianas de finales del Seicento, de los que se encuentran sendos ejemplares en la Biblioteca Nacional de Madrid: *Il Greco in Troia* y *La caduta del regno dell'amazzone*.

**Palabras clave:** Historia del Espectáculo. Escenografía Barroca. Artes Escénicas. Cultura Homérica.

## Homeric Culture in The History of the Scenography in Seventeenth Century: *Il Greco in Troia* and *La Caduta del Regno dell'Amazzoni*

### ABSTRACT

It would be impossible to make a list of events, shows and plays, that throughout the modern era, had an argument the stories told by the Homeric literature. Countless, but they all looked at the gift of eloquence that had since they started in Antiquity reissued. Barely a century after collecting oral histories that were tacked under the headings of the *Iliad* and the *Odyssey* –if one accepts the authorship of that mythical

figure who was Homer around the eighth century before Christ— tyrants and oligarchs peered visionary possibilities so that provided the frames in which gods and heroes were involved. Olympic mythology not only served the purpose of unification of the Panhellenic nations that was Greece, around a common belief world as part of the great sanctuary, but also the vicissitudes of the main characters, as Paris, Achilles, Hector, Ulysses, Penthesilea, Aeneas, Agamemnon, Andromache, Cassandra and Helen, provided a repertoire of role models and a ceremonial protocol extremely useful in society.

Piety, loyalty, excellence, beauty, submission, moral virtues that were to “decorate” equally rulers and citizens, guaranteeing a new order in Hellas, were also the distinctive notes regarding ossified and monolithic hegemonic empires in the area Middle Eastern, Egyptian and Babylonian or Persian respectively. It is proposed to analyze the impact of such matters iconological from the review of two scripts for scenographic two plays of the late Italian *Seicento*, from two separate specimens found in the National Library of Madrid: *Il Greco in Troia* and *La caduta del regno dell' amazone*.

**Key Words:** Spectacle History. Baroque Stage. Performings Arts. Homeric Culture.

Efectivamente, sería imposible hacer una enumeración de festejos, espectáculos y representaciones teatrales, que a lo largo de la época moderna, tuvieron como argumento las historias narradas por la literatura homérica. Incontables, pero todas ellas buscaban el don de la elocuencia que tenían desde que en la Antigüedad empezaron a reeditarse. Apenas un siglo después de la recopilación de relatos orales que quedaron hilvanados bajo los títulos de la *Iliada* y la *Odisea* —si se acepta la autoría de ese personaje mítico que fue Homero en torno al siglo VIII antes de Cristo—, tiranos y oligarcas atisbaron de forma visionaria las posibilidades que aportaban las tramas en las que se vieron envueltos dioses y héroes. La mitología olímpica<sup>1</sup> no sólo sirvió al propósito de la unificación panhelénica de la nación de naciones que era Grecia, en torno a un mundo de creencias común en el marco de los grandes santuarios, sino que además, las vicisitudes de los principales personajes, como Paris, Aquiles, Héctor, Ulises, Penthesilea, Eneas, Agamenón, Andrómaca, Casandra y Helena, proporcionaron un repertorio extremadamente útil de modelos de conducta y un protocolo ceremonial en sociedad.

Piedad, fidelidad, excelencia, belleza, sumisión, virtudes morales que habían de “adornar” por igual a gobernantes y a ciudadanos, garantizaban un nuevo orden en la Hélade, constituyendo asimismo las notas distintivas con respecto a los anquilosados y monolíticos Imperios hegemónicos en la zona de Oriente Próximo, Egipto y Babilónico, respectivamente. Y con vertiginosa celeridad, sucesivos poderes fácticos en torno al Mare Nostrum quisieron establecer vínculos con la Historia de Troya, cuya realidad fue asumida en todos sus términos, con una función de legitimidad dinástica. Virgilio y su Eneida a mayor gloria de Octavio Augusto y la familia de los Julios, fueron la mejor expresión de la consagración unos relatos que terminaron conformando la misma idiosincrasia cultural del mundo occidental europeo.

<sup>1</sup> Por ejemplo “surtout après 1661, l’Olympe et l’imagerie des dieux et des héros antiques était omniprésents, en particulier les thèmes d’Apollon, d’Hercule et d’Alexandre le Grand, le thème de l’histoire du roi finit progressivement par s’imposer [...]”, en “Louis XIV et Bernin. Le voyage du Bernin à la Cour de France et sa place dans le décorum royal au début du regne personnel de Louis XIV”, en F. Checa (Dir.), *Arte Barroco e ideal clásico*, SEACEX 2004: 155-176.

Se propone el análisis de tales asuntos a partir de la revisión escenográfica de dos libretos para dos representaciones teatrales italianas de finales del Seiscientos, de los que se encuentran sendos ejemplares en la Biblioteca Nacional de Madrid.

La primera de dichas fiestas se representó en 1688, con ocasión de los esponsales o *Nozze* del Príncipe Ferdinando de Medici con Violante de Baviera, en el Teatro de la Pérgola, en Florencia, con decoraciones escenográficas ideadas por Jacopo Chia-vistelli y maquinaria de Antonio Ferri.

En el segundo caso, la decadencia del reino de las Amazonas fue el tema escogido para la fiesta teatral representada en Roma en 1690, en el Palazzo Colonna, que había de conmemorar igualmente un matrimonio, es este caso regio, del rey de España Carlos II y la princesa Mariana de Austria, y que fue promovida por el embajador en la capital italiana, el marqués de Cogolludo, con decoraciones escenográficas, a su vez, ideadas por Gerolamo Fontana.



**Fig. 1.** *Il Greco in Troia*. Teatro de la Pérgola, Florencia 1688. Segundo acto. Mar con máquina, donde aparece la ciudad de Troya y carro triunfal tirado de deidades y monstruos marinos. Estampa firmada por Arnoldo V. Westerhout.

Algunos se decantan por la dirección creativa única de las decoraciones escénicas de la primera de las obras mencionadas, de Antonio Ferri. Éste, discípulo de Ferdinando Tacca, aprendió con él las nociones básicas de la compleja representación y organización de aparatos y decoraciones escenográficas, en la senda de la escuela toscana de ilustres predecesores como Buontalenti y Giulio Parigi. De hecho, llegó a tal la fama en la pericia en el efecto sorpresivo sobre los espectadores, que Ferri fue conocido expresamente como “Aparatori” y precisamente, su primer trabajo docu-

mentado en este campo fueron máquinas y vuelos del *Greco in Troia*, si bien también se ocupó de otras labores como *Ingegnere delle fortezze e fabbriche mediceas*, de edificios civiles y religiosos, que incluyeron actuaciones en Pratolino, la Fortezza da Basso o el Palazzo Vecchio antes del cambio de siglo y ya en el Ottocento en la Fortezza de San Miniato o la iglesia de Santo Stefano<sup>2</sup>. Un amplio espectro habitual en este tipo de artistas polifacéticos que terminaron encarnando los escenógrafos. Hasta no hace mucho, la escenografía de esta obra se atribuía sin embargo a Tacca o a Chiavistelli<sup>3</sup>, el gran quadraturista florentino de la segunda mitad del siglo XVII, al que se le podría adjudicar las decoraciones pictóricas<sup>4</sup>, si bien la maquinaria y vuelos fueran más bien creaciones de Antonio Ferri y Filippo Zeughen<sup>5</sup>.

El libreto que firmaba Matteo Noris, incluía descripciones de las diecisiete escenas que conformaban los tres actos de la obra, siendo las del primero: Vista del ejército griego en campaña con el caballo en su centro, Cámara regia, Camino a Troya desde la Roca de Minerva y el caballo en el medio, El incendio de Troya y Vista pastoral con altar cercano al río. Los del segundo acto: Mar con máquina, donde aparece la ciudad de Troya y carro triunfal tirado de deidades y monstruos marinos. Desembocadura del río y una torre. Vista campestre con árboles. Cámara regia y Lugar donde termina el bosque sobre la rivera con albergue de pescadores. Y, finalmente, para el acto tercero una serie de cambios decorativos, que incluían un Paisaje cercano a la estancia Regia, la Sala Regia, una Prisión muy oscura, una vista de Montañas, torre y murallas de la ciudad, *Cortile* con escalinata de acceso a la Regia, Cámara y Templo.

En líneas generales, los últimos años de los Medici estuvieron marcados por el triunfo de la muerte, con el fallecimiento de los titulares de la estirpe y la glorificación de las conmemoraciones urbanas acentuando la Teatralidad de los funerales públicos. Ceremonias piadosas rodeadas de todos los elementos propios de la parafernalia de las Exequias, como esqueletos y vanitas, catafalcos y túmulos, de los que se ocuparon quienes, a su vez, heredaron el cargo de Escenógrafo o Director de Festejos, desde Giulio Parigi, a lo largo de la primera mitad del siglo XVII, o sea, Alfonso Parigi, Ferdinando Tacca y tras él, Jacopo Chiavistelli. Así, al gran duque Fernando II (1610-1670) le sucedió Cosme III (1642-1723) con quien se dijo que hubo predominio de lo macabro y en el transcurso del tiempo fueron desapareciendo de la escena celebrativa mascaradas, torneos y bailes, en detrimento del incremento, en contraposición, de las Fiestas o Representaciones puramente ambientadas en el marco del edificio Teatral. Así, las villas mediceas se convirtieron en improvisados escenarios, como estructuras construidas puntualmente ex profeso, a manera de “*teatrini*” en casas privadas, conventos, sedes de las numerosas Academias, como *Immobile*, *Infuocati*, *Nascenti*, e incluso en los propios estudios de los artistas.

<sup>2</sup> Luigi ZANGHIARI, “Antonio Ferri. Architetto granducale”, *Architettura Viva*, 11, 1972, 6: 45-56.

<sup>3</sup> Cesare MOLINARI, “I nuovi spettacoli di Firenze”, en *Le nozze degli dèi. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*, Bulzoni editore, Roma 1968, pp. 175-187. Se dice que Chiavistelli fue “probablemente” el escenógrafo de la obra y quizás también pudiera haberlo sido Ferdinando Tacca.

<sup>4</sup> Arthur R. BLUMENTHAL, *Theater art of the Medici*, Dartmouth College Museum, Hanover, New Hampshire y Londres, 1980, p. 213. Dice el autor que “Chiavistelli era un consumado maestro de la perspectiva aplicada a las decoraciones de bastidores pintados y representante de la pintura al fresco de fin de siglo”.

<sup>5</sup> Luigi ZANGHIARI, 1972, nota 44, p. 56.

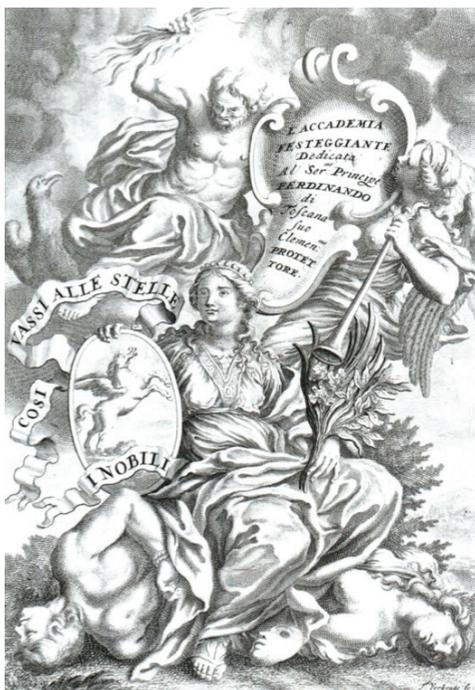


Fig. 2. *Il Greco in Troia*. Grabado de los Académicos en los Preliminares. BNE.

Durante un lapso de tiempo, la llegada a la corte florentina, de la princesa bávara, Violante, surtió un efecto estimulante, porque gustaba de asistir a todo tipo de espectáculos lúdicos, lo mismo que religiosos. El heredero, el príncipe Ferdinando, a su vez, se inclinaba por los eventos “escapistas” o lo que es lo mismo, menos piadosos y puramente de entretenimiento. Él mismo fue fundador de la Academia de *Nobili*, cuyo objeto era la organización de fiestas y mascaradas, basadas en elegantes ejercicios caballerescos. Ambos dos, incluso, no tuvieron reparo en desplazarse a otras localidades próximas, que habían tomado el relevo a Florencia como centro vanguardista de la lúdica áulica, como Arezzo, Pisa y Livorno<sup>6</sup>.

En 1697, el príncipe Ferdinando (1663-1713), apasionado de la música, había encargado a Ferri, como arquitecto de la Corte, la construcción de un nuevo teatro en el tercer piso de la Villa de Pratolino, cuyas primeras decoraciones escenográficas vinieron de la mano de Bibiena y donde tuvieron actuaciones antológicas Scarlatti y muy presumiblemente Haendel, y en las que estuvo notablemente implicado el mecenas de los eventos. La “alegre brigada” del príncipe, tal y como se ha denominado al grupo que alentaba y le seguía en sus distracciones festivas, se movía en un ambiente más íntimo en sus celebraciones, no tanto en el plano de la política espectacular gubernamental más orientada, sin embargo a la escenografía “patética o tétrica”. En

<sup>6</sup> Imprescindible el artículo de Fabia BORRONI SALVADORI, “Cerimonie e feste sotto gli ultimi Medici, 1670-1743”, *Antichità Viva*, 13, 1974, 2, pp. 48-61.

muchos casos, parecían “escuadrones volantes” de hombres solos en festejos reducidos y más bien de ámbito privado.

Pero en 1688 se conmemoraban sus “*Nozze*” o matrimonio con Violante y la necesidad obligaba a retomar los usos y costumbres asentados a lo largo de toda la centuria, en lo que a esplendor y grandes fiestas públicas se refiere. Se trataba de un compromiso oficial y requería de un protocolo que asentara la idea de los beneficios que dicha unión podía implicar en los súbditos de la antigua república devenida en gran ducado y finalmente principado, con el mismo rango del resto de las monarquías europeas de rancio abolengo.

El libreto de Noris, como ya se ha apuntado, y las imágenes que lo ilustran en forma de grabados fueron realizados por Aernout van Westerhout, que recoge el testigo de Callot y Della Bella, que normalmente trabajaba en Roma, donde tenía su taller en la *Via del Parione*<sup>1</sup>. El matrimonio se había celebrado por poderes en Innsbruck, pero no quería perderse el carácter propagandístico de todos los elementos propios de una Entrada Triunfal en Florencia, con procesión y ceremonias diversas, en las que también estuvieron implicados el senador Alejandro Segni como creador intelectual de los festejos en colaboración con el ingeniero Giovan Battista Foggini, que solía ocuparse del diseño de los distintos aparatos efímeros para la ambientación de dichos espectáculos. Hubo bailes y banquetes en honor de la joven princesa bávara, sin faltar una visita a la célebre biblioteca Capponi<sup>2</sup>.

En el Teatro ligado a la Academia de los *Infocati*, en *Via del Cocomero* hubo recital de *l'Adelaide*, de Giovanni Andrea Moniglia, seguidos de varios ballets, en los que participaron bastantes nobles florentinos como memorable fue la celebración del *Calcio* en la *Piazza de Santa Croce* que enfrentó a distintos caballeros en dos equipos en representación de dos continentes, Asia y Europa respectivamente. Y en el Teatro de la Pérgola, vinculado a la Academia de los *Immobili*, no muy lejos del anterior, el 29 de enero se representó *Il Greco in Troia*, con música del abad Giovanni Maria Pagliardi, mientras angelotes voladores iban arrojando sonetos a los espectadores.

Se había remodelado y redecorado el edificio creado y construido por Tacca para el estreno de la *Hipermestra*<sup>3</sup>, más en la línea de los teatros de ópera venecianos, puesto que Ferdinando de Medici era entusiasta del nuevo género y quería un edificio adaptado a los usos de grandes efectos ilusionísticos, con virtuosismos ópticos y maquinaria para vuelos de un lado al otro de la escena. Los florentinos asistentes se revolviéron en sus asientos, pero lo justo para quedar gratamente sorprendidos por las decoraciones de Chiavistelli y los aparatos ideados por Ferri y Filippo Sengher, de origen danés<sup>4</sup>, e igualmente conocido por su fértil imaginación en la modernización de los efectos teatrales. Así que el espectáculo tuvo enorme éxito.

En la secuencia de escenógrafos que se suceden en la organización de los festejos florentinos, desde Buontalenti, Vasari, Giulio Parigi, su hijo Alfonso y Ferdinando

<sup>1</sup> F. BORRONI, 1974, p. 51.

<sup>2</sup> F. BORRONI, 1974, p. 51.

<sup>3</sup> Esther MERINO, “La huella de los escenógrafos italianos del siglo XVII: Ferdinando Tacca (1619-1688)”, en *Pecia Complutense*, Revista electrónica, Año 7, nº 13, julio 2018.

<sup>4</sup> F. BORRONI, 1974, p. 55.

Tacca, Chivistelli se erige en el principal intérprete de la segunda mitad del Seiscientos, ampliándose su actividad a otras necesidades plásticas en la órbita de los Medici. En la misma línea de quienes le precedieron, como Vasari, construyendo el *Pasatto desde los Uffizi*, Buontalenti se ocupó de grutas y jardines. A Parigi, entre muchas, se le adjudica la fábrica de remodelación y ampliación del Palazzo Pitti o la actuación en la fachada del Duomo. Alfonso pasó una gran parte de su vida defendiendo los intereses florentinos en la Guerra de los Treinta Años por los campos de batalla centroeuropeos, Tacca esculpió y construyó el Teatro de la Pérgola y Chiavistelli, a su vez, participó en la decoración a gran escala en la senda de lo que algunos han denominado "*L'architettura dell'inganno*"<sup>5</sup> de los boloñeses Colonna y Mitelli. Entre sus funciones como escenógrafo se ocupó en los años ochenta al servicio del príncipe Ferdinando como diseñador de las decoraciones en la villa de Pratolino, ideando mutaciones para el teatro que allí hacía las delicias del propietario y sus invitados, al mando de una "cuadrilla" de colaboradores como Rinaldo Botti, Giuseppe Tonelli, Zanobi Rosi, Antonio Capelli y Giuseppe Masini<sup>6</sup>.

Se cuentan entre las características de sus obras ilusionísticas la "lógica estructural, la fidelidad a los perfiles arquitectónicos de los órdenes" sin estridencias, sin excesos insustanciales, a la manera de ese Barroco clasicista florentino, en el que persistía la herencia de Buontalenti no excesivamente recargado, jugando más con los elementos tectónicos que con las florituras decorativas. Parece justificado afirmar que se trata de artistas que se movían con soltura en el campo de una escenografía que abarcaba diferentes formatos plásticos, proyectando su influencia sobre ellos, tanto en el arte efímero como en las fábricas con función de permanencia en la siguiente centuria.

En 1653 se localiza también a Chiavistelli como pintor al servicio de los Corsini y esta cercanía con la alta aristocracia florentina, le facilitó una cartera de clientes, entre los que se contaban Riccardi, Niccolini, Rinuccimi, Franceschi, y Giovan Carlo de Medici, quien le contrató para trabajar en el emergente Teatro Cocomero, en la actual *Via Ricasoli*. En este mismo ámbito de encargos para las familias de grandes apellidos florentinos, aunque en unas fechas un tanto posteriores, ya rebasada la frontera de 1700, en el Palazzo Pucci se localiza a Antonio Galli Bibiena. Los Bibiena, oriundos de una localidad próxima a Florencia, también ejercitaron sus preocupaciones matemático-perspectivas en diseños escenográficos. En Florencia aún perduraba la ascendencia de autoridad de las investigaciones de Galileo y los artistas querían ser rigurosos a la hora de plantear artificios ilusorios. La ciencia al servicio de la verosimilitud óptica. De hecho, Antonio Galli Bibiena, mientras se encontraba entretenido en Siena con la reconstrucción del Teatro de la Academia de los *Intronati*, pintando el proscenio y catorce decoraciones escénicas, fue reclamado desde la capital Toscana por los también académicos de los *Immobili*, para la remodelación escenográfica del Teatro de la Pérgola, donde se encontró el viejo escenario en lamentable estado. Y

<sup>5</sup> Fautzia FARNETI, "Quadraturismo e grande decorazione nella Toscana granducale", en M. BEVILACQUA y G. C. ROMBY, *Firenze e il Granducato. Atlante del Barocco in Italia*, Roma, De Luca editori d'arte, 2007, pp. 205-233. Ejemplos de su trabajo de pintura al fresco se pueden ver en la sala de la planta baja del lado derecho del *cortile ammannatiano* del Palacio Pitti.

<sup>6</sup> F. FARNETI, 2007, p. 206.

no fueron estos dos ejemplos los únicos en los que se tuvo que emplear Bibiena en el ámbito de lo teatral, sino que junto a los diez decorados para la *Pérgola* se documenta igualmente su actividad reestructurando el *Risvegliati* de Pistoia<sup>7</sup>.



Fig. 3. *Il Greco in Troia*. 1688. BNE.

Ya fuera Chiavistelli el creador de las decoraciones o Ferri a quien se menciona como autor de la maquinaria de la obra, lo cierto es que parece coincidir la aseveración de Blumenthal cuando afirmaba que en todo caso se creó una “escenografía rica de movimiento en algunas escenas, sobre varios planos, con gradas practicables, que permitían transmitir la sensación de confusión y caos del asalto a la ciudad, gracias a una hábil manipulación de los grupos que se movían por la escena”<sup>8</sup>. La composición escénica no es más que el esplendoroso complemento que posibilita la ambientación en la que se perpetra un combate ético, la lucha de griegos y troyanos, el orden frente al caos; pero, como la historia la escriben los vencedores, quienes encarnaban las fuerzas del mal terminaron por apropiarse de la victoria, hasta el punto de que tal iconografía de batallas terminaron por representar, incluso el enfrentamiento entre oriente y occidente, la contención y el equilibrio apolíneo frente a la barbarie de los excesos dionisiacos, encerrándose en este poso el origen mismo del Teatro y en él un histrionismo inherente en la parafernalia de hábitos sociales europeos.

De hecho, uno de los principales estudiosos de la escenografía florentina, que se acaban de mencionar, Blumenthal<sup>9</sup>, era quien abundaba en la idea de que Chiavistelli

<sup>7</sup> F. FARNETI, 2007, pp. 214-215.

<sup>8</sup> C. MOLINARI, 1968, p. 186.

<sup>9</sup> Arthur R. BLUMENTHAL, 1980, p. 213.

fuera el creador de los diseños escenográficos, dada su experiencia como pintor de frescos ilusionísticos, en la senda de los *Quadraturistas* boloñeses; así que como “consumado maestro de la perspectiva y de los decorados pintados” no le habría sido difícil aplicar en los de *Il Greco in Troia*, los mismos preceptos de la multiplicidad en la profundidad perspectiva veneciana, Torelliana, aunque mucho más contenidos y aplicados a una visión más realista que ensalzara la espectacularidad de la propia historia. A él le atribuye el investigador anglosajón la composición de la impactante primera escena, una de las varias en las que hacía su aparición el famoso caballo frente a las murallas de la ciudad de la Iliada.



Fig. 4. *Il Greco in Troia*. BNE.

En ella aparece Sinon, quien se decía primo de Ulises y tan taimado como él, señalando el presente que supuestamente habían dejado los griegos en su apresurada huida, mientras un idealizado Príamo gesticula ostensiblemente junto al equino. En el centro óptico, en el eje axial de la composición, entre las murallas, en el hueco de lo que debieron ser las Puertas Esceas, antes de su demolición, para habilitar la entrada del coloso de madera, al fondo, es perceptible el Templo de Atenea, en una instantánea que se amplía en otro de los diseños escénicos, como si de una secuencia filmica se tratara, apareciendo en esa ocasión el caballo ya en el interior de la ciudad asiática, mientras que un sacerdote lo señala en el momento justo que los invasores están abriendo la trampilla para precipitarse al exterior, coronando sólo así el final de la argucia con la cual devino el final de la ciudad de la legendaria urbe.

En la Biblioteca Nacional de España (BNE) consta *Il Greco in Troia*, tan sólo como material gráfico, de la misma forma que no se aprecian sellos ni marcas de propiedad, que impiden establecer la procedencia, salvo precisar que de forma general, los fondos de dicha Biblioteca provenían de la Biblioteca Real; pero sin otros

elementos distintivos, no se puede asegurar con total certeza. El caso es que aquí se encuentran las diecisiete maravillosas estampas atribuidas a Westerhout (1651-1725), cuya firma, sin embargo se aprecia tan sólo en dos de ellas<sup>10</sup>.



Fig. 5. *Il Greco in Troia*. BNE.

Una vez asumida la aseveración de Emile Mâle sobre la influencia del espectáculo en la evolución de las artes figurativas en el Medievo y las hipótesis de Kernodle sobre los modelos emanados de las formas de representación escénica<sup>11</sup>, lo cierto es que los temas homéricos formaban parte, a esas alturas de la época moderna, del léxico del espectador avezado en la utilización de las artes plásticas al servicio de la propaganda áulica. A lo largo del Renacimiento<sup>12</sup>, esta iconografía fue insertándose en el mecanismo teatral de forma estructural, dentro del procedimiento de la fábula humanística y celebraciones alegóricas diversas. Haciendo un juego de palabras, se podría hablar de una especie de sincretismo del *sinecismo* del mundo antiguo. Las distintas Cortes del Barroco se fueron inclinando, lenta pero inexorablemente, hacia la estabilidad que proporcionaba la representación profana, basada en personajes y protagonistas reconocibles en el ideario de la cultura occidental<sup>13</sup>. Historias y perso-

<sup>10</sup> 17 estampas, a buril, de 232x 332 mm, que figuran en la denominada Colección de cuadros de la Quadreria Medicea (ER/1171-est.92-108, ER/1176-est. 89-105)

<sup>11</sup> Raimondo GUARINO, "Immagini della scena, idee del teatro", en *Teatro e culture della rappresentazione. Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, Il Mulino, Bologna 1988, p. 271.

<sup>12</sup> F. MAROTTI, "Per un'epistemologia del teatro nel Rinascimento: le teorie sullo spazio teatrale", en *Biblioteca Teatrale*, 1971, n. 1, p. 23.

<sup>13</sup> Mario APOLLONIO, "Alle origini della commedia", en Raimondo Guarino, *Teatro e culture della rappresentazione. Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, Il Mulino, Bologna 1988, pp. 255-268, 267.

najes que generaron imágenes paradigmáticas, en su forma y en su fondo, convirtiéndose en “espejo” de príncipes, constituyendo el trasfondo de estos nuevos héroes de la modernidad. Uno se pregunta si alguien puede sustraerse, a la vista de imágenes del Caballo, como las varias que ilustran *Il Greco in Troia*, de la deducción de condiciones o cualidades asociadas por analogía a quienes se le atribuyen. La astucia o la perfidia. El engaño o la arrogancia. La legitimidad o la insumisión. El orden o la barbarie. Se trataba, en definitiva, de la ilustración de conceptos, como la *Nikè* o Victoria alada representada en forma femenina y portando la corona del triunfo.

Historias e imágenes, cuyo carácter moral es incuestionable, usadas con un sentido pedagógico, a través del cauce privilegiado de la representación teatral, con el mismo enfoque del pasado grecolatino, que sirve al tiempo para la difusión y la divulgación, tanto como símbolo de un proyecto de elevación espiritual que sirve al individuo para desarrollarse en plenitud dentro de la colectividad, de la *civitas* entonces y en estos nuevos tiempos bajo el prisma del sometimiento a los monarcas absolutos.

Entre las mutaciones escénicas no podían faltar las distintas vistas de lo que se denominaban salas o cámaras regias, algunas de las cuales muestran una estética decorativa en la línea de la pintura boloñesa, cuya influencia se fue imponiendo a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII en Toscana, tal y como se deriva de la posible comparación con obras como *Il Cromwele*, del Conde de Graziani, cuyo libreto se publicó en Bolonia en 1671. Precisamente, una de tales visiones de estancias íntimas, quizás la más ampulosa, muestra una abertura cenital, a manera de lucernario y balaustrada en un piso superior, similar en composición a lo que sería una interpretación arqueologizante del famoso “megaron” micénico de la edad del Bronce.



**Fig. 6.** *Il Greco in Troia*. 1688. Primer Acto. Cámara Regia. BNE.

Una espectacular exedra como fondo perspectivo dual, en la senda de las creaciones venecianas de Torelli más arriesgadas que el resto, como la vista del interior

de una prisión, que recuerda a las excelsas de Burnacini en *Il pomo d'oro*, para conmemorar los esponsales del emperador Leopoldo con la infanta española Margarita Teresa.



**Fig. 7.** *Il Greco in Troia*. 1688. Tercer Acto. Cortile. BNE.

Y, entre las diecisiete creaciones escénicas censadas, otro grupo numeroso lo formaban varias bucólicas visiones, una de ellas con escena de danza incluida, que aludía al componente festivo, aunque inserto dentro de lo que se denominaba la “lúdica del poder”, de la que constituía parte la habitual escena bélica, en este caso titulada como “*vista de montañas, torre y murallas*”, por cierto, una de las dos únicas firmadas por el grabador de las estampas, Westerhout.



**Fig. 8.** *Il Greco in Troia*. 1688. Primer Acto. Vista pastoral. BNE.

Enumeración de cambios escénicos, sorpresas y prodigios visuales con el único objeto de “epathar”, que evocan al espectador tiempos del pasado remoto, que se hacen presente gracias a la habilidad del escenógrafo o el maquinista o “*aparatore*”, término creado ex profeso para aludir a la capacidad creativa en lo referente a los “ingenios” ilusorios de carácter técnico que ampliaban la agilidad de movimiento en la escena. Los “*vuelos*”, “*precipitarse*”, fueron algunos de los términos de ese nuevo vocabulario asociado a la vorágine escénica, en el que, al parecer, Ferri logró reputada fama. Imposible no imaginar su pericia a la hora de recrear una de las vistas de la trama de los sucesos acaecidos en las costas troyanas a lo largo de varios años de contienda contra los griegos, como en la que tiene por ubicación una torre justo en medio de la escena.



**Fig. 9.** *Il Greco in Troia*. 1688. Segundo Acto. Desembocadura del río y una torre. BNE.

Muchos otros son los motivos iconográficos emanados de la cultura homérica que se pueden mencionar, entre ellos el del Buen Gobierno, a partir de la trama del Juicio de Paris, porque de lo que se trataba, en fin, era de justificar el criterio del monarca absoluto frente al resto de los mortales, imbuidos de intelecto *a grosso modo*, pero carentes del discernimiento regio, el mismo del que hizo gala el troyano, eligiendo la Belleza por encima de cualquier contención racional, equilibrio, que a la postre fue la causa de la desgracia que llevó a la guerra y a la desaparición de la metrópoli que lideraba toda la ruta comercial de los metales en el Helesponto, a favor de los Aqueos, supuestamente. La *Hybris*<sup>14</sup>. La Belleza artística *per se* no tenía lógica a

<sup>14</sup> *Hybris* entendida como arrogancia, ambición desbocada y sin freno, que arrastra consigo *atè* o locura y finalmente *nemesis* o justo castigo. Esquilo, por ejemplo, en su obra *Los Persas*, se refería a ello cuando

menos que fuera instrumento al servicio de un propósito de mayor altura y miras. Ya lo apuntaba Aristóteles cuando decía que las Artes debían reflejar la esencia y no sólo la apariencia. E igualmente se recupera la interpretación moral de la representación teatral cuando Filarete formula su “*Teatro de della Virtù*”, aquél teatro da “*predicare*” o “*per ludiré messa*” del que hablaba Leonardo<sup>15</sup>.

La segunda obra que se menciona en el encabezamiento, *La caduta del regno dell'amazoni*, participa de asuntos y trama similar en la órbita de codificación de la literatura homérica. Sin embargo es un ejemplo excepcional, por varios motivos. Así, mientras que *Il Greco in Troia* forma parte del engranaje de la secuencia de escenógrafos de la historia del espectáculo florentino, desde Vasari a Ferri, pasando por Buontalenti, Giulio Parigi, su hijo Alfonso, Ferdinando Tacca y Chiavistelli, el libreto sobre las amazonas habría que encajarlo en el ámbito de aprovechamiento iconológico de la urbe papal, otro de los centros indispensables de la historia espectacular italiana, donde no hubo una preeminencia tan absoluta de un director artístico como en Florencia, de la articulación de los innumerables festejos. Siempre estuvo más repartida la autoridad creativa, dentro del resto de las ingentes labores del Artista de la Corte pontificia, desde Bramante a Bernini. Pero es que además, es la única prueba documentada de la actividad escenográfica de Girolamo, uno de los nietos de Carlo Fontana.

Gracias a los estudios pioneros de Fagiolo se ha demostrado que la Fiesta es una de las más emblemáticas manifestaciones artísticas del Barroco. En ese ámbito las características más relevantes hacen referencia a la versatilidad y a la capacidad inventiva de los artistas implicados. La maravilla ilusoria del aparato festivo constituyó el núcleo de la fascinación general causada en los espectadores. Experimentación, alegoría, metáfora y memoria para la posteridad son algunos de los otros tantos aspectos esenciales del Espectáculo, definido por el material con el que se hicieron posible estos sueños del Humanismo, mediante el Arte Efímero. El artista y el escenógrafo, o artista de la escena, fueron, como especialistas en la imagen, la cara visible del profesional que firmaba estos eventos de complejo entramado temático, favorecidos por la *comitencia*, que conformaba en última instancia los entresijos de la política cultural de los Estados.

Examinando los registros de todos los festejos celebrados en la sede pontificia, codificados y enumerados en una de las magnas obras de Fagiolo precisamente, *El gran Teatro del Barroco*<sup>16</sup>, se repiten apellidos ilustres del Arte Romano como Bernini ciertamente, pero también Pietro da Cortona, G. Della Porta, O. Gentileschi, G. B. Guerra, G. B. Crescenzi, A. Tempesta, J. Lemercier, F. Borromini, F. Guitti, M. A.

---

decía que “el hombre no debe tener orgullo en demasía [...] Pues Zeus está en su puesto castigando a los que tienen orgullo excesivo, juez severo”. J. J. POLLIT, *Arte y experiencia en la Grecia Clásica*, Xarait Ediciones, Bilbao 1984, p. 27.

<sup>15</sup> Franco RUFFINI, “Il Teatro del Filarete. La casa del vizio e della virtù”, en Raimondo GUARINO, 1988, p. 324.

<sup>16</sup> Imprescindible como modelo de investigación, así como exhaustiva fuente de información y dentro de esta enciclopedia sobre la Fiesta, específicamente el capítulo de Rosella PANTANELLA, “Regesto Della festa barocca a Roma (1585-1700)”, en la obra de Marcello FAGIOLO y Carlo COCCIOLI, *Il Gran Teatro del Barocco: le capitali della Festa*, 2007, pp. 176-204.

Toscanello, N. Poussin, Andrea Sacchi, Alessandro Algardi, Carlo Rainaldi, Giovan Francesco Grimaldi y el mismo Carlo Fontana, quien figura en 1690, el mismo año en que se imprime el libreto sobre las amazonas, junto a G. Calandrucci, como autores de "Teatro per la cerimonia di canonizzazione" de Lorenzo Giustiniani, Giovanni da Capistrano o Pasquale Baylon, que fue sufragada por la Curia y la República de Venecia y que tuvo San Pedro por escenario celebrativo, bajo el reinado del Papa Alejandro VIII (Pietro Ottoboni, 1689-1691)



Fig. 10. Frontis o Portada de La caduta del regno dell'Amazzoni. 1690. BNE.

Muerto a temprana edad, a **Girolamo** Fontana se le atribuyen, entre otras, la fachada del Duomo en Frascati, según contaba Milizia<sup>17</sup>, dentro de la franja cronológica de 1690 y 1714, bajo influencia de modelos toscanos. Y bajo estas premisas parece que se ocupó de la ambientación decorativa para el montaje del texto de De Totis, con música de B. Pasquini, en enero de 1690 en el Palazzo Colonna, en Roma, para conmemorar el segundo matrimonio del rey de España Carlos II con Mariana de Neoburgo. A Fontana se le sitúa más directamente encauzado en la senda estilística veneciana de grandes alardes perspectivos en la composición escénica de Torelli y Santurini.

Tanto el tema de la Guerra de Troya, como el de la *Amazonomaquia* comenzaron a ser habituales en la iconografía del Arte Arcaico y el primer Arte Clásico Griego. En

<sup>17</sup> Giuliana RICCI, *Dai Parigi ai Bibiena: bozzetti scenografici nelle collezioni del Museo Teatrale alla Scala*, Prato, Ridotto del Teatro Comunale Metastasio, 6-30 luglio 1979, Litocolore, Firenze 1979, sin numeración de páginas, figura en catálogo cronológico de escenógrafos, después de de Domenico Mauro y previamente a Marc'Antonio Chiarini.

el edificio dórico del Tesoro Ateniense en Delfos, las acróteras incluían representaciones de amazonas, tema que continuaba desarrollándose en las metopas, mostrando las libertades plásticas que estaban dejando atrás las normas arcaicas. Así, junto a las representaciones de las hazañas de Hércules y Teseo, aparecía probablemente Temiscira, la ciudad de las amazonas, donde Teseo acompañó a Hércules en la búsqueda del cinturón de Hipólita, y de donde se trajo al parecer a Antíope, la amazona que terminaría convirtiéndose en su esposa<sup>18</sup>. En otra ocasión se empleó este ciclo iconográfico y en una notable empresa, como fueron las metopas del Partenón, concretamente las correspondientes al lado occidental, en las que muy presumiblemente se representaron los combates entre griegos y amazonas, de la misma forma que fue el tema escogido para la decoración de la parte externa del escudo de la Atenea crisoelefantina de Fidias, la figura en torno a la cual oscilaba todo el programa de la Acrópolis de Pericles, como encarnación de la creencia en las hazañas y el orgullo colectivo de la patria griega, derivada de sus victorias contra los persas. Durante la guerra que acabó con la destrucción de Ilión, las amazonas acudieron en socorro de los sitiados troyanos, aunque fueron derrotadas por Aquiles, el de los pies ligeros, quien se prendó de la reina Pentesilea en el mismo momento de darle muerte<sup>19</sup>. En ese contexto es en el que queda explicado el sentido de la elección de tales temas arquetípicos, como los de la *Centauromaquia* o los de la Guerra de Troya, todos los cuales venían a ejemplificar el triunfo de las fuerzas del orden y la civilización racional sobre las fuerzas del caos, de la irracionalidad y la barbarie, del occidente liderado por los atenienses del siglo V frente al oriente infausto e invertebrado del imperio persa<sup>20</sup>.

De hecho, a otro Fontana, **Giulio Cesare**, con la puesta en escena de *El Vellocino de Oro de Lope de Vega*, se le viene atribuyendo la introducción en España, de la práctica escenográfica cortesana barroca de influencia italiana, fundamentalmente florentina. Tal afirmación y el hincapié en la cronología del primer cuarto del siglo XVII, habitualmente implicaba obviar y restar importancia a la práctica escénica hispana –por otro lado ciertamente diferente– anterior a la llegada de los italianos, que centraron su actividad en los espectáculos que tenían por escenario el Palacio del Buen Retiro fundamentalmente, antes de focalizar un protocolo específico con la construcción del Coliseo.

En los preliminares de la obra sobre la decadencia del reino de las amazonas, que rubrica De Totis el 15 de enero de 1690, le atribuye al marqués de Cogolludo la organización de la “*magnificenza*” para festejar la *Nozze* o matrimonio del rey de España, incluyendo el “esplendor de Teatros y Escenas”. Como interlocutores o protagonistas del drama figuran Mandane, reina de las amazonas junto a su hermana Mitilene y generala del ejército femenino, Licandro, rey de Sarmatia, Arconte, su capitán, y Artide, que consta como hijo de Alejandro Magno, además de personajes secundarios como

<sup>18</sup> “El gran cambio: el arte arcaico tardío y el primer arte clásico”, en Martin ROBERTSON, *El Arte Griego*, Alianza Editorial, Madrid 1985, capit. 4, p. 89.

<sup>19</sup> I. AGHION, C. BARBILLON y F. LISSARRAGUE, *Guía iconográfica de los héroes y dioses de la Antigüedad*, Alianza Editorial, Madrid 1997, p. 15.

<sup>20</sup> J. J. POLLIT, 1984, p. 73.

Idaspe, custodio del anterior, Tisbe, como camarera de la reina y Turpino, escudero del rey de Sarmatia.

Según la mitología clásica, las Amazonas vivían junto al río Termodonte, siendo un pueblo compuesto de mujeres guerreras y con fama de extremadamente feroces. Sólo criaban a las hembras de su progenie y, por si fuera poco, se amputaban el pecho derecho para que no les molestase al disparar con el arco o al arrojar de jabalina y amamantaban con el único pecho que les quedaba. Entre todas, Hipólita, hija de Ares, dios de la guerra, era la más valiente y como prueba de ello, su padre le dio un cinturón fantástico, que terminó arrebatándole Teseo o Heracles, según los distintos relatos<sup>21</sup>. En la versión que ofrece De Totis, en esta *Caduta del regno dell'Amazzoni*, la reina en este caso es Mandane, enamorada del rey de Sarmatia, protagoniza la narración junto a su hermana Mitilene, quien encabeza la fuerza de oposición a los hombres y ambas dos sometidas a un encarnizado enfrentamiento entre ellas por causa del amor de la primera, en párrafos en los que se puede leer que “*crede l'huomo un vivo inferno, ma quest'alma, che l'adora, un cielo crederia, si fosse eterno*”<sup>22</sup>, mientras que la segunda, *a priori*, representa la personificación de la confrontación contra el género masculino, oponiéndose a cualquier tipo de concordia “*per che ecclissa a bel valor la luce [...]*”<sup>23</sup>.

Y, seguidamente, hay a lo largo de tan rico texto muestras de todo tipo, indicaciones sobre los instrumentos que se utilizan en cada momento de la representación “*segue il suono di violini*”<sup>24</sup>, de humor “*signor, non è più tempo da burlare, la Regia autorita, se la siamo giocata alla bassetta, e vostra Maestè, se la passa in cantar la girometta*”<sup>25</sup>, las habituales alusiones a la armonía de las esferas “*E questa l'armonia, de le rotanti sfere?*”<sup>26</sup>, toda vez que ésta se derivaba de la unión de personas que más que un matrimonio fusionaban dinastías y posesiones patrimoniales ingentes, hasta que se produce la sorpresa ideada para dejar estupefacto al espectador antes del desenlace final, cuando la fiera Mitilene cae rendida a los encantos de Artide, el supuesto descendiente del gran Alejandro, mención que no podía faltar tratándose del héroe indiscutible del mundo helenístico, en el que se consagran los primeros monarcas a la manera absolutista antecesores de las grandes figuras de la época moderna.

Apenas establecidas las líneas de la trama aparece súbitamente el primer *Intermezzo*, la fórmula celebrativa o género teatral independiente, como interludio entre actos, creada por Bernardo Buontalenti en Florencia, porque a estas alturas de finales del siglo XVII, la práctica escenográfica está consolidada y perfectamente asentada en el protocolo de celebración lúdica, de manera que no es extraño comprobar cómo ocupa un lugar preeminente en el preámbulo del libreto, donde se enumeran todas las “mutaciones de escenas” y “*machine*” previstas, que se relacionan con las ilustraciones que salpican a su vez el texto.

<sup>21</sup> Karl KERENYI, *Los héroes griegos*, Atalanta, Girona 2009, pp. 184-189.

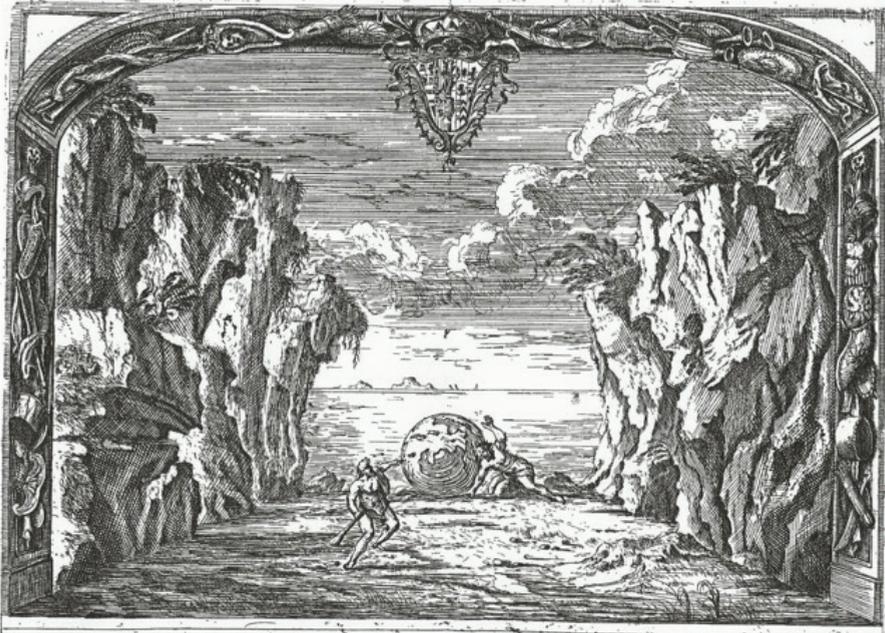
<sup>22</sup> *La caduta del regno dell'Amazzoni*, 1690, Acto Primero, Escena VII, p. 15.

<sup>23</sup> *La caduta...*, 1690, p. 16.

<sup>24</sup> *La caduta...*, 1690, 34. Acto Segundo, Escena VIII.

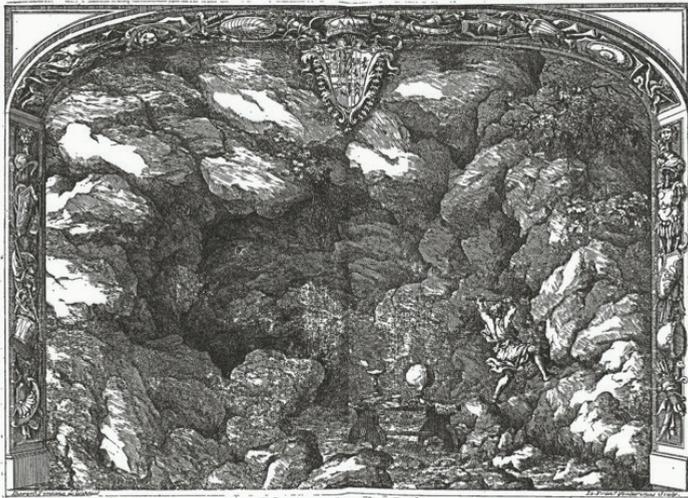
<sup>25</sup> *La caduta...*, 1690, 28. Acto Segundo, Escena II.

<sup>26</sup> *La caduta...*, 1690, p. 34. Acto Segundo, Escena VII.



**Fig. 11.** *La caduta del regno dell'Amazzoni.* 1690. Playa de rocas con vista de Mar con Atlante caído por el peso de un Orbe que podía dividirse en cuatro partes. BNE.

La estampa de la Gruta firmada por Io Fran. Venturinus, al parecer, según se dice en el texto, al comienzo del Acto Primero, se alzaba sobre el pavimento de la escena, viéndose a Artide en su interior, durmiendo rodeado de libros y diversos instrumentos matemáticos sobre una mesa en la que lucía una única lámpara de aceite.



**Fig. 12.** *La caduta del regno dell'Amazzoni.* Gruta. BNE.

El mismo Fontana firma como “*delineant*” la estampa en la que figura como *In-termezzo* primero en el Primer Acto, que se ilustra como Jardín con flores y fuentes, en el que una nube surcando el cielo desde el fondo va acercando a unos Amores o angelotes o *puttis*, que llegando al punto central de la perspectiva media, aterrizaba dicho vuelo en la parte superior de una escalinata axial la nube convertida en el Trono de Venus. Una escalinata regia que se describía en el texto de lapislázuli recamado de oro y unida a dos *loggias* laterales mediante balaustres de piedras preciosas. La leyenda que describe la maquinaria empleada en el movimiento de esa escenografía rezaba como “*vengono dal cielo e da la terra molti amorini, i quali e peri l palco, e per le scale, e per le boggie formano un ballo, qual terminato, diversi di loro volano in aria*”<sup>27</sup>. La semejanza estilística con las composiciones de Ludovico Burnacini es ostensible. Un estilo de opulencia decorativa y alardes perspectivos hacia fondos con vistas que se prolongan hasta el infinito y que presagiaban las fabulosas ilusiones de *Quadratturas* de los Bibiena e incluso Piranesi, frente a otras más medidas y clasicistas toscanas, como las que ilustraban *Il Greco in Troia*. Así, Fontana, en el ámbito romano, parece decantarse por una estética escenográfica que se asienta en la Península Italiana, de norte a sur, de forma hegemónica.



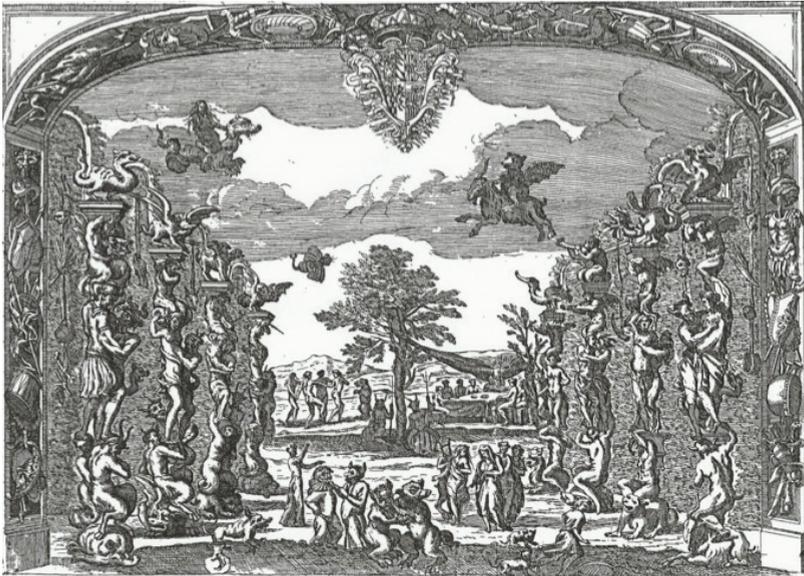
**Fig. 13.** *La caduta del regno dell'Amazzoni*. Roma 1690. Carro Marino. Detalle. BNE.

Firmada la estampa con las creaciones de Fontana por Alessandro Sp como *sculptor*, la imagen de las “máquinas” compuesta por “Tres carros cargados de gemas, oro,

<sup>27</sup> *La caduta del regno dell'Amazzoni*, Roma 1690, p. 27. Final del Acto Primero.

plata, flores, cristales y corales, que vienen por mar, tirados por animales marinos, acompañado dicho aparato con una descripción en la que se dice que venía tirado el primero por caballos marinos cargados de jarrones dorados y plateados y sobre él cuatro Americanos, el segundo tirado por delfines y cargados de gemas y piedras preciosas que portaban otros cuatro Africanos y el tercero conducido por buenos marinos y cubierto de corales, cristales y flores, portando a cuatro Europeos”. Constando asimismo la anotación al final del prólogo que descendían los carros mencionados para desarrollar un baile en el escenario.

El segundo *Intermezzo*, en el Acto Segundo describía que se mudaba la escena, viéndose entonces el Nogal de Benevento justo en el centro, en la que la Cabra va portando a Turpino por el aire escénico, en torno al cual también se mueven diversos monstruos “ridículos”, que componen varios bailes con muchas transformaciones. Precisamente porque este árbol, el Nogal de Benevento, se asociaba ancestralmente a un lugar frecuentado por brujas, un árbol siniestro por tanto, la escena que se crea en esta ilustración bien podría ser una recreación del aquelarre, poblado de sátiros, machos cabríos y demonios, conformando un delirio de estípites imposibles. Una representación del Mal mismo, con mayúsculas, en contraposición al Bien Inmaculado que personificaría Su Majestad Católica, teniéndose en cuenta por si fuera poco el marco urbano de ubicación del ámbito palatino que cobijó el espectáculo, que fue la misma capital pontificia, o sea Roma. Una hipérbole analógica de la iconología sacrosanta de impresionante ejecución, que debió dejar sobrecogidos a los pasmados espectadores, acostumbrados a percibir hasta el más sutil de los sentidos escondidos tras las imágenes, todo un mensaje doctrinario disimulado tras un aparente momento de esparcimiento lúdico. Pero la lúdica áulica podía permitir semejante “licencia”.



**Fig. 14.** *La caduta del regno dell'Amazzoni*. Roma 1690. Nogal de Benevento. BNE.

Francesco Bufatinus firma en el lado inferior derecho la estampa que habría de recrear el *Cortile Regio*, antecediendo a una vista de interior, titulada bajo el epígrafe de “Estancia cubierta de cuadros, jarrones de alabastro y toda recamada de joyas”, para finalizar con la “Vista de campamento donde se ubicaba el ejército del rey de Sarmatia”, rubricada en este último caso, junto a Girolamo Fontana, por el grabador P.P. Petrucci y donde había de emplearse un Carro de la Fama conducido en el aire por el caballo Pegaso, además de vuelos de diversos angelotes y de Imeneo, cuya función habría de ser la de componer varias escenas en honor de su Majestad y de la reina su esposa.

La escena postrera del Tercer Acto recreaba el encuentro entre la reina de las Amazonas, Mandane, su generala, Mitilene, y su Camarera Tisbe, además del contingente en pleno de las guerreras que se precipitaban fuera de las tiendas, armadas y prestas a la batalla final contra el ejército sármata comandado por Licandro y Artide. Sólo que el funesto final presagiado se frenaba en seco por obra y gracia... del *Amore*.

En un vertiginoso diálogo a cuatro voces, las dos protagonistas femeninas y los dos masculinos se enzarzan en un torneo que termina siendo un combate moral con el Triunfo del Amor Cortés que se vincula indefectiblemente a la *Nozze* o celebración de los esponsales del Rey de España. Licandro se abría el pecho, facilitando su herida, mientras la reina de las Amazonas, y su hermana Mitilene, rendidas de Amor, perplejas ambas, se preguntaban “*perche non vibri i dardi? Chi placa il tuo rigore????*” Para responderse ellas mismas: “*Amore, Amore*”<sup>28</sup>.



**Fig. 15.** *La caduta del regno dell'Amazzoni*. Roma 1690. Tercer Acto. Batalla final contra el ejército sármata. BNE.

<sup>28</sup> *La caduta...*, 1690, p. 68. Acto Tercero.

La trama finalizaba con Mandane a su vez de *Sarmati Regina* y Mitilene unida a Artide, quien pronuncia una de las sentencias morales que se deducen del seguimiento de la historia, cuando declamaba como hijo de Alejandro y Talestre, “*Qui d’Amor stabilisca il dolce Impero*”, mientras “*apparisce la Fama con Imeneo*”, el Dios pagano de la unión matrimonial, e inspirador de la fiestas que para ello se concebían ex profeso, como ésta, “*sopra Carro lumeggiato d’oro tirato dal Cavallo Pegaso*”<sup>29</sup>. Y cantaba la Fama a continuación:

*Vengo a publicar le tede  
[... ] Di Carlo e Marianna  
Già Regii Sposi, e coronati Amanti  
Più bel laccio in Ciel ordito  
Imeneo da te non fù  
Il cui nodo hà in terra unito  
Gran valore e gran virtù...*

Al tiempo Imeneo deambulaba de un lado al otro del escenario, componiendo distintas figuras, en suma de varias coreografías de baile, de los continentes (americanos, africanos y europeos), de varios Cupidos que danzan entre los pórticos, escaleras y en las Estancias de Venus, de varias figuras grotescas con distintas transformaciones, y que se detallaban igualmente en su correspondiente listado en los Preliminares del Libreto y que convertían el escenario en un ente global de diferentes acciones al tiempo. Un baile justamente coronaba el apoteósico y armónico final del ficticio drama, entre Amazonas y Soldados Sármatas, bajo el son de las últimas palabras que se recitaban:

*Forti Amanti, vezzose Guerriere,  
Or che l’ire cangiaste in amore,  
Esprimete col ballo il piacere,  
Che nudrite racchiuso nel core,  
E movendo à le danze i pié festosi  
Date omaggi di gioia à i Regii Sposi.*

El matrimonio con Mariana de Neoburgo se presentaba como una hazaña o una victoria, la fórmula milagrosa para el mantenimiento de la estirpe imperial y hegemónica, y era este el verdadero propósito de todas y las distintas celebraciones en cada uno de los territorios del Imperio de los Habsburgo, sobre todo en esa hora de decadencia a finales del siglo XVII, a pocos años de una guerra que terminó con el asiento de una nueva dinastía en España, los Borbones, por lo cual no es casualidad que se eligiera esta temática, que en esa ocasión jugaba con una trama ficticia del final de las legendarias Amazonas, de fuerza probada y entereza moral basada en sólidos principios de unilateral género que enraizaba con las creencias en el matriarcado de las diosas madre en torno a la cuenca del Mediterráneo, en las analogías de la fertilidad ancestral a ellas ligadas y el reino donde otrora no se ponía el sol, que por entonces

<sup>29</sup> *La caduta...*, 1690, p. 69. Acto Tercero.

declinaba, que, sin embargo habría de sobrevivir gracias a la integración derivada del augusto matrimonio. La lúdica del poder tenía por objeto el mismo sentido intimidatorio que las otras manifestaciones plásticas de la Antigüedad, para adoctrinar al súbdito en la sumisión política.