

El mito fundacional de Roma. El *Grupo de Eneas* en el Museo del Prado y su pervivencia en la pintura
The founding myth of Rome. The *Group of Aeneas* in the Prado Museum and its survival in painting

Pilar FERNÁNDEZ URIEL
Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)
Grupo SICTO. Consorcio MUSACCES
pfuriel@geo.uned.es

Recibido: 03/02/2017

Aceptado: 14/04/2017

Resumen: Breve recorrido del tratamiento iconográfico del denominado *Grupo de Eneas*, desde sus posibles orígenes griegos y etruscos a nuestros días, con una especial atención a su evolución en Roma y la creación pictórica del siglo XVII depositada en el Museo Nacional del Prado, realizada por Juan de la Corte, Francisco Collantes y Luca Giordano.

Abstract: Brief tour on the iconographic treatment of the called *Group of Eneas*, from its possible Greek and Etruscan origins to our days, with a special attention to its evolution in Rome and the pictorial creation of the seventeenth century deposited in the Prado National Museum, painted by Juan de la Corte, Francisco Collantes and Luca Giordano.

Palabras Clave: Iconografía, Eneas, orígenes, Occidente, héroe, continuidad.

Keywords: Iconography, Aeneas, origins, West, hero, continuity.

Sumario: 1. Introducción: Significado del Grupo de Eneas y los personajes. 2. Iconografía. 2.1. Los antecedentes del “Grupo de Eneas” en el Arte Clásico. 2.2. Los antecedentes de la iconografía clásica. Algunos ejemplos. 2.3. La pervivencia iconográfica de este grupo en la pintura. 3. Conclusión. Bibliografía

* * *

1. Introducción: Significado del *Grupo de Eneas* y los personajes

El denominado *Grupo de Eneas* es la representación de un momento histórico específico y concreto: la huida de Eneas de Troya durante su destrucción, y de ciertos personajes heroicos muy determinados, que tuvo una enorme trascendencia. Podía ser definido como la representación iconográfica de la génesis de las dos grandes culturas clásicas del Mediterráneo antiguo, la griega y la romana, y del vínculo mítico entre ambas.

El grupo suele componerse de dos personajes centrales: Eneas y su padre Anquises, pero puede tener una mayor complejidad, añadiéndose Creusa y Iulo Acanio, esposa e hijo de Eneas, incluso divinidades como Afrodita o Marte, que guían al héroe en su huida; más adelante se añaden otros personajes secundarios, algunos guerreros o criados que les acompañan.

Es cierto que la figura fundamental es Eneas,¹ pero cada uno de sus componentes encierra un importante mensaje sobre dicha epopeya: Creusa representa los lazos, las ataduras de un pasado que es necesario dejar atrás, es la víctima que en la narración de Virgilio es recogida por Venus. Iulo Ascanio es el futuro, es Roma. Finalmente, Anquises, héroe de la Grecia mítica, el único mortal que tuvo descendencia con Afrodita, es el punto de inicio legendario que hace posible este proceso mítico que le vincula con los dioses².

La representación de estos cuatro personajes, independientemente del grupo iconográfico, excepto Eneas, es muy escasa, especialmente la de Creusa y Iulo Ascanio. La figura de un Anquises joven, en su encuentro con Venus, aparece en escasísimos relieves romanos, destacando el panel *Anchises et Aphrodita* del relieve del Sebasteion de Afrodisias, templo dedicado al culto imperial de época del emperador Tiberio del siglo I, donde se encuentran una serie de metopas cuya temática es una mezcla de mitos griegos y romanos, y su relación con los emperadores Julio-Claudios, actualmente en el Museo Arqueológico de Afrodisias. En dicho relieve el pastor troyano Anquises mira a Afrodita sentada en el monte Ida. Ella tiene un pequeño Eros en su regazo, indicando su encuentro erótico. Destaca el tratado de la ropa, que produce la sensación de movimiento en la escena. Selene (la Luna) aparece por encima de las rocas de la montaña e indica la noche. De esta unión nació Eneas, que aparece en el siguiente panel³. (Figura 1)

¹ El papel del príncipe troyano Eneas en la mitología griega es bastante modesto, pero fue decisivo en la cultura romana como origen de la propia Roma. Según la mitología era descendiente de Dárdano, nieto de Asáraco y Hieromneme (una náyade hija del dios río Simois) e hijo de Capis y de la ninfa Temiste. Como tal, Eneas posee un árbol genealógico muy amplio: era príncipe caudillo de los dardanos y descendente de una rama de la familia real de Troya no reinante. Ello y su matrimonio con Creusa, hija del rey Príamo, fue la razón de que acudiera a defender la ciudad al frente de los dardanos. De sus uniones con Creusa y Lavinia nacieron Ascanio y Silvio, respectivamente. Ascanio fue el fundador de Alba Longa y el primero de un largo linaje de reyes. A. Momigliano, *La leggenda di Enea nella storia di Roma fino ad Augusto* Saggi di storia della religione romana. Studi e lezioni 1983 – 1986; J. Martínez-Pinna Nieto, *Las leyendas de fundación de Roma*, *Collecció Instrumenta*, 39,2010; A. Rodríguez Mayorgas, *Romulus*, “Aeneas and the Cultural Memory of the Roman Republic”, *Athenaeum*, 98,1 (2010) pp. 89-110; J. Fugmann, “Von Aeneas zu Romulus” *Die Legenden von der Gründung Roms. Mit einer lateinisch-deutschen Ausgabe der Origo gentis Romanae*, Hans Jürgen Hillen (Ed.) *Gymnasium*, 112,5 (2005), pp. 489-491.

² Hay muy pocos episodios referentes a Anquises: Se atrevió a cruzar unas yeguas con los caballos sagrados que cuidaba Laomedonte, logrando dos magníficos ejemplares que regaló a su hijo Eneas. Otras referencias citan a Eriopis, su esposa mortal, con la que tuvo a Lirno (o Liro) e Hipodamia. La mitología solo vuelve a citar al héroe en la caída de Troya, ya anciano, cuando su hijo Eneas le salvó de la destrucción de la ciudad, llevándole sobre los hombros. Entonces Anquises recorrería una buena parte del largo periplo de Eneas junto a su hijo y su nieto Ascanio. Según el mito murió en la Arcadia, al pie de la montaña que llevó su nombre, donde se levantó un templo a Afrodita o en Sicilia. Según Virgilio, Eneas instituyó en honor de Anquises unos juegos fúnebres que son el origen de los Juegos Troyanos, los cuales siguieron celebrándose en Roma hasta el Imperio.

³ T. Gesztelyi, “Eneide nel Sebasteion ad Afrodisia”. *Eidola*, 9 (2012), pp. 129-140.



Fig. 1: *Anchises et Aphrodita*. Relieve del Sebasteion de Afrodísias. Museo Arqueológico de Afrodísias. Turquía

Este tema también fue tratado en la pintura manierista, siendo un magnífico ejemplo la pintura *Venus y Anquises*, incluida en una magna obra de frescos monumentales llamada “Los amores de los dioses”, realizada por el artista boloñés Annibale Carracci y su equipo en la Galería Farnese, ubicado en el ala oeste del Palacio Farnese, ahora Embajada de Francia, en Roma. (Figura 2)



Fig. 2: *Venus y Anquises*, de Annibale Carracci, siglo XVI.

Los frescos fueron admirados en gran medida en su época y más tarde se consideraron como ejemplo y testimonio de un cambio significativo en el estilo de pintura que, lejos de manierismo del siglo XVI, podía considerarse como la anticipación de la evolución de barroco y clasicismo en Roma durante el siglo XVII. Con el mismo título y el mismo tema es la obra de William Blake Richmond, del siglo XIX. Autor amante de los temas clásicos, sus personajes están inmersos en un paisaje muy cuidado, con un particular colorido. Este cuadro se exhibió en Londres y Birmingham en 1890, y en Berlín en 1891. (Figura 3)



Fig. 3: *Venus y Anquises*, de William Blake Richmond, siglo XIX.

Sin embargo, en la cultura romana Anquises solo es representado dentro del Grupo de Eneas como su padre y ya anciano. Dicho grupo tuvo una gran importancia en Roma, porque sirvió de propaganda iconográfica del principado de Augusto y de la dinastía Julio Claudia. Según la mitología relatada por Virgilio en la *Eneida*, Rómulo y Remo son descendientes de Eneas por medio de su madre, Rea Silvia, convirtiendo a Eneas en el progenitor del pueblo romano, (quien daría nombre a las *gens Iulia*). Teniendo en cuenta las fechas generalmente aceptadas de la caída de Troya (1184 a. C.) y de la fundación de Roma (753 a. C.), esto parece improbable. Pero hay más: la familia Julia de Roma, y principalmente Julio César y Augusto, incluían a Iulo Ascanio y a Eneas dentro de su propio linaje y, por lo tanto, a la diosa Venus⁴.

El propio César en el discurso fúnebre (*oratio funebris*) que pronunció en el funeral de su tía Julia explica el entronque entre su familia y el legendario Iulo, transmitido por Suetonio: “Por parte materna la estirpe de mi tía tiene origen de reyes, por parte de padre está emparentada con los dioses inmortales. Pues los reyes Marcio proceden de Anco Marcio y de tal linaje ha sido su madre y del de

⁴ J. Ronke, Jutta: *Die treffliche Gruppe der Flucht des Äneas. Die treffliche Gruppe der Flucht des Äneas: Ein troianisches Thema in der Provinz: die Aeneas-Gruppe in Stuttgart und Verwandte Darstellungen. Zu Ikonographie und Bedeutung.* Zagreb, Tehnička Knjiga, 2005.

Venus los Julios, a cuya estirpe pertenece nuestra familia. Existe por tanto en la raza la sacralidad de los reyes, que destacan enormemente entre los hombres, y también el encumbramiento de los dioses, bajo cuya potestad están los mismos reyes.” (Suetonio, *Vita Caesaris*, 6).

Este mito tiene su punto de partida en la literatura, no en la documentación histórica, donde se crearon los arquetipos que luego los artistas reprodujeron. Estos literatos tomaron el mito fundador de Roma, que Augusto hizo suyo tras ser adoptado como hijo por Cayo Julio César en su testamento. El resultado es la creación de una “epopeya nacional” que entronca al mismo tiempo con la historia de Roma. Los mayores artífices de esta obra serían Publio Ovidio Nasón, Publio Virgilio Marón y Tito Livio.⁵

Por lo tanto, al no existir apenas documentación historiográfica, las fuentes escritas son escasísimas y difíciles de interpretar, ya que se limitan a las literarias y míticas, convirtiéndose las iconográficas en una documentación enormemente elocuente y necesaria, a cuyo estudio, interpretación, y evolución posterior se dedica gran parte de este trabajo.

2. Iconografía

2.1. Los antecedentes del Grupo de Eneas en el Arte Clásico.

Este grupo escultórico podría estar reflejado en los textos citados:

“Eneas, llevando a hombros a su padre Anquises, huyó; por su piedad, los helenos lo dejaron marchar”. (Apolodoro, *Epitome*, 5, 22; trad. M. Rodríguez de Sepúlveda, Madrid, Gredos, 1985).

“A un lado divisa a Eneas con su valiosa carga / y en torno a él, los numerosos antepasados de la / casa Julia (los reyes de Alba Longa); al otro, Rómulo, hijo de Ilia, con las / armas del enemigo que venciera con sus propias/ manos, y las estatuas de los grandes romanos (*summi uiri*) / con los títulos de sus proezas”. (Ovidio, *Fasti*, V, 533 ss.).

La figura central es Eneas, que lleva sobre la espalda, en sus hombros o, incluso, sentado en su brazo a su padre Anquises, representado como un anciano, (demostrando su incapacidad física, su vejez o su invalidez), que siempre viste un *himation*, con frecuencia velado (*velatio capitis*), por lo que se ha llegado a identificar como un sacerdote cuando no se encuentra vinculado con el grupo. Sostiene en sus manos objetos (los dioses Penates), que a veces porta en una caja. A su apariencia, se opone la figura de Eneas, un joven guerrero, fuerte, armado con escudo e incluso aún porta la lanza. Suelen ser seguidos por el niño Iulo Ascanio y tras ellos, Creusa.

⁵ Aluden a este mito: *Iliada* II, 819 - 821; V, 260 - 273; XX, 215 - 240.; V 243 - 273.y XX 156 - 258; *Himno a Afrodita* ³; Pseudo-Apolodoro, *Biblioth.Mit.*, III, 12,2 l: *Biblioteca mitológica*, III, 12, 2; Ovidio: *Las metamorfosis*, XIII, 623 - 642; XIV, 82 - 119; XIV, 82 - 119: Eneas en Italia; visita a la Sibila y al Hades (llamado Orco por Ovidio); Virgilio: *Eneida*; Tito Livio: “*Ab urbe condita*”, Libros I-III, Ed. Gredos, Col. Biblioteca Clásica nº 144, Madrid, 1997. Traducción de José Antonio Villar Vidal.

2.2. Los antecedentes de la iconografía clásica. Algunos ejemplos.

Las primeras manifestaciones del *Grupo de Eneas* aparecen, posiblemente, en la pintura vascular griega ática (figuras negras y figuras rojas) que representan a Eneas con su padre Anquises sobre sus hombros. Esta imagen del *Eneas* “griego” se introduce en Etruria en el siglo VI a.C. a través de la comercialización de vasos áticos. También existe la teoría de que, por el contrario, esta fue elaborada a partir de la cerámica producida en Etruria. (Figuras 4 y 5) ⁶.

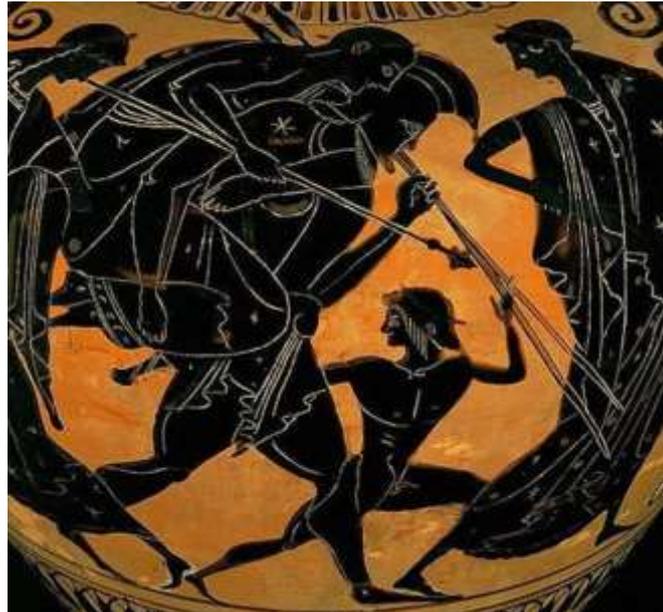
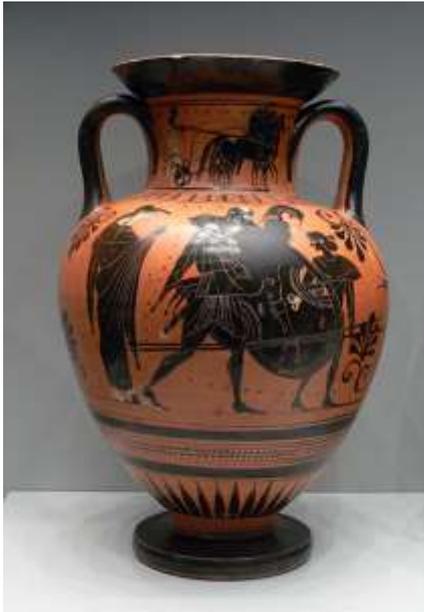


Fig.4: *Vaso de figuras negras*, Colección Getty, Villa Storage. Fechado en torno al año 418 a.C. (Nº inventario 86-E-82).

Fig.5: *Vaso de figuras negras*, procedente de Château- Musée de Boulogne-sur-Mer, fechado en torno al año 520 a.C.

Precisamente la escultura etrusca presenta cierta evolución iconográfica en la posición de Anquises, que se apoya sobre el hombro de su hijo, o a sus espaldas, y se abraza a su cuello, pero también aparece sentado sobre su brazo, postura que pervive en época romana. Un claro ejemplo es la terracota de Veyes, siglo V a.C., donde Eneas aparece ataviado con la armadura romana (*thoracata*) y el calzado patricio (*mullei*) y en actitud de avanzar, tal como canta Virgilio: “Ea, padre querido, monta sobre mi cuello. Te sostendré en mis hombros. No va a agobiarme el peso de esta carga.” (Virgilio, *Aen.* II, 706-707)⁷.

Anquises es representado como un respetable anciano que tiene cubierta la cabeza por el manto (*velatio capitis*) y en actitud sacerdotal, ya que el anciano

⁶ A. Pontrandolfo Greco: “Diffusione e ricezione dell’immagine di Enea in Occidente”. *Il greco, il barbaro e la ceramica attica*, Roma, "L'Erma" di Bretschneider, 2007, pp.7-18.

⁷ N. Horsfall: *The iconography of Aeneas' flight. A practical detail. Archäologischer Anzeiger*, A.K , 1979; Rodríguez Mayorgas, A. “Los orígenes troyanos de Roma. Un mito de la historiografía antigua y moderna”. *Revista de Historiografía*, 2011 (2), pp. 100-110.

iba cargado de los dioses Penates: “Toma en tus manos, padre, los objetos sagrados y los Penates patrios.” (Virgilio, *Aen.* II, 717).

Detrás de Eneas, agarrado de su mano derecha se encontraba su hijo Iulo-Ascanio: “Mete el pequeño Julo en la diestra los dedos de su mano, y va siguiendo a su padre con pasos que no igualan a los suyos.” (Virgilio, *Aen.* II, 723-724). Ascanio va siempre vestido a la manera frigia, es decir, con atuendo de mangas largas y el característico gorro frigio.

Son numerosos ejemplos de la escena de la huida de Eneas en relieve que se encuentra en segundo pórtico del citado *Sebasteion* en Aphrodisias. Destacaremos como ejemplos el altar llamado de la *Gens Iulia* del Museo del Bardo, Túnez (Figura 3-a). Otro importante testimonio es la escena denominada *La huida de Eneas de Troya* con el conjunto escultórico tradicional, con la adición de Afrodita escoltando al grupo, en un relieve en dos escenas, la de la huida de Eneas y el triunfo de Rómulo del Museo Nacional de Budapest: es un friso esculpido llamado “*de la tensa*” porque se representa una tensa tirada por cuatro caballos, y en él se pueden ver las dos estatuas⁸.



Fig.6: *Grupo de Eneas*, relieve del Museo del Bardo. Túnez.

Una interesante manifestación de este grupo escultórico se encuentra en la *Tabula o Mensa Iliaca (Iliadica)*. Se trata de paneles de relieves narrativos de fecha Imperial temprana. Todos parecen pertenecer a dos talleres romanos, que podrían haber sido diseñado para satisfacer a una clientela de aspiraciones más modestas. La *Tabula* más conocida es la Capitolina, que consta de 21 paneles de mármol tallados en relieve muy bajo en rectángulos en miniatura con

⁸ R. R. R. Smith, “Myth and allegory in the Sebasteion”, Ch. Rouché, K. T. Erim (eds.), *Aphrodisias Papers. Recent work on architecture and sculpture. Journal of Roman Archaeology*, Ann Arbor. 1990, pp. 89–100.

inscripciones que normalmente rodean un relieve central más grande. En el centro se representa completo el grupo de Eneas, embarcando tras el saqueo de Troya, tema que sería tratado por artistas posteriores (Figura 3-b)⁹.

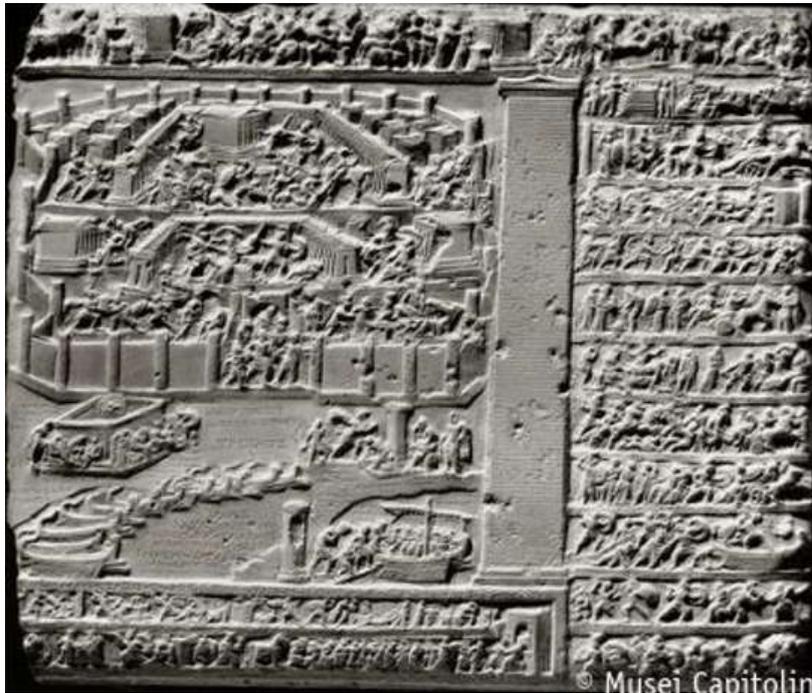


Fig.7: Fragmento de relieve de la *Tabula Iliaca Capitolina*.

Finalmente, en el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida se ha logrado la reconstrucción digital de este grupo escultórico a través de restos hallados en las excavaciones realizadas en 1986, formado por la figura de Eneas, identificándose como tal un *thoracato* del cual se conserva la parte inferior de la *lorica* y de las tiras de cuero (*launas*), decoradas con una franja de roleos con temas de águilas,

⁹ Este tipo de relieves se compone de paneles narrativos cuyo tamaño es difícil de calcular, ya que todas las piezas que se conocen están fragmentadas y ninguna completa. Parece ser que el mayor fragmento es un rectángulo de 25 cm por 42 cm. Representan escenas de los episodios de la *Iliada* con textos cortos grabados en el anverso, las que han podido ser identificadas se derivan en gran parte del ciclo épico troyano (once de las pequeñas tabletas de mármol, incluyendo dos circulares en el Escudo de Aquiles). Otros seis paneles representan el saqueo de Ilión. Uno de los ejemplos más completos es la *Tabula Iliaca Capitolina*, estudiada ya en el siglo XIX, en el *Atlas de Antigüedades Clásica* (1895) de Theodor Schreiber, se encuentra actualmente en los Museos Capitolinos de Roma. Fue descubierta en Bovillae y considerada de la época de Augusto, en torno al 15 a.C. cuyas tallas representan numerosas escenas de la guerra de Troya y sus leyendas podrían identificarse con un poema de Stesicoro poeta del siglo VI a.C., aunque no existe seguridad sobre ello. Sobre la *Tabula Iliaca*: A. Sadurska: *Les tables iliaques*, Warsaw, 1964; p. 11; W. McLeod: "The 'Epic Canon' of the Borgias Table: Hellenistic Lore or Roman Fraud?" *Transactions of the American Philological Association* 11 (1985), pp. 153-65; N. Horsfall "Tabulae Iliacae in the Collection Froehner, Paris", *The Journal of Hellenic Studies* 103, 1983, pp. 144-47; *Ibidem*: "Stesichorus at Bovillae?", *Journal of Hellenic Studies* 99, 1997, pp. 26-48; M. Squire, *The Iliad in a Nutshell: Visualizing Epic on the Tabulae Iliacae*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2011; D. Petrain, *Homer in Stone: The Tabulae Iliacae in their Roman Context*. Cambridge University Press, 1985; pp. 163-65.

medusas y felinos. *Anquises*, reconocido como la parte superior de la escultura que representaba a un anciano *velatio capitis*, que se consideró la cabeza de un sacerdote, y su hijo Iulo-Ascanio, pieza que llegó a ser calificada como una Diana cazadora y que se conservaba en el Museo Arqueológico de Madrid. Esta identificación ha valido como ejemplo y referencia para la identificación de otros grupos escultóricos que Augusto mandó construir en el propio Foro de Roma y en los foros de las capitales provinciales del Imperio desde el inicio del principado (Figura 8)¹⁰.



Fig.8: *Grupo escultórico de Eneas*, Interpretación.
Museo Nacional de Arte Romano de Mérida.

Este grupo escultórico, del que apenas han llegado restos a nuestros días, debió de alcanzar mucha fama y aceptación en época romana a lo largo del Imperio, ya que su imagen se reprodujo en lucernas, monedas, glíptica, pinturas o relieves menores y populares.

¹⁰ Fue analizado, principalmente por Walter Trillmich. Se ha basado en el texto, también incompleto, del *elogium* pompeyano (Mommsen, CIL X 8348). Vid: W. Trillmich, “El niño Ascanio (<<Diana Cazadora>>) de Mérida en el Museo Arqueológico Nacional”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid. 1992, pp. 25-38; Ibídem: “Reflejos del programa estatuario del *Forum Augustum* en Mérida”, J. Massó y P. Sada (eds.), *Actas de la II Reunión sobre escultura romana en Hispania*. Tarragona. 1996, pp. 130-133; Ibídem: “El modelo de la metrópoli”, J. Arce-S. Ensoli- E. La Rocca (eds.), *Hispania Romana. Desde tierra de conquista a provincia del Imperio: [exposición, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 22 septiembre-23 noviembre, 1997]*. Madrid. 1997, pp. 131-141; L. Ungaro, “Storia, mito, rappresentazione: il programma figurativo del Foro di Augusto e l’Aula del Colosso”, E. La Rocca, P. León, C. Parisi Presicce (eds.), *Le Due Patrie Acquisite. Studi di archeologia dedicati a Walter Trillmich*. Roma. 2008, pp. 399-417; J.L. de la Barrera Antón, “Nuevas aportaciones al estudio y configuración del programa iconográfico del “Pórtico del Foro” de *Augusta Emerita*”, en J. Massó y P. Sada (eds.), *Actas de la II Reunión sobre escultura romana en Hispania*. Tarragona. Museu Nacional Arqueològic de Tarragona. 1996, pp. 109-112; A. Peña Jurado, “Reflejos del *Forum Augustum* en Itálica”, en T. Nogales y J. González, en *Culto Imperial: política y poder*, Roma. 2007, pp. 323-345; A. Pérez Paz y M^a Dolores Baena Alcántara (Coord.), *Thoracata, la imagen del poder. “Eneas o Rómulo en Córdoba”*, Córdoba. Museo Arqueológico, Ed. 2015, pp. 12-20.



Fig.9: Monedas romanas con la representación del grupo de Eneas 1: Acuñación de Julio Cesar, siglo I a. C. 2: Acuñación de Antonino Pío, siglo II d. C.

Las lucernas con la representación de este grupo iconográfico tienen una larga cronología desde época Julio-Claudia hasta el siglo III. Valga como ejemplo la lucerna depositada en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, fechada en torno al 25-75 d.C. Respecto a las emisiones numismáticas, esta representación era ya usada desde época de Julio César. Conservamos denarios datados en el 46 a.C., cuyo reverso representa el grupo de Eneas desnudo con su padre Anquises sobre la espalda y portando el Paladio, en vez de los dioses Penates. En su anverso la cabeza de Venus. Las monedas de Antonino Pío y Lucio Vero recuperan la representación de este grupo en el siglo II (Figura 9). Hay otros claros ejemplos en la glíptica o incluso en la decoración de la cerámica *Terra Sigillata* que representan la huida de Eneas de una Troya ardiendo, vestido con armadura, llevando a su anciano padre Anquises en su hombro, con Ascanio y, tras ellos, su esposa Creusa (Figura10).



Fig.10: Lucerna romana de *terra sigillata*, decorada con el grupo escultórico de Eneas. Museo Arqueológico Nacional, Madrid.



Fig. 11: Estela funeraria de Petronia Grata. Museo di Antichità de Turin.

Gracias al estudio de estas piezas consideradas artes menores o mediante nuevos enfoques a esculturas ya conocidas y con frecuencia mal identificadas, se ha podido reconstruir este tipo de grupos escultóricos oficiales de gran formato, cuya iconografía formó parte de la propaganda oficial de Roma, con la que Augusto se representaba como heredero y descendiente directo de la *Gens Julia*¹¹.

Además se asociaría a los valores que, personificados, pasaron al mundo privado romano: así Petronia Grata eligió el motivo iconográfico de la huida de Eneas en la lápida mortuoria que le dedica a su madre, como simbolización de la *pietas filial*, y que se conserva en el Museo di Antichità de Turín (Figura 11)¹².

2.3. La pervivencia iconográfica de este grupo en la pintura.

Quizá debido al enorme bagaje que dejó la literatura (la *Iliada* y la *Eneida*) y la importancia que supone la fundación de Roma, sobre la que se basaría la posterior difusión de la iglesia católica, la representación de este grupo iconográfico ha perdurado en épocas posteriores. Precisamente el ciclo troyano fue un tema muy en boga en la pintura del siglo XVII con varias versiones, pero, en especial, la escena de la salida de Eneas, rodeado de los suyos, de la ciudad en llamas, según la versión virgiliana.

Tienen su antecedente en la pintura pompeyana. Valgan como ejemplo los pequeños cuadros pintados en la fachada de una casa de la Via dell'Abbondanza de Pompeya, que nos informa de la continuidad de la disposición de estos personajes: Eneas portando a su padre Anquises y llevando de la mano a su hijo Iulo-Ascanio¹³.

¹¹ P. Zanker, *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid, 1992; A. Dardenay, Alexandra: "A diffusion iconographique des mythes fondateurs de Rome dans l'Occident romain", Antonio Caballos Rufino y Sabine Lefebvre (eds.): *Roma generadora de identidades: la experiencia hispana*, Madrid: Universidad de Sevilla, Colección de la Casa de Velázquez, 2011 pp.79-96. Sobre estos objetos de uso común hay una abundante bibliografía específica: Barbara McManus: *Aeneas, Anchises y Ascanius*. London, British Museum 1999; Angel Morillo Cerdán: "En torno a la tipología de Lucernas romanas: Problemas de nomenclatura", *Cuadernos de prehistoria y arqueología*, N° 17, 1990, pp. 143-168; Respecto a las amonedaciones con la representación del grupo de Eneas: Moneda de Julio Cesar: BMC coins, Rep. 2469, n° 31-35, analizada en St. Weinstock: *Divus Julius*, Oxford: The Clarendon Press, 1971, pp., 253; Moneda antoniniana (Antonino Pio): BMC Coins Emp. 4207, n°1292, A. Sydemham, 1012. Vid: T.S. Duncan: "The Aeneas legend on coins", *CJ*, 22, 1948-49, pp. 15-29. Finalmente, en glíptica: M. Kleibrink, *La glyptique des mondes classiques*. A. Visseau Broustet, M. (ed.). Paris : Bibliothèque nationale de France, 1997, pp.12- 23 ; P. Petrillo Serafin, "La pietas di Enea. Due monete a confronto", *Bollettino d'arte*, 3 1982, pp. 35-38. Albert, Rainer "Caesar, Aeneas und Pietas: zu Cr. 458/1". *Numismatisches Nachrichtenblatt*, 44,3 (1995), pp. 49-59.

¹² Museo di Antichità, Turin. N° inventario: 31432: Grabaltar der Petronia Grata, Turin, Museo di Antichità. *Corpus Inscriptionum Latinarum*. Consilio et Auctoritate Academiae Regiae Borussiae, I-XVI, Berlin, 1863-1936, V, 7521; J.A. Berardo, "Pietas as is Observed in the Father and Son Relationship of Anchises and Aeneas in Virgil's Aeneid". *The Ancient World*, 39/1.2008, pp. 3-10.

¹³ De Vos-Raaijmakers, M.: "La fuga di Enea in pitture del I secolo d.C.", *Kölner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte*, 24. (KJ24), pp. 113-23.

Aunque la imagen de Creusa no es frecuente en las representaciones pompeyanas, sin embargo, en la pintura renacentista hay claros ejemplos de que se incorpora al grupo esta figura, como el cuadro *Fuga de Troya* (*Fuga da Troia*), pintado por Girolamo Genga en torno a 1507-1510 en el Palazzo del Magnifico en Siena, y conservado en la Pinacoteca Nacional de la misma ciudad. Eneas carga con Anquises, su padre; el hijo, Ascanio, está con ellos. La mujer que corre puede identificarse como la esposa, Creusa. Al fondo se percibe el Caballo de Troya. (Figura 12)



Fig. 12: *Fuga da Troia*, de Girolamo Genga. 1510, Pinacoteca de Siena.

A lo largo del siglo XVII, la representación pictórica del grupo de Eneas no es un tema recurrente. Se encuentra dentro del denominado ciclo troyano, presentando ciertos caracteres iconográficos. Dicho grupo suele mantener la figura de Creusa, incluso suele representarse aumentado o rodeado de otros personajes: guerreros, siervos, un entorno de troyanos que huyen de la ciudad... Es notable la expresividad, el movimiento y la variedad del tratamiento de los aditamentos de los personajes (ropaje, armadura, casco, espada, etc...).

No siempre este grupo corresponde a tema central del cuadro, dedicado a la caída y destrucción de Troya, sino que constituye una escena lateral e incluso secundaria de la composición.



Fig. 13: *La Huida de Troya*, de Leonello Spada. Museo de Bolonia.

Aunque hay obras como la realizada por Leonello Spada (Bolonia, 1576-Parma, 17 de mayo de 1622), pintor italiano activo durante el primer Barroco, en la que toda la composición se limita a los cuatro personajes, que mantiene un especial movimiento y expresión en su relación: Creusa se dirige a Anquises para entregarle las imágenes de los dioses familiares (Penates) ante la atenta mirada de Eneas, o el niño Iulo Acanio hacia su padre, parece indicarle el camino de huida (Figura 13)¹⁴. Se expone este grupo iconográfico dentro de un contexto escénico concreto: el paraje de la ciudad de Troya, generalmente constituido por un fondo arquitectónico en llamas con el caballo de Troya, desde donde el grupo de Eneas huye apresuradamente, como es representada la composición inspirada en este tema de Federico Barocci o Baroccio (Urbino, 1535-1612), llamado también il Fiori, pintor manierista italiano y posiblemente una de las figuras principales entre Correggio y Caravaggio. En esta pintura representa al grupo de Eneas con los mismos personajes dentro de un edificio y, tras ellos, la ciudad en llamas. Eneas aparece como guerrero con casco, portando en brazos a su padre desnudo, delante su hijo, y detrás Creusa, indicando su inminente desaparición (Figura 14)¹⁵.

¹⁴ A Leonello Spada se le llegó a apodarar, de manera despectiva, Scimmia del Caravaggio (mono del Caravaggio), refiriéndose a su relación con este importante pintor lombardo. Vid. R. Wittkower, *Arte y Arquitectura en Italia: 1600-1750*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2007; C. Cesare Malvasia-Felsina Pittrice: *Vite de' pittori bolognesi*, Ed. Forni, 2005.

¹⁵ E.A. Lisot, *Passion, Penance and Mystical Union: Early Modern Catholic Polemics in the Religious Paintings of Federico Barocci*, excerpt from Univ. of Texas, Dallas, 2009.



Fig. 14: *La caída de Troya*, de Federico Barocci (Baroccio), 1598. Galleria Borghese, Roma.

Otra versión diferente de este entorno arquitectónico se manifiesta en la obra de Monsù Desiderio (designación con la que tradicionalmente se han asociado las obras de dos artistas diferentes: François de Nomé y Didier Barra). Hay varias versiones inquietantes y originales sobre la caída de Troya representada en edificaciones fantásticas iluminadas por el fuego del incendio que las destruye, en una composición llena de belleza y simbolismo.¹⁶

En la colección del Prado se encuentran las obras pertenecientes a tres pintores del siglo XVII, dedicadas al denominado ciclo troyano, que incorporan el grupo de Eneas¹⁷.

Juan de la Corte (Flandes, 1597-Madrid, 1660) fue notable precisamente por sus cuadros relacionados con la Guerra de Troya, gran parte conservados en la finca El Retiro de Torremolinos (Málaga). En el Museo del Prado se conservan *El Rapto de Helena* y dos versiones del *Incendio de Troya*. En ambas se interpreta el grupo de Eneas.

¹⁶ Ambos pintores, cuyas personalidades han sido recientemente separadas e identificadas, eran oriundos de Metz y estuvieron activos en Nápoles durante la primera mitad del siglo XVII, llegando incluso a trabajar en colaboración. Vid. M. R. Nappi, *François de Nomé e Didier Barra, l'enigma Monsù Desiderio*, Roma, Jandi Sapi Editori, 1991; J. Turner (a cura di), *The Dictionary of Art*, vol. 23, New York, Grove, 1996, pp. 191-192; F. Garavini, *Le vite di Monsù Desiderio*, Milano, Bompiani, 2014.

¹⁷ D. Angulo Íñiguez: *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1983; A.E. Pérez Sánchez: *Pintura barroca en España (1600-1750)*, Cátedra, Madrid, 2010; R. López Torrijos, *La mitología en la pintura española del siglo de oro*, Madrid, Cátedra, 1985; P. González Serrano: *Mitología e iconografía en la pintura del Museo del Prado*, Evohe, ED. Madrid, 2009.

El incendio de Troya (Nº de catálogo 3103, Lienzo, 140x 238 cm. Colecciones reales Ciclo Eneas) (Figura 15)¹⁸ se encontraba en el Palacio del Buen Retiro, con una réplica y versiones muy parecida y similares en la Universidad de Murcia, en el Palacio de Friorío y en colecciones privadas en Madrid, Valencia y Torremolinos.



Fig. 15: *El incendio de Troya*, de Juan de la Corte. Museo del Prado (Nº de catálogo 3103).
Fig. 16: *El incendio de Troya*, de Juan de la Corte. Museo del Prado (Nº de catálogo, 4728).

Su obra describe la caída de la ciudad, que representa con construcciones monumentales en llamas, consiguiendo proporcionar a la escena una gran perspectiva y profundidad. La mitad de la composición está dedicada a la descripción del asalto a la ciudad por los guerreros griegos con espadas en alto y

¹⁸ D. Angulo Íñiguez-A.E. Pérez Sánchez, *Historia de la pintura española. Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, CSIC, 1969, pp. 349-368; R. López Torrijos, *La mitología en la pintura española del siglo de oro*, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 206-209, 211-213 y 410-411; T. Kinkead, Duncan, «El testamento del pintor Juan de la Corte», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, vol. LII, Valladolid, 1986, pp. 461-462; A. Martínez Ripoll, «Juan de la Corte. Un pintor flamenco en el Madrid de Calderón», *Goya*, n.º 161, Madrid, 1981, pp. 312-321.

otros jinetes, ante la presencia del célebre caballo, lo que produce movimiento a la escena, dedicando el primer término de la composición al grupo de Eneas, que sale del pórtico de un edificio a la izquierda, formado por Eneas, vestido de guerrero, llevando sobre su espalda a su anciano padre Anquises, que levanta su brazo y sostiene los dioses familiares.

Tras ellos, avanza Creusa llevando de la mano a Ascanio. Completan el grupo un guerrero, que sigue a Eneas, y dos criados que portan un fardo. Del último apenas se percibe su cabeza, pero permite prolongar la perspectiva al interior del edificio.

En su segunda versión: *El incendio de Troya* (Nº de catálogo, 4728), Juan de la Corte utiliza el mismo tipo de composición, si bien se perciben ciertas diferencias: la escena de lucha es más abigarrada, dando tal vez un mayor protagonismo al caballo de Troya. Se consigue, quizá, un mayor movimiento en el grupo de los personajes que huyen, como Creusa y Ascanio. Eneas lleva a Anquises no a la espalda, sino en sus brazos. Al grupo se añaden otros dos personajes: el soldado que, mirando hacia atrás, sigue a Eneas, mientras el personaje del fondo alza sus manos en la huida. (Figura 16).

Francisco Collantes (¿Madrid?, h. 1599-1656) es uno de los pocos pintores españoles de su siglo conocidos contemporáneamente en Europa. Por lo menos una de sus obras se encontraba en la colección de Luis XIV¹⁹. Se trata de un artista cuya biografía ha debido ser reconstruida basándose en lo que refieren las fuentes documentales. Establecido en la corte, Palomino lo considera “natural” de Madrid. Más tarde, Ceán Bermúdez comenta que fue discípulo de Vicente Carducho, hecho que no delatan sus obras. Aunque manifiesta su conocimiento del naturalismo demostrado en sus bodegones y otras obras de martirios de santos, como *San Onofre* (Prado), óleo que aparecía atribuido a Ribera en el inventario de los bienes de Isabel de Farnesio en el palacio de La Granja en 1746, se trata de un artista singular por su dedicación al paisaje, lo que no era tan habitual en España como en Italia o Flandes, siguiendo los modelos impuestos por Poussin y Claudio de Lorena, y donde obtuvo sus más notables éxitos, reclamados no solo por numerosos coleccionistas particulares. Las obras que de él se conservan en la actualidad proceden en gran medida del conjunto del Buen Retiro, datadas entre 1630 y 1640, cuando gozó de mayor prestigio. El Museo del Prado posee diez obras del pintor: la gran mayoría son paisajes, donde Collantes se muestra conocedor de las tendencias artísticas italianas de su tiempo, especialmente las napolitanas, que conjuga con los modelos nórdicos.

¹⁹ AA.VV., *La pittura madrileña del secolo XVII*, cat. exp., Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1991, n.º 15; D. Angulo Íñiguez-A.E. Pérez Sánchez, *Historia de la pintura española. Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, CSIC, 1969, pp. 36-62; J. Held, «Die Theorie der Landschaftsmalerei im frühen 17. Jahrhundert und ihre politische Bedeutung bei Collantes», *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, 1976, pp. 126-154; B. Barghahn, von: *Philip IV and the «Golden House» of the Buen Retiro: in the Tradition of Caesar*, Nueva York, Garland Publishing, 1986; J.A. Gaya Nuño, «En el centenario de Collantes. Escenarios barrocos y paisajes disimulados», *Archivo Español de Arte*, n.º CXIII, Madrid, 1956, pp. 222-228; AA. VV.: *Esplendores de Espanha, de El Greco a Velázquez*, cat. exp., Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2000, pp. 216-217; AA.VV.: *Pintores del reinado de Felipe IV*, cat. exp., Madrid, Museo del Prado, 1994, n.ºs 15-16.



Fig. 17: *El incendio de Troya*, de Francisco Collantes. Museo del Prado [P03086]

Entre estas se encuentra la titulada: *Incendio de Troya*, óleo sobre lienzo, 145 x 197 cm, siglo XVII [P03086], procedente del Buen Retiro. Esta obra presenta varios puntos escénicos que demuestran la maestría de Francisco Collantes en la recreación de perspectivas arquitectónicas, envueltas en una luz rojiza y nubes de humo, que dan a la imagen un tono apocalíptico y de destrucción. La enorme masa de gente se revuelve en un tumulto desordenado en un entorno troyano rodeado de majestuosos edificios, donde destaca el famoso caballo ideado por Ulises. Al lado de una monumental fachada barroca, se halla una columna historiada que recuerda a las romanas de Trajano y Marco Aurelio y, tras esta, en un ángulo inferior del cuadro, presenta el grupo de Eneas, compuesto por el héroe que porta a su padre, seguido de su hijo Iulo-Ascanio y tras ellos, Creusa, completado por dos guerreros que les siguen²⁰.

Esta afición por una gran exposición arquitectónica como marco escénico, utilizada tanto por Juan de la Corte como por Francisco Collantes, tiene notables paralelos con la obra de otro pintor español de su tiempo, Francisco Gutiérrez Cabello (h. 1616-1670), que fue uno de los perspectivistas españoles más cualificados de su tiempo. Heredero de Juan de la Corte y amigo de Velázquez (en cuyas pruebas para la concesión del hábito de Santiago en 1658 testificó), creó grandes perspectivas arquitectónicas fantasiosas en escenas históricas y bíblicas, plasmadas con gran fantasía.

La escena de una gran batalla con guerreros y caballería transcurre en una plaza enmarcada por cuatro grandes y monumentales edificios, entre los cuales se percibe el caballo de Troya y tras los que surgen las llamas y el humo del

²⁰ R. López Torrijos, *La mitología en la pintura española del siglo de oro*, Madrid, Cátedra, 1985, p. 225.

incendio, produciendo una gran profundidad al cuadro. En un ángulo inferior y, protegido tras un muro, se distingue el grupo de Eneas, quien lleva en sus hombros a Anquises, a su lado el niño Ascanio, que levanta su brazo indicando a su padre el camino (Figura 18)²¹.



Fig. 18: *El incendio de Troya*, de Francisco Gutiérrez Cabello, 1657. Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Luca Giordano, también conocido como Lucas Jordán (Nápoles, 18 de octubre de 1634-12 de enero de 1705), es un pintor barroco italiano. En su obra se aprecia la influencia de Paolo Veronese, de Pietro da Cortona e incluso de Ribera (en la composición y en la iluminación tenebrista), En su estilo también influyeron otros artistas como Mattia Preti, Rubens y Bernini.

Hacia 1670 recibió numerosos encargos españoles de obras pictóricas. Permaneció en España desde 1692 hasta 1702, realizando obras de gran importancia, como los frescos del Real Monasterio de El Escorial, encargados por Carlos II y otras obras en el Palacio del Buen Retiro, la Iglesia de Atocha y la sacristía de la Catedral de Toledo, además de numerosas obras en lienzos para la corte y el clero. Adquirió gran popularidad en la corte española, llegándose a concedérsele el título de Caballero. Tras la muerte de Carlos II, Luca Giordano decidió regresar a Nápoles en 1702, debido a la difícil situación de España durante la época de Felipe V²².

²¹ E. Valdivieso González, "Francisco Gutiérrez, pintor de perspectivas", *Boletín del Museo del Prado*, Vol. 3, Nº 9, 1982, pp. 175-180; *Ibidem*: "Nuevos datos y obras de Francisco Gutiérrez", *Boletín del Museo del Prado*, Vol. 13, Nº 31, 1992, pp. 7-10; *Ibidem* "Francisco Gutiérrez, un soñador de arquitectura fantásticas", *ARS Magazine*, Nº 11, 2011, pp. 104-118.

²² La bibliografía sobre Luca Giordano es amplísima Vid: AA.VV. *Luca Giordano y España, Catálogo Exposición Palacio Real (7.03-2.06.2002)*, Patrimonio Nacional, Madrid, 2002;



Fig. 19: *Eneas fugitivo con su familia*, de Luca Giordano.
Museo del Prado (nº de Catalogo: 196).

En el Museo del Prado se conserva una de sus obras dedicada al tema del ciclo troyano: *Eneas fugitivo con su familia* (óleo, 279 x 125 cm, nº de Catalogo: 196. En 1700 estaba en la Zarzuela, nº 1772, en el Palacio Nuevo). Esta pintura, de proporciones muy alargadas, presenta la huida de Eneas, que se dispone a realizar su periplo por mar, en el momento de salir de la ciudad y dirigirse a la pequeña embarcación que se percibe en el plano inferior del cuadro. En el centro de la escena se encuentra el grupo de Eneas portando sobre la espalda a Anquises, que se agarra a su cuello, seguido de Creusa y Ascanio, que corren junto a ellos alzando sus manos. Continúa el fondo escénico de la ciudad en llamas con un caballo, que alude a la leyenda de la toma de la ciudad, y en la parte superior de la escena junto a una columna un Eros entre nubes de humo, que simboliza la ayuda de Venus al héroe (Figura 19).

O.Ferrari- G. Scavizzi, *Luca Giordano. L'opera completa*, 2 vols., Nápoles, Electa, 2000; S.Alcolea Blanch, «Otto bozzetti di Luca Giordano per gli afreschi perduti del Casón del Buen Retiro», *Seicento napoletano: Arte, costume e ambiente*, Roberto Pane (ed.), Milán, Edizioni di Comunità, 1984, pp. 273-289; A.Francke, *Luca Giordano. Die Fresken in Spanien in Auftrag Karls II*, tesis doctoral inédita, Munster, 1993; A. Úbeda de los Cobos, «Luca Giordano y Carlos II», *Cortes del barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2003; C. Rodríguez Rico, Carmen, «Aportaciones y precisiones sobre obras de Luca Giordano», *Goya*, n.º 285, 2001, pp. 339-355.

El Grupo de Eneas puede ser calificado, probablemente, una de las composiciones míticas no prolífica, pero sí con una larguísima cronología. Se podría citar entre otros notables ejemplos realizados en los últimos siglos, la obra de Pompeo Girolamo Batoni, pintor italiano nacido en Lucca (1708-1787). Además de sus célebres retratos, destacan sus numerosos cuadros alegóricos y mitológicos. Batoni se muestra como un artista de técnica sólida y con tendencia hacia el neoclasicismo, y cierto influjo del Rococó francés. En las crónicas de la época se menciona su rivalidad con Anton Raphael Mengs. (Figura 20). Realizó otras versiones sobre este tema como *Enea e Anchise in fuga da Troia in fiamme*, en 1748.



Fig. 20: *Enea in partenza da Troia*, de Pompeo Girolamo Batoni, 1745. Roma.

Fig. 21: *Eneas llevando a Anquises*, de Charles-André van Loo. Colección Luis XVI (adquirida en 1777). Museo del Louvre, París. (Nº de inventario: 6278).

Carle o Charles-André van Loo (Niza, 15 de febrero de 1705-París, 15 de julio de 1765) fue un pintor francés, hermano menor de Jean-Baptiste van Loo. Abarcó varios temas en sus pinturas: religión, historia, mitología, retratos y alegorías, entre otros. *Eneas llevando a Anquises* es una obra de este pintor francés, de estilo adscrito al barroco tardío o al manierismo. (Figura 21).

Josep Bernat Flaugier (1757-1813) es un pintor francés activo en Cataluña, que introdujo en Barcelona el neoclasicismo (en el Prado tiene la obra *Joven desconocido*). En *Eneas, Anquises y Ascanio huyendo de Troya*, de una colección particular, destaca la relación entre el pasado y el presente ante la mirada del futuro pues apenas se percibe el rostro de Ascanio, mientras Anquises porta las imágenes de los dioses penates (Figura 22).

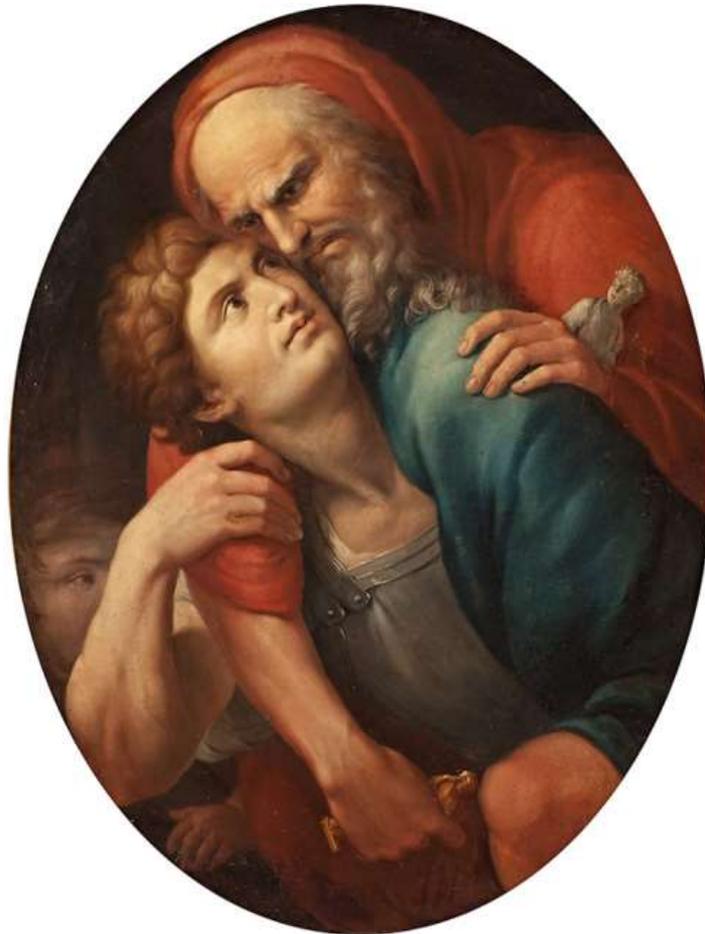


Fig. 22 *Eneas, Anquises y Ascanio huyendo de Troya*, de Josep Bernat Flaugier. Colección particular.

Aunque hubiera perdido el sentido político y propagandístico iniciado por Augusto y difundido en el Imperio romano, la representación iconográfica de Eneas mantuvo otro significado, como la presentación del origen y fundación de Roma y de la cultura romana. Pero también expresó otros valores propios de esta cultura: la representación del héroe épico, guerrero, que debe abandonar su patria para cumplir la misión encomendada, ensalzando el esfuerzo y la voluntad de trabajo y superación de las dificultades, la del hijo que demuestra su amor filial y legendario de Roma, relacionando a la urbe de forma casi directa con la también casi mítica Troya y sus habitantes y, como ya hemos dicho, convirtiendo a Eneas en el primer pilar de lo que luego será el desarrollo de la civilización romana, idealizando al héroe y mostrándolo como una síntesis de todos los aspectos del pueblo que se consideraban positivos.

A partir de ahí, la figura de Eneas, conductor de su familia y los suyos, se reinventa en nuestro propio tiempo como vemos en estos dos ejemplos:

La representación tomada del Educational card, Exploration, Heroes and Heroines, Historical articles, History, Industry, Myth, War on Monday, 23 November 2015, celebrada en 1947. (Figura 23)

En el comic de 2009, realizado por Lucas Adams, Eneas es un emprendedor optimista y positivo: no se rinde ni se pliega ante la adversidad, sigue adelante y logra alcanzar su meta. Continúa válido como símbolo para afrontar la desgracia, perseguir nuestro futuro, la búsqueda de una nueva vida. (Figura 24).



Fig. 23 Comic de Educational card, Exploration, Heroes and Heroines, Historical articles, History, Industry, Myth, War on Monday. 1947. Nueva York.

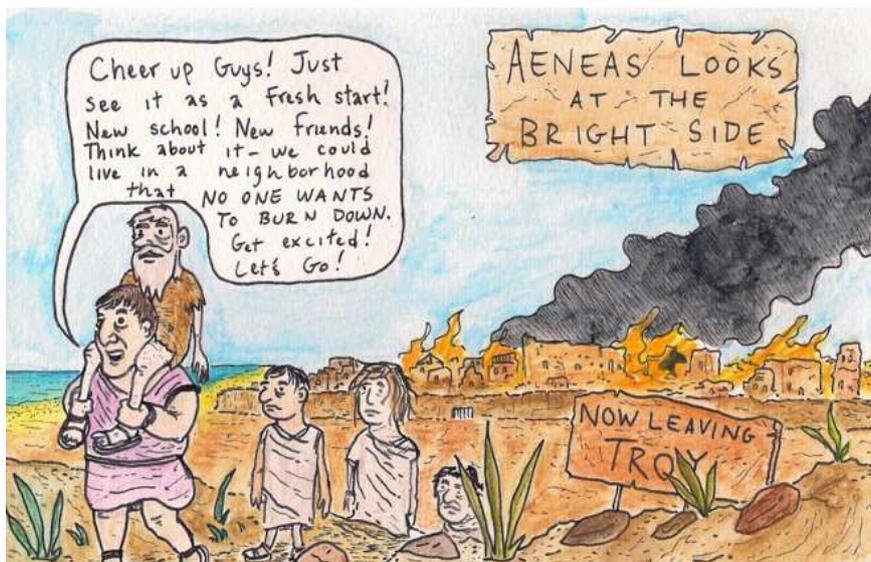


Fig. 24 Comic publicado el 1 septiembre de 2009. Educational card, Exploration, Heroes and Heroines, Historical articles, Latin, legend, lesson plan, literature, middle school, mythology.

3. Conclusión

El denominado *Grupo de Eneas* no solo significó en la Antigüedad clásica la representación de un Héroe, fue mucho más: un mito que, tras convertirse en la génesis de la fundación de Roma, enlazaba las dos grandes culturas mediterráneas clásicas, la griega y la romana, y con ello, el pasado mediterráneo con nuestro propio tiempo actual, conectando el pasado con el futuro.

De ahí, su enorme trascendencia. Eneas representa el vínculo mítico en ese largo viaje que impulsa al hombre a seguir avanzando en la Historia, a seguir su destino pese a las dificultades, sostenido por su relación filial, cultural y hasta religiosa como potentes soportes de su identidad, tal vez simbolizado en sus dioses Penates.²³

Aunque no fue un tema ni frecuente ni recurrente a lo largo de la Historia del Arte, no se puede negar su larguísimo y permanente recorrido, incluso su evolución a lo largo de más de veinticinco siglos tal vez por la trascendentalidad de su legado y simbolismo, que, en resumen, significa el amor filial y la constante superación del hombre en su camino hacia su propio destino.

* * *

Bibliografía

- AA.VV., *La pittura madrileña del secolo XVII*, cat. exp., Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1991.
- AA.VV., *Pintores del reinado de Felipe IV*, cat. exp., Madrid, Museo del Prado, 1994.
- AA. VV., *Esplendores de España, de El Greco a Velázquez*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2000.
- AA.VV., *Luca Giordano y España, Catálogo Exposición Palacio Real (07.03-02.06.2002)*, Patrimonio Nacional, Madrid, 2002.
- Alcolea Blanch, S., “Otto bozzetti di Luca Giordano per gli afreschi perduti del Casón del Buen Retiro”, en Roberto Pane (ed.), *Seicento napoletano: Arte, costume e ambiente*, Milán, Edizioni di Comunità, 1984, pp. 273-289.
- Angulo Íñiguez, D., *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1983.
- Angulo Íñiguez, D. & Pérez Sánchez, A.E., *Historia de la pintura española. Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, CSIC, 1969.
- Barghahn, von, B., *Philip IV and the “Golden House” of the Buen Retiro: in the Tradition of Caesar*, Nueva York, Garland Publishing, 1986.
- Barrera Antón, J.L. de la, “Nuevas aportaciones al estudio y configuración del programa iconográfico del ‘Pórtico del Foro’ de *Augusta Emerita*”, en J. Massó y P. Sada (eds.), *Actas de la II Reunión sobre escultura romana en Hispania. Tarragona*, Museu Nacional Arqueològic de Tarragona, 1996, pp. 109-112.

²³ L. Casanueva Reyes: “Las peregrinaciones de Eneas”, Revista electrónica: *Historias del Orbis Terrarum*, 07, Santiago, 2011, pp. 31-46.

- Berardo, J.A., “Pietas as is observed in the Father and Son Relationship of Anchises and Aeneas in Virgil’s Aeneid”. *The Ancient World*, 39/1.2008, pp. 3-10.
- Casanueva Reyes:”Las peregrinaciones de Eneas”, *Revista electrónica: Historias del Orbis Terrarum*, 07, Santiago, 2011, pp. 31-46
- Cesare Malvasia, C., *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Ed. Forni, 2005.
- Dardenay, A., “La diffusion iconographique des mythes fondateurs de Rome dans l’Occident romain”, en Antonio Caballos Rufino & Sabine Lefebvre (dir.), *Roma generadora de identidades: la experiencia hispana*, Madrid, Universidad de Sevilla, Colección de la Casa de Velázquez, 2011 pp.79-96.
- De Vos-Raaijmakers, M., “La fuga di Enea in pitture del I secolo d.C.”, *Kölner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte*, 24. (KJ 24), pp. 113–23.
- Duncan, T.S., “The Aeneas legend on coins”, *CJ*, 22, 1948-49, pp. 15-29. Finalmente, en glíptica: Kleibrink, *La glyptique des mondes classiques*. Avisseau Broustet, M. (ed.), Paris, Bibliothèque nationale de France, 1997, pp.12- 23.
- Ferrari,O. & Scavizzi, G., *Luca Giordano. L'opera completa*, 2 vols., Nápoles, Electa, 2000.
- Francke, A., *Luca Giordano. Die Fresken in Spanien in Auftrag Karls II*, tesis doctoral inédita, Munster, 1993.
- Fugmann, Von, J., “Aeneas zu Romulus. Die Legenden von der Gründung Roms. Mit einer lateinisch-deutschen Ausgabe der Origo gentis Romanae, Hans Jürgen Hillen (ed.), *Gymnasium*, 112,5 (2005), pp. 489-491.
- Garavini, F., *Le vite di Monsù Desiderio*, Milano, Bompiani, 2014.
- Gaya Nuño, J.A., “En el centenario de Collantes. Escenarios barrocos y paisajes disimulados”, *Archivo Español de Arte*, CXIII, Madrid, 1956, pp. 222-228.
- Gesztelyi, Tamás, “Eneide nel Sebasteion ad Afrodisia”. *Eidola*, 9 (2012), pp 129-140.
- González Serrano, P., *Mitología e iconografía en la pintura del Museo del Prado*, Evohe, Ed., Madrid, 2009.
- Held, J., “Die Theorie der Landschaftsmalerei im frühen 17. Jahrhundert und ihre politische Bedeutung bei Collantes”, *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, 1976, pp. 126-154.
- Horsfall, N., “The iconography of Aeneas’ flight. A practical detail”, *Archäologischer Anzeiger*, A. K, 1979.
- Martínez-Pinna Nieto, J., *Las leyendas de fundación de Roma*, Colección Instrumenta, 39,2010.
- Horsfall, N., “*Tabulae Iliacae* in the Collection Froehner, Paris”, *The Journal of Hellenic Studies* 103,1983, pp. 144–47.
- Horsfall, N., “Stesichorus at Bovillae?”, *Journal of Hellenic Studies* 99,1997, pp.26-48.
- Lisot, E. A., *Passion, Penance and Mystical Union: Early Modern Catholic Polemics in the Religious Paintings of Federico Barocci*, excerpt from University of Texas, Dallas, 2009.
- Kinkead Duncan, T., “El testamento del pintor Juan de la Corte”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, vol. LII, Valladolid, 1986, pp. 461-462;

- López Torrijos, R., *La mitología en la pintura española del siglo de oro*, Madrid, Cátedra, 1985.
- Martínez Ripoll, A., “Juan de la Corte. Un pintor flamenco en el Madrid de Calderón”, *Goya*, 161, Madrid, 1981, pp. 312-321.
- McLeod, W., “The 'Epic Canon' of the Borgia Table: Hellenistic Lore or Roman Fraud?”, *Transactions of the American Philological Association* 11 (1985), pp. 153-65.
- Momigliano, A., *La leggenda di Enea nella storia di Roma fino ad Augusto Saggi di storia della religione romana*. Studi e lezioni 1983-1986.
- Morillo Cerdán, A., “En torno a la tipología de Lucernas romanas: Problemas de nomenclatura”, *Cuadernos de prehistoria y arqueología*, 17, pp. 143-168.
- Nappi, M.R., *François de Nomé e Didier Barra, l'enigma Monsù Desiderio*, Roma, Jandi Sapi Editori, 1991.
- Peña Jurado, A., “Reflejos del *Forum Augustum* en *Itálica*”, en T. Nogales & J. González, en *Culto Imperial: política y poder*, Roma. 2007, pp. 323-345.
- Pérez Paz, A. & Baena Alcántara, M.D. (coord.), *Thoracata, la imagen del poder. “Eneas o Rómulo en Córdoba”*, Córdoba. Museo Arqueológico, 2015, pp. 12-20.
- Pérez Sánchez, A.E., *Pintura barroca en España (1600-1750)*, Cátedra, Madrid, 2010.
- Petrain, D., *Homer in Stone: The Tabulae Iliacae in their Roman Context*, Cambridge University Press, 1985, pp. 163-65.
- Petrillo Serafin, P., “La pietas di Enea. Due monete a confronto”, *Bollettino d'arte*, 3, 1982, pp. 35-38.
- Pontrandolfo Greco, A., “Diffusione e ricezione dell'immagine di Enea in Occidente”, *Il greco, il barbaro e la ceramica attica*, Roma, “L'Erma” di Bretschneider, 2007, pp.7-18.
- Rainer, A., “Caesar, Aeneas und Pietas: zu Cr. 458/1”, *Numismatisches Nachrichtenblatt*, 44,3 (1995), pp. 49-59.
- Rodríguez Rico, C., “Aportaciones y precisiones sobre obras de Luca Giordano”, *Goya*, n.º 285, 2001, pp. 339-355.
- Rodríguez Mayorgas, A., “Romulus, Aeneas and the Cultural Memory of the Roman Republic”, *Athenaeum*, 98,1 (2010) pp. 89-110.
- Rodríguez Mayorgas, A., “Los orígenes troyanos de Roma. Un mito de la historiografía antigua y moderna”, *Revista de Historiografía*, 2011 (2), pp. 100-110.
- Ronke, Jutta, *Die treffliche Gruppe der Flucht des Áneas. Die treffliche Gruppe der Flucht des Áneas: Ein troianisches Thema in der Provinz: die Aeneas-Gruppe in Stuttgart und Verwandte Darstellungen. Zu Ikonographie und Bedeutung*. Zagreb, Tehnička Knjiga, 2005.
- Sadurska, A., *Les tables iliaques*, Warsaw, 1964.
- Smith, R. R. R., “Myth and allegory in the Sebasteion”, en Ch. Rouché & K. T. Erim (eds.), *Aphrodisias Papers. Recent work on architecture and sculpture*. *Journal of Roman Archaeology*, Ann Arbor. 1990, pp. 89–100.
- Squire, M., *The Iliad in a Nutshell: Visualizing Epic on the Tabulae Iliacae*. Oxford; New York, Oxford University Press, 2011.

- Trillmich, W., “El niño Ascanio (<<Diana Cazadora>>) de Mérida en el Museo Arqueológico Nacional”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid. 1992, pp. 25-38.
- Trillmich, W., “Reflejos del programa estatuario del *Forum Augustum* en Mérida”, en J. Massó y P. Sada (eds.), *Actas de la II Reunión sobre escultura romana en Hispania*. Tarragona. 1996, pp. 130-133.
- Trillmich, W., “El modelo de la metrópoli”, en J. Arce, S. Ensoli & E. La Rocca (eds.), *Hispania Romana. Desde tierra de conquista a provincia del Imperio: [exposición, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 22 septiembre-23 noviembre, 1997]*. Madrid. 1997, pp. 131-141.
- Turner, J. (a cura di), *The Dictionary of Art*, vol. 23, New York, Grove, 1996, pp. 191-192.
- Úbeda de los Cobos, A., “Luca Giordano y Carlos II”, en *Cortes del barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2003.
- Ungaro, L., “Storia, mito, rappresentazione: il programma figurativo del Foro di Augusto e l’Aula del Colosso”, en E. La Rocca, P. León & C. Parisi Presicce (eds.), *Le Due Patrie Acquisite. Studi di archeologia dedicati a Walter Trillmich*. Roma. 2008, pp. 399-417.
- Valdivieso González, E., “Francisco Gutiérrez, pintor de perspectivas”, *Boletín del Museo del Prado*, Vol. 3, N° 9, 1982, pp. 175-180.
- Valdivieso González, E., “Nuevos datos y obras de Francisco Gutiérrez”, *Boletín del Museo del Prado*, Vol. 13, N° 31, 1992, pp. 7-10
- Valdivieso González, E., “Francisco Gutiérrez, un soñador de arquitectura fantásticas”, *ARS Magazine*, N° 11, 2011, pp. 104-118.
- Wittkower, R., *Arte y Arquitectura en Italia: 1600-1750*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2007.
- Zanker, P., *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid. 1992.