



GRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE LEÓN
Curso Académico 2020/2021

UN EJEMPLO DE FUENTE BARROCA: LA
***FUENTE DE LOS CUATRO RÍOS*, DE GIAN**
LORENZO BERNINI

AN EXAMPLE OF BAROQUE FOUNTAIN: THE
***FOUNTAIN OF THE FOUR RIVERS*, BY GIAN**
LORENZO BERNINI

David Basalo Dacal

Tutor: César García Álvarez

EL TUTOR,

EL ALUMNO,

Fdo.:

Fdo.:

Resumen: la *Fontana dei Quattro Fiumi* o *Fuente de los Cuatro Ríos*, también simplemente como *Fontana dei Fiumi*, fue construida entre 1648 y 1651 en la Piazza Navona de Roma, y es considerada una obra maestra de Gian Lorenzo Bernini, ya que supone su trabajo más destacado en el género de las fuentes públicas y uno de los cúlmenes del urbanismo barroco romano. Este trabajo pretende abordar el análisis de una pieza que a pesar de su manifiesta importancia, la historiografía no ha tratado siempre en profundidad.

Palabras clave: *Fontana dei Quattro Fiumi*, Piazza Navona, Barroco romano, Gian Lorenzo Bernini, Inocencio X, fuentes urbanas, obeliscos.

Abstract: the *Fontana dei Quattro Fiumi* or *Fountain of the Four Rivers*, also simply as *Fontana dei Fiumi*, was built between 1648 and 1651 in Piazza Navona in Rome, and is considered a masterpiece of Gian Lorenzo Bernini, since it is his most outstanding work in the genre of public fountains and one of the tops of Roman baroque urbanism. This work tries to approach the analysis of a piece that, despite its obvious importance, historiography has not always dealt with in depth.

Keywords: *Fontana dei Quattro Fiumi*, Piazza Navona, Roman baroque, Gian Lorenzo Bernini, Innocent X, urban fountains, obelisks.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	2
1.1. Justificación	2
1.2. Objetivos.....	2
1.3. Metodología.....	3
2. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	4
3. CONTEXTO HISTÓRICO Y ARTÍSTICO	8
3.1. Roma durante el Barroco: el papado de Inocencio X	8
3.2. Gian Lorenzo Bernini: aproximación a su biografía	10
3.3. Evolución de la fuente como tipología artística.....	14
4. CONTEXTO URBANÍSTICO: LA PIAZZA NAVONA	15
5. DESARROLLO Y EJECUCIÓN DEL PROYECTO	18
5.1. Bocetos y modelos	22
5.2. Construcción	24
6. ANÁLISIS ESTILÍSTICO.....	26
6.1. Influencias y pervivencias	26
6.2. Descripción formal	27
7. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO	30
7.1. Iconografía.....	31
7.2. Iconología	36
8. INFLUENCIA POSTERIOR: MODELOS, RÉPLICAS E IMITACIONES	42
9. CONCLUSIONES	46
10. BIBLIOGRAFÍA.....	48
11. WEBGRAFÍA	53
12. ANEXO DOCUMENTAL	54
13. ÍNDICE DE FIGURAS	57

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Justificación

El presente trabajo se plantea como un estudio introductorio circunscrito a una sola obra de arte. La relativa abundancia de lo publicado sobre la misma, así como la inabarcable bibliografía acerca de su contexto (período histórico y artístico, autor), permiten que se pueda ajustar al formato exigido. Su pertinencia radica en que la obra elegida, a pesar de ser bastante conocida por el gran público, no suele analizarse en profundidad. A menudo las explicaciones tienden a ser superficiales, y caen en una serie de tópicos de largo recorrido que no son matizados o desmentidos. Esto puede deberse a que es una obra compleja, que se sitúa entre el urbanismo, la arquitectura, la escultura y la ingeniería hidráulica, sin responder exclusivamente a una sola de esas tipologías¹. Por ello, este trabajo trata de ser un análisis de las principales cuestiones que ha suscitado.

1.2. Objetivos

Se trata por tanto de un estudio que abarque los distintos enfoques utilizados. Con esta intención de lograr una visión completa, se ha buscado en la medida de lo posible no privilegiar ningún aspecto concreto. Debido al límite en la extensión, aquellas vertientes que la historiografía tradicionalmente ha desarrollado en mayor medida se tratarán de manera más sintética. Sí que se ha renunciado a tratar aspectos técnicos como las condiciones de conservación y restauración de la obra, igualmente se referencian en el estado de la cuestión para que quede constancia de ellos.

Se pretende también cumplir con las características propias del Trabajo Fin de Grado, como un trabajo autónomo previo a la carrera investigadora en el que el alumno debe demostrar haber adquirido los conocimientos y competencias asociados al título de Grado en Historia del Arte.

¹ En la serie de obras de Bernini que recoge Baldinucci, clasifica a la *Fontana dei Fiumi* en la categoría “opere di architettura, e miste”, es decir, tipologías en las que se mezclan géneros artísticos diversos, dando cuenta de la confusión que generó en su momento. Filippo Baldinucci, *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino, scultore, architetto e pittore, scritta da Filippo Baldinucci fiorentino, alla sacra, e reale Maestà di Cristina regina di Svezia* (Florencia: Vicenzio Vangelisti, 1682), 106-107.

1.3. Metodología

Se seguirán fundamentalmente los dos métodos que más se han usado. Por un lado, el filológico-crítico permite la obtención de una serie de datos para determinar el desarrollo del proyecto y las visiones que la obra generó en su propia época. Asimismo, con el iconográfico se tratará de desvelar su significado profundo.

La estructura del trabajo se desarrolla en una serie de capítulos. El estado de la cuestión recoge la evolución de la bibliografía generada a lo largo del tiempo, identificando las principales corrientes de estudio y los vacíos temáticos. Los dos siguientes apartados sirven para contextualizar la obra de manera apropiada. Los capítulos 6 y 7 se centran en las formas y sus significados. Esta distinción permite por un lado desarrollar los aspectos más ligados a la tipología artística, como el estilo o las transferencias, mientras que a continuación se pasa a ahondar en los postulados teóricos que condicionan esa apariencia exterior. Para este apartado, además de los trabajos que analizan propiamente la iconografía de la obra, también se ha recurrido a textos generales que pudieran ayudar a esclarecer su interpretación. Por último, se plantea su influencia en la historia del arte. Aunque se ha tratado de respetar esta organización, en ocasiones la lógica interna de la argumentación deriva en su transgresión.

Al final del trabajo se incluyen dos anexos con una selección de textos e imágenes, habiéndose escogido aquéllos que puedan suscitar mayor interés. En muchos casos, se ha preferido incluir grabados de la época a fotografías o reconstrucciones digitales. Esto se debe a que es habitual que la obra en cuestión ya no exista o esté transformada en la actualidad, pero también a que, más que la realidad arqueológica, lo que interesa es plasmar la visión que se tenía en la época. En el caso de los documentos, se trata de textos breves que aportan información adicional, tal como la descripción de la obra o las opiniones que suscitó en una época determinada. Para otro tipo de materiales, se remite a la bibliografía más antigua en la que fueron publicados.

A la hora de realizar este estudio, han sido necesarios una serie de procedimientos. El principal es la lectura crítica de la bibliografía más destacada, fundamentalmente en italiano, inglés y español. Citar todas las publicaciones en las que se ha tratado esta obra sería excesivamente complejo, en cualquier caso, siempre se ha intentado referenciar todas las corrientes del estudio, primando las publicaciones en las que se plantearos dichas tesis por primera vez o, en caso de no estar disponibles, citando las más antiguas.

Para su acceso ha sido necesario consultar el catálogo de la Biblioteca General de la Universidad de León y de la biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras. Se ha recurrido también al préstamo interbibliotecario con otras universidades de España para el acceso a los recursos más especializados, especialmente aquéllos escritos en idiomas extranjeros; y a su consulta online en motores de búsqueda. De igual manera, estos mismos pasos se han seguido para conseguir material gráfico. Se ha tratado de privilegiar las imágenes de textos citados en la bibliografía, pero cuando no ha sido posible por no estar disponibles o por tener poca calidad se ha optado por el uso de imágenes de dominio público disponibles en internet, previa comprobación de que su contenido es correcto.

Durante la realización del trabajo se han generado dudas sobre la correcta ortografía de las distintas obras que se mencionan, así como la conveniencia de traducirlas cuando aparecen en otro idioma. Por lo general se siguen las recomendaciones que la Real Academia de la Lengua (RAE) facilita a través de la Fundación para el Español Urgente (Fundéu).

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Las primeras menciones a las *Fontana dei Fiumi* (Fig. 1) se encuentran en textos contemporáneos a su inauguración, incluso anteriores a la misma. Se trata de panfletos, poemas, himnos, comedias y en general textos laudatorios que dan cuenta de la buena acogida que tuvo la obra entre la sociedad romana. De todas estas fuentes primarias, las más interesantes son aquéllas que contienen descripciones, como la carta de Francesco Mantovani (ver Documento 1) o el texto de Michelangelo Lualdi², pero la que más destaca es *Obeliscus Pamphilius*, de Athanasius Kircher³, en la que se encuentra una interpretación muy personal. Ligeramente posteriores, aunque siempre dentro de la misma época, son las biografías de Bernini que escribieron Filippo Baldinucci⁴ y Domenico Bernini⁵, su hijo, pocos años después de la muerte del artista; ambas presentan un contenido parecido. Con un contenido parecido, ambos destinan un capítulo a la *Fontana*. Estas *vite*, insertas en el modelo vasariano, destinan un capítulo a la *Fontana*,

² Michelangelo Lualdi, *Descrizione della fontana Pamphilia, dove fu già il cerchio Agonale* (Roma: Francesco Moneta, 1651).

³ Athanasius Kircher, *Obeliscus Pamphilius: hoc est, interpretatio nova et hucusque intentata obelisci hieroglyphici* (Roma: Grignani, 1651).

⁴ Filippo Baldinucci, *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino...*

⁵ Domenico Bernini, *Vita del cavalier Gio. Lorenzo Bernino descritta da Domenico Bernino suo figlio*. Ed. por Leonilde Dominici (Todi: Edart, 1999). Su primera edición es de 1713.

en el que relatan su encargo y realizan una descripción. Incluyen episodios de dudosa veracidad en cuanto a la adjudicación y construcción de la fuente, los cuales han condicionado buena parte del relato historiográfico posterior.

Durante los siglos XVIII y XIX esta obra apareció en textos como guías e historias generales sobre la ciudad de Roma y sus monumentos. En general tienen poco interés, ya que a menudo se limitan a repetir los tópicos y anécdotas que ya habían aparecido en obras de anteriores. Sí que sirven para constatar que, a pesar del paso del tiempo, era una pieza que seguía causando admiración. Se puede destacar, a modo de ejemplo, la obra de Francesco Cancellieri⁶.

Habrá que esperar al siglo XX para la publicación de la biografía de Bernini de Stanislao Frascetti⁷, que supone el primer estudio contemporáneo del artista. Supone también la primera aproximación a la *Fontana dei Fiumi* desde una perspectiva científica moderna. Con esta publicación se inaugura una historiografía que, si bien es amplia, ha estudiado la obra de manera desigual. Predominan breves menciones en obras generales sobre el autor o el contexto histórico-artístico, apartados más extensos o artículos que tratan algún aspecto específico, pero se echa en falta una monografía que la aborde de manera más amplia. Lógicamente, la bibliografía italiana constituye el núcleo de lo publicado, aunque también han sido relevantes los aportes de autores procedentes del mundo anglosajón y de Centroeuropa.

Al igual que Frascetti, los trabajos clásicos de Cesare D'Onofrio⁸ usan el método filológico-crítico para establecer el proceso de diseño y construcción de la obra. La bibliografía de ambos autores, básica para cualquier investigación posterior, supuso la publicación de documentos indispensables que hasta el momento habían permanecido inéditos, facilitando posteriores investigaciones.

⁶ Francesco Cancellieri, *Il mercato, il lago dell'Acqua Vergine ed il palazzo panfiliano nel Circo Agonale, detto volgarmente Piazza Navona. Descritti da Francesco Cancellieri con un'Appendice di XXXII Documenti ed un Trattato sopra gli Obelischi* (Roma: Bourlié, 1811).

⁷ Stanislao Frascetti, *Il Bernini: la sua vita, la sua opera, il suo tempo* (Milán: Ulrico Hoepli, 1900).

⁸ Cesare D'Onofrio, *Le fontane di Roma* (Roma: Staderini, 1962). Cesare D'Onofrio, *Gli obelischi di Roma* (Roma: Bulzoni, 1967).

Para contextualizar la obra son útiles los trabajos de Boucher⁹ y, especialmente, Wittkower¹⁰. La bibliografía sobre Bernini es prácticamente inabordable, se ha escrito mucho tanto de su carrera en general como sobre algunas de sus obras más destacadas. Entre sus biografías se encuentran las de Hibbard¹¹ o Borsi¹². Wittkower¹³ fue el primero en realizar un *catalogue raisonné* de su obra escultórica, para ello se valió de las metodologías propias del atribucionismo. En este tipo de obras el espacio otorgado a la fuente es por lo general escaso, sin embargo, aportan algunas de las claves básicas para su interpretación.

Debido a la complejidad de la obra, que aglutina una serie de elementos poco habituales, el análisis iconográfico es uno de los métodos que más fortuna crítica ha tenido. Rowland¹⁴ resalta la importancia de los aportes teóricos de Athanasius Kircher. Fehrenbach¹⁵ interpreta la fuente como una alegoría de la paz. Las figuras de los ríos también han suscitado un análisis individual, tal y como acreditan Christian¹⁶ y San Juan¹⁷. Recientemente se ha publicado un artículo analizando la morfología e iconografía de las plantas, mostrando las aplicaciones que tiene para la historia del arte una ciencia en principio tan ajena a las humanidades como la botánica¹⁸.

También se han realizado estudios técnicos. Destaca el estudio fotogramétrico de Fancelli¹⁹ y Abbate²⁰, sus aportaciones son interesantes tanto para las labores de

⁹ Bruce Boucher, *La escultura barroca en Italia* (Barcelona: Destino, 1999).

¹⁰ Rudolf Wittkower, *Arte y arquitectura en Italia, 1600-1750* (Madrid: Cátedra, 1988).

¹¹ Howard Hibbard, *Bernini* (Madrid: Xarait, 1982).

¹² Franco Borsi, *Bernini architetto* (Milán: Electa, 1980).

¹³ Rudolf Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini. El escultor del barroco romano* (Madrid: Alianza, 1990).

¹⁴ Ingrid Rowland, "'Th' United Sense of th' Universe": Athanasius Kircher in Piazza Navona", *Memoirs of the American Academy in Rome*, vol. 46 (2001), 153-181.

¹⁵ Frank Fehrenbach, "Impossible: Bernini in Piazza Navona", *Anthropology and Aesthetics*, n° 63/64 (2013), 229-237.

¹⁶ Mary Christian, "Bernini's 'Danube' and Pamphili politics", *The Burlington Magazine*, vol. 128, n° 998 (1986), 352-354.

¹⁷ Rose Marie San Juan, "The Transformation of the Río de la Plata and Bernini's Fountain of the Four Rivers in Rome", *Representation*, vol. 118, n° 1 (2012), 72-102.

¹⁸ Giulia Caneva et al., "Plant iconography and its message: realism and symbolic message in the Bernini fountain of the four rivers in Rome", *Rendiconti Lincei. Scienze Fisiche e Naturali*, vol. 31 (2020), 1011-1026, <https://doi.org/10.1007/s12210-020-00946-2>

¹⁹ Paolo Fancelli, "Il rilevamento della Fontana dei Fiumi", en *Roma Barocca. Bernini, Borromini, Pietro da Cortona*, ed. por Marcello Fagiolo y Paolo Portoghesi (Milán: Electa, 2006), 208-212.

²⁰ Domenica Maria Teresa Abbate, "La vasca ovata della Fontana dei Fiumi: geometria in movimento", en *Roma Barocca. Bernini, Borromini, Pietro da Cortona*, ed. por Marcello Fagiolo y Paolo Portoghesi (Milán: Electa, 2006), 213.

conservación y restauración como futuras investigaciones. Pandolfi²¹ publicó un estudio sobre la restauración más reciente.

El formalismo es un enfoque bastante poco usado. En general no se ha evaluado en profundidad la evolución estilística de las fuentes como tipología artística. En este ámbito, destacan los hermanos Maurizio y Marcello Fagiolo dell'Arco son dos de los autores que más han publicado sobre Bernini, dedicando parte de sus estudios a la *Fontana*²². Parten de un método formalista, plantean que los temas y motivos proceden en gran medida de las representaciones teatrales y de las arquitecturas efímeras características de la fiesta barroca. Sus hipótesis también pueden vincularse a los estudios visuales y la teoría de la recepción, ya que un aspecto básico que analizan es el sentido del espectáculo: esta obra está diseñada para causar sorpresa en el público, que puede estar constituido tanto por los viandantes que atravesaban cotidianamente la plaza como aquéllos que asistían a celebraciones específicas. También plantean la pervivencia de las formas de la arquitectura romana. Igualmente, los estudios sobre modelos y bocetos de la obra también pueden adscribirse a esta corriente, ya que la forma es el recurso empleado para establecer su evolución y cronología. En este sentido, destaca Lavin²³.

En cuanto al enfoque social, el trabajo de Haskell²⁴ sirve para entender el patrocinio artístico de la época. Leone²⁵ ha estudiado esta obra como una empresa más en el programa constructivo que llevaron a cabo el papa Inocencio X, comitente de la *Fontana*, y su familia, los Pamphili, en la Piazza Navona; su objetivo era apropiarse simbólicamente del espacio mediante estas acciones. Montanari²⁶ ha puesto de manifiesto

²¹ Annamaria Pandolfi, ed. *La Fontana dei Fiumi in Piazza Navona. Gli interventi conservativi sull'obelisco Pamphilj. Il piano di manutenzione* (Roma: Gangemi, 2016).

²² Maurizio Fagiolo dell'Arco y Marcello Fagiolo, *Bernini. Una introduzione al gran teatro del barocco* (Roma: Bulzoni, 1967). Marcello Fagiolo, "La scena delle acque", en *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco*, coord. por Maria Grazia Bernardini y Maurizio Fagiolo dell'Arco (Milán: Skira, 1999), 137-182. Marcello Fagiolo, "Piazza Navona e la Fontana dei Fiumi", en *Roma Barocca. Bernini, Boromini, Pietro da Cortona*, ed. por Marcello Fagiolo y Paolo Portoghesi (Milán: Electa, 2006), 200-207.

²³ Irving Lavin et al, *Drawings by Gianlorenzo Bernini from the Museum der Bildenden Künste Leipzig, German Democratic Republic* (Princeton: The Art Museum, Princeton University, 1981).

²⁴ Francis Haskell, *Patronos y pintores: arte y sociedad en la Italia barroca* (Madrid: Cátedra, 1984).

²⁵ Stephanie C. Leone, "L'intervento dei Pamphilj nello sviluppo urbanistico di piazza Navona dal 1615 al 1650", en *Piazza Navona, ou Place Navone, la plus belle & la plus grande : du stade de Domitien à la place moderne, histoire d'une évolution urbaine*, ed. Jean-François Bernard (Roma: L'École française de Rome, 2014) 385-397.

²⁶ Tomaso Montanari, "«Dar todo a uno es obra del diablo»: Gian Lorenzo Bernini, ¿artista de corte?", en *Cortes del Barroco: de Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, dir. por Fernando Checa Cremades, (Madrid: Patrimonio Nacional, 2003), 53-62.

la corte pontificia como espacio en el que se llevó a cabo gran parte de la obra de Bernini. Este enfoque analiza las relaciones institucionales que se dan en la práctica artística. Plantea el difícil equilibrio establecido entre artista y cliente, ya que la obra de arte no se puede reducir a un mero encargo, pero tampoco se puede afirmar que responda a la absoluta libertad creativa de su autor, ambas realidades están presentes en una proporción diversa según la obra.

Por último, en el ámbito hispano las contribuciones más interesantes son los estudios sobre algunas de las copias de la fuente, las cuáles han sido analizadas desde un punto de vista sociológico. Rodríguez Ruiz²⁷ redescubrió un modelo de bronce en el Palacio Real de Madrid que durante mucho tiempo se creyó desaparecido. Se trataría de un regalo diplomático, muestra de las relaciones que mantenían la monarquía hispánica y el papado en aquella época. De Frutos Sastre²⁸ y Fernández-Santos²⁹ se centran en una copia que mandó realizar el marqués del Carpio.

3. CONTEXTO HISTÓRICO Y ARTÍSTICO

3.1. Roma durante el Barroco: el papado de Inocencio X

Desde inicios del siglo XVII, la austeridad de los primeros tiempos de la Contrarreforma en Roma dio paso a una mayor promoción de la práctica artística. Este hecho se relaciona con un cambio en la mentalidad religiosa. El arte deja de ser visto como un mero instrumento didáctico de los postulados tridentinos, empieza a apreciarse que posee un componente estético capaz de deleitar, lo que conlleva un aumento de la exuberancia y la sensualidad³⁰.

Este proceso comenzó con Pablo V Borghese (1605-21) y Gregorio XV Ludovisi (1621-23), y llegó a su culmen con Urbano VIII Barberini (1623-44). “La terminación de San Pedro, la construcción y decoración de un gran palacio y una gran villa, la fundación

²⁷ Delfín Rodríguez Ruiz, “Sobre el modelo de bronce de la Fontana dei Quattro Fiumi de Gian Lorenzo Bernini conservada en el Palacio Real de Madrid”, *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, nº 155 (2003), 26-41.

²⁸ Leticia de Frutos Sastre. “Bernini después de Bernini. El papel del marqués del Carpio en la difusión del lenguaje berniniano”, en *Scripta artium in honorem prof. José Manuel Cruz Valdovinos*, coord. por Alejandro Cañestro Donoso (Alicante: Universidad de Alicante, 2018), 905-928.

²⁹ Jorge Fernández-Santos Ortiz-Iribas, “Las fuentes romanas de don Gaspar de Haro: del aplauso efímero a la eterna fama”, *Montorio, Cuaderno de trabajo de la Real Academia de España en Roma*, curso 2003-2004, 60-80.

³⁰ Wittkower, *Arte y arquitectura en Italia...*, 138-139.

de una lujosa capilla familiar en alguna de las iglesias romanas importantes, la protección y enriquecimiento de varias fundaciones religiosas, la formación, por parte de algún sobrino favorito, de una galería privada de pintura y escultura: tal era entonces la práctica general”³¹. Así, a lo largo de este siglo los distintos papas impulsaron una renovación de la ciudad mediante el encargo de obras plásticas con dos objetivos: la exaltación del catolicismo contrarreformista y de su propia figura como gobernantes³².

De esta manera, los papas combinan su faceta de líderes políticos y religiosos con la de mecenas y patriarcas de grandes familias. Aunque no monopolizaban el patrocinio, sí que lo dirigían, lo cual condicionó las pautas en las que se desarrolló el arte de la época. El carácter electivo de la propia institución provocaba que las mecánicas del patronazgo artístico funcionaran de manera diversa a como lo hacían en las monarquías dinásticas. Un nuevo pontífice suponía el ascenso socioeconómico de su familia y clientela gracias al nepotismo, este grupo ejercía una importante labor de mecenazgo hasta que caía en desgracia con la siguiente elección³³. Por regla general, cada papa favorecía de entre los artistas a sus paisanos, es decir, aquéllos que procedían de la misma zona de Italia que ellos mismos³⁴.

En este ambiente se produjo un renovado interés por el humanismo y una mayor “secularización”, que no entró en contradicción con los postulados contrarreformistas ni con la devoción en el arte. El objetivo primordial del arte barroco es persuadir al público, llamar su atención apelando a las emociones. Para ello se utiliza la gestualidad y la expresión en las artes figurativas, así como la verosimilitud y la teatralidad. Se da importancia al estilo personal, sobre todo en la obra de los grandes artistas. Destaca el papel que la inspiración y la imaginación ejercen en el diseño. En este sentido hay una gran variedad, tanto entre los distintos artistas como en la obra de uno sólo³⁵.

El papado de Inocencio X Pamphili (1644-55) fue un período de decadencia para el mecenazgo artístico en Roma debido a diversos factores. Ni él ni su sobrino, el cardenal Camillo Pamphili, tuvieron el interés, la capacidad ni los recursos suficientes para

³¹ Haskell, *Patronos y pintores...*, 21.

³² José Luis Colomer, “La corte pontificia: Roma, 1650”, en *Cortes del Barroco: de Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, dir. por Fernando Checa Cremades (Madrid: Patrimonio Nacional, 2003), 174-175.

³³ Montanari, “«Dar todo a uno es obra del diablo»...”, 57-58.

³⁴ Haskell, *Patronos y pintores...*, 21-22.

³⁵ Wittkower, *Arte y arquitectura en Italia...*, 137-141.

alcanzar el nivel de sus predecesores. A pesar de que los ingresos eran cuantiosos, más lo eran los gastos. El derroche de Urbano VIII había sumido las finanzas pontificias en la deuda. La situación económica también empeoró por otros factores, como la sequía, la corrupción, las guerras de Castro³⁶ y la crisis general de Italia debido a la competencia de Holanda, Inglaterra y Francia. El descenso de los ingresos se intentó suplir con un aumento de los tributos, que comportó el descontento de la población, ya que esos recursos se destinaban al patronazgo artístico. Esta situación provocó que, en general, continuaran los grandes proyectos, mientras que empresas y artistas menores se vieron perjudicados. A partir de la Paz de Westfalia (1648), el descenso de la autoridad del papa se reflejó en una menor relevancia artística de Roma³⁷.

3.2. Gian Lorenzo Bernini: aproximación a su biografía³⁸

En este contexto, uno de los artistas más destacados fue Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), el mayor artífice del Barroco italiano y uno de los grandes maestros de la Europa del siglo XVII, sólo comparable a Rubens. Sus primeros biógrafos señalaron el talento innato, el virtuosismo y la capacidad de trabajo como cualidades que facilitaron su consideración de prodigio casi desde el inicio de su carrera artística³⁹. Siguiendo el modelo instaurado por Vasari, configuran un relato en el que el autor es el agente principal del fenómeno artístico. Estas *vite* reflejan la idea del mito del artista a través de distintos estereotipos. Bernini sería un genio creador destinado a triunfar, un niño prodigio con un talento innato desde la infancia, mientras que ya adulto se caracterizaría por el virtuosismo moral o la autocrítica extrema, la cual supone una prueba tanto de modestia como de genio creativo⁴⁰. Gozó de reconocimiento en vida, siendo solicitado por papas,

³⁶ En la primera (1641-44), los Estados Pontificios sufrieron una derrota importante a manos de Francia y las principales potencias italianas. Si bien el papado salió victorioso de la segunda guerra de Castro (1646-49), ambos conflictos fueron bastante costosos. Haskell, *Patronos y pintores...*, 154-157.

³⁷ Wittkower, *Arte y arquitectura en Italia...*, 142. Haskell, *Patronos y pintores...*, 154-172.

³⁸ La biografía que aquí se expone es necesariamente muy limitada, destacando los episodios más relevantes y aquéllos aspectos más relacionados con la *Fontana dei Fiumi*. Es por ello que apenas se tratan los hechos posteriores a su construcción. Para una aproximación más detallada, remitimos a las monografías ya señaladas en el estado de la cuestión.

³⁹ Fue Baldinucci quien acuñó el término de *bel composto*, que tanto éxito ha tenido: “E’ concetto molto universale, ch’egli sia stato il primo, che abbia tentato di unire l’Architettura con la Scultura, e Pittura in tal modo, che di tutte si facesse un bel composto; il che fece egli con togliere alcune uniformità odiose di attitudini, tempodole talora senza violare le buone regole, ma senza obbligarci a regola”. Baldinucci, *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino...*, 67.

⁴⁰ Fehrenbach, “Impossibile: Bernini in Piazza Navona...”, 229. Sin embargo, también hay que tener en cuenta que en el siglo XVII se había perdido cierto misticismo en la consideración del artista, por lo que

monarcas, príncipes y cardenales; y, a diferencia de otros artistas que le habían precedido con capacidades igualmente asombrosas, aceptó plenamente el sistema político y el pensamiento religioso de su época. Su éxito además se vio favorecido por su carácter afable y buenos modales, personificando el ideal de artista del siglo XVII⁴¹.

Durante más de medio siglo condicionó la práctica artística romana. Su obra es un claro exponente del catolicismo contrarreformista, y definió el carácter de la Roma barroca como ningún otro artista. *Uomo universale*, fue arquitecto, pintor, poeta, autor dramático y diseñador de escenografías. De todas las artes que abordó, su auténtica vocación fue la escultura, ámbito en el que introdujo novedades modernas mediante el tratamiento del material, la complicidad con el espectador y las innovaciones en distintas tipologías: figuras religiosas y mitológicas, retratos de busto, tumbas, estatuas ecuestres y, la que más nos interesa, fuentes⁴².

Su padre Pietro (1562-1629), escultor florentino poco destacable en la órbita del manierismo tardío, se había trasladado a Nápoles a finales del siglo XVII, donde se casó con Angelica Galante. Allí nació Bernini el 7 de diciembre de 1598. En 1605 o 1606, la familia se desplazó a Roma, ciudad en la que residiría toda su vida, con la salvedad de una breve estancia en Francia durante unos meses en 1665, lugar al que había sido invitado por Luis XIV⁴³. El traslado a la capital papal seguramente estuvo motivado por la contratación de su padre en la *capilla Paolina* que el cardenal Camillo Borghese, sobrino de Pablo V, estaba promoviendo en *Santa Maria Maggiore*. Gracias a este trabajo, Bernini entró en el círculo del papa y su familia, especialmente en el de su sobrino, el cardenal Scipione Borghese, que fue su principal mecenas hasta 1624. Para él creó obras como el *Rapto de Proserpina* (1621-22), *Apolo y Dafne* (1622-25) o *David* (1623-24), actualmente en la villa Borghese⁴⁴. Sin embargo, Bernini entonces no era un

Bernini, a pesar de ser admirado, tenía detractores y no era equiparable a un “genio” como Miguel Ángel. Francis Haskell, *Patronos y pintores...*, 33-34.

⁴¹ Wittkower y Wittkower, *Nacidos bajo el signo...*, 97.

⁴² Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini...*, 15-16. Hibbard, *Bernini...*, 5-6.

⁴³ El rey francés le había llamado para que remodelara el *palacio del Louvre*, aunque en realidad el diseño que realizó Bernini nunca se llegó a ejecutar. Los detalles de esta estancia, dan cuenta del prestigio social que había alcanzado para entonces, y fueron recogidos en su diario por Pierre Freaurt, sieur de Chantelou. Wittkower y Wittkower, *Nacidos bajo el signo de Saturno...*, 228-229 y 254-256. Este viaje se relaciona con los habituales intercambios de artistas entre las distintas cortes. No es por tanto una empresa individual, sino que se sitúa en un contexto más amplio en el que Francia empezaba a ejercer un rol predominante sobre el papado. Montanari, “«Dar todo a uno es obra del diablo»...”, 60.

⁴⁴ Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini...*, 16-21.

artista de corte, ya que la naturaleza de sus encargos era privada. El breve papado de Gregorio XV supone un impulso a su carrera, ya que se le encomienda el retrato oficial del pontífice. Además, en este periodo fue armado caballero y nombrado Príncipe de la Academia de San Lucas⁴⁵.

Con la política cultural de Urbano VIII consolida su carrera en la corte pontificia mediante la acumulación de cargos, con las rentas e influencia que conllevaban, tanto para él como para su clientela⁴⁶. Dirige la actividad artística del periodo, especialmente a partir de su nombramiento como “Arquitecto de San Pedro” en febrero de 1629, tras la muerte de Carlo Maderno. Trabaja en este espacio de manera intermitente hasta su muerte, realizando algunas de sus obras más importantes, como el *Baldaqino* sobre la tumba de San Pedro (1624-33), la Plaza (1656-67) y la *Cátedra de San Pedro* (1657-65)⁴⁷. Además, su vinculación cortesana le obligaba a dar un carácter polifacético a su oficio, combinando estas grandes empresas con otras menores, como la realización de regalos diplomáticos⁴⁸.

Sin embargo, con el inicio del pontificado de Inocencio X, se inicia un periodo bastante perjudicial para su carrera. En 1646 se retiró uno de los dos *campanile* que había situado en la fachada de *San Pedro* en 1637, debido a la aparición de grietas. Este episodio supuso un desprestigio a su labor artística, lo cual unido al hecho de que había sido el favorito del clan Barberini, provocó que Inocencio X le relegara (durante poco tiempo) al ostracismo en beneficio de otros artistas⁴⁹. En arquitectura se vio sustituido por Girolamo Rainaldi, principal artífice del nuevo *Palazzo Pamphili* en la Piazza Navona y Francesco Borromini, a quien se encargó al remodelación de *San Giovanni in Laterano*. Por otro lado, en el ámbito de la escultura, su papel fue ocupado por Alessandro Algardi. Por todo

⁴⁵ Hibbard, *Bernini...*, 29. Montanari, “«Dar todo a uno es obra del diablo»...”, 54.

⁴⁶ Montanari, “«Dar todo a uno es obra del diablo»...”, 54-55. El 12 de septiembre de 1623, Urbano VIII había nombrado a su padre arquitecto del Acqua Vergine, y el 12 de octubre de ese mismo año encargaba al propio Gian Lorenzo la superintendencia del caudal del Acqua Felice. A finales de 1625, le otorgó, de manera vitalicia, el cargo de comisario o revisor de los conductos de las fuentes de la Piazza Navona. Sustituía así al pintor Tommaso Salini, quien había fallecido recientemente y que cobraba el doble por el mismo trabajo Bernini cobraba por cada uno de estos trabajos cinco escudos mensuales. Este sueldo se complementaba con una serie de pagos en especie, concretados en alimentos para su manutención como pan y vino. D’Onofrio, *Le fontane di Roma...*, 69-70.

⁴⁷ Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini...*, 34-42.

⁴⁸ Precisamente esta actividad consolidó su rol de artista oficial del papa y ayudó a expandir su estilo a otras cortes. Montanari, “«Dar todo a uno es obra del diablo»...”, 55.

⁴⁹ Sin embargo, hay que tener en cuenta que mantuvo su puesto en *San Pedro*, donde se le encomendaron remodelaciones con motivo del Jubileo de 1650. D’Amelio y Marder, “La Fontana dei Quattro Fiumi...”, 395.

ello, en estos años trató de superar las adversidades a través de la realización de algunas de sus obras más destacadas e innovadoras, como la *capilla Cornaro* en *Santa Maria della Vittoria* o la *Fontana dei Fiumi*. Tras ello recuperó el prestigio, aunque no su posición de “dictador artístico”, ya que tuvo que compartir este status con otros personajes⁵⁰. Sólo recuperaría este rol durante el gobierno del sucesor de Inocencio X, Alejandro VII Chigi (1655-67). En esta época incluso acentuó dicho papel, ya que no se limitaba a lo artístico, sino que abarcaba la cultura en un sentido amplio⁵¹.

Con el aumento de encargos tuvo que empezar a contratar a auxiliares, especialmente en las empresas menores. A partir de sus primeros trabajos en el Vaticano, Bernini empieza a organizar el que será el taller más grande de Italia y seguramente de Europa, y el de mayor tamaño jamás dirigido por un escultor. En él llegaron a trabajar docenas de artistas y artesanos, quienes recibían su salario de la cancillería papal⁵². Por ello en muchos casos es difícil determinar el grado de autoría, ya que en ocasiones se implica profundamente, mientras que otras veces su participación es menos intensa y delega gran cantidad de trabajo en sus ayudantes. En cualquier caso, el mantenimiento de la unidad estilística en las obras dependerá del trabajo previo del maestro y del control que ejerza en la organización del taller, más que en su participación directa. Muchos de los destacados artistas que intervienen en sus proyectos eran colaboradores ocasionales que tenían su propio taller, trabajando para él sólo puntualmente⁵³. Además, Bernini permitía las visitas en su estudio⁵⁴. A través de esta recepción de personalidades artísticas, su estilo se expandió por el norte de Italia y más allá de la frontera alpina, aunque en muchos casos lo que se producía era una asimilación superficial de su lenguaje artístico⁵⁵.

Es difícil de determinar el desarrollo estilístico de su obra escultórica, ya que trabajó a lo largo del tiempo en grandes empresas cuya duración se dilató a lo largo de

⁵⁰ Inocencio X también le encargó la estatua ecuestre de Constantino y una serie de retratos de busto. Haskell, *Patronos y pintores...*, 155-156. Domenico Bernini también destacó entre las obras de ese pontificado varios retratos papales, el modelo del altar de Santa Francesca Romana, la decoración interior de San Pedro y el diseño del palacio de Montecitorio. Bernini, *Vita del cavalier Gio. Lorenzo Bernino...*, 93. En cualquier caso, en el futuro tratará de no tejer vínculos tan estrechos con otras familias como los que había mantenido con los Barberini. Se centrará más en trabajar para el papado como institución que para la clientela del papa en cuestión. Montanari, “«Dar todo a uno es obra del diablo»...”, 58.

⁵¹ Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini...*, 55. Montanari, “«Dar todo a uno es obra del diablo»...”, 56.

⁵² Wittkower y Wittkower, *Nacidos bajo el signo de Saturno...*, 28 y 255.

⁵³ Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini...*, 56-57.

⁵⁴ Wittkower y Wittkower, *Nacidos bajo el signo...*, 70.

⁵⁵ Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini...*, 57.

los años, lo cual necesariamente comportó cambios en cada una de ellas. Sus obras iniciales, como la primera de todas, *La cabra Amaltea con Júpiter niño y un sátiro* (ca. 1615), interpretan libremente el estilo manierista, mientras que con *Eneas y Anquises* (1618-19) vuelve a un esquema más riguroso con una composición en espiral. Las obras encargadas por los Borghese se muestran deudoras de la escultura helenística y la pintura de Annibale Carracci. En estas figuras encontramos características como su posición transitoria, al hallarse en el momento culminante de la acción; el realismo, a través de la corrección anatómica, la profundidad psicológica y la perfección técnica, diferenciándose distintas texturas en el material; por último, el dramatismo⁵⁶.

3.3. Evolución de la fuente como tipología artística

A partir del siglo XVI, se desarrolló en Italia la construcción de fuentes. Para ello se tomó como referencia la Antigüedad clásica, consultando las obras de Cicerón y Plinio el Joven, en las que se encuentran descripciones de fuentes situadas en villas romanas, y el tratado de Vitruvio⁵⁷. Hay que tener en cuenta que las fuentes tenían una finalidad funcional antes que estética. El suministro de agua era vital para cualquier comunidad, por lo que suponía un bien valioso con el que se podía comerciar. Así, las fuentes dan un servicio público, pero también son un medio de ostentación para las élites que las patrocinan. En Roma, a partir del papado de Nicolás V (1447-55) se empieza a restaurar la antigua red de abastecimiento de agua, este programa sirve tanto para asegurar su suministro como para recuperar la grandeza imperial. Para ello se repararon en primer lugar los acueductos que se habían degradado paulatinamente durante la Edad Media. Posteriormente, a finales del siglo XVI se canalizó hasta zonas deshabitadas. Es habitual que al final de cada acueducto se coloque una fuente monumental⁵⁸.

Se distinguen con claridad varios modelos. En los jardines privados de las villas urbanas situadas en las afueras de Roma encontramos fuentes rústicas. Se trata de obras con gran fantasía en su composición, en las que, sobre una base rocosa naturalista se sitúan representaciones de ríos o monstruos marinos, todo ello unificado por el agua que

⁵⁶ Wittkower, *Arte y arquitectura en Italia...*, 144.

⁵⁷ Vitruvio dedicó el Libro VIII de su obra al agua, en concreto a la ciencia hidráulica. En él trató de cómo hallar manantiales, sus diferentes propiedades en función de la procedencia y cómo conducirla hasta la población mediante canales, cañerías y acueductos. Marco Vitruvio, *Los diez libros de arquitectura*. Trad. por Joseph Ortiz y Sanz (Barcelona: Linkgua, 2016), 209-227.

⁵⁸ Boucher, *La escultura barroca...*, 92-93.

cae desde lo alto. Imita fenómenos y elementos procedentes de la naturaleza. Así, la escultura ornamental se vuelve funcional, ya que de ella surge el caudal de agua. Esto tiene un significado simbólico: la naturaleza salvaje da origen, a través de seres animados, animales o humanos, al agua como elemento vivificador. Estos elementos, junto a estanques y cascadas servían de divertimento en espacios de veraneo para la nobleza romana como la Villa de Este en Tívoli o la Villa Aldobrandini en Frascati, que tomaban su idea conceptual de la Villa Adriana. Al mismo tiempo, suponían una muestra de los logros de la hidráulica moderna⁵⁹.

Por otro lado, en las plazas públicas de las ciudades lo más habitual era la forma de candelabro, de base poligonal y con una serie de pilas dispuestas en torno a un eje central⁶⁰. También encontramos fuentes de nicho, tipología inaugurada con la *Fontana del Mosé* (1587) y cuya forma se inspira en la del arco de triunfo romano. A principios del siglo XVII, los modelos de los jardines se introducen paulatinamente en el contexto urbano. Comienza a superarse la concepción de fuente pública del Cinquecento. La influencia de las fuentes rústicas provoca que las formas arquitectónicas y geométricas sean sustituidas por otras más dinámicas y naturalistas. Al mismo tiempo, adquieren mayor teatralidad. Esta idea seguirá desarrollándose a lo largo del tiempo hasta culminar, ya en el siglo XVIII, en la *Fontana di Trevi*. Es por ello que la *Fontana dei Fiumi* constituye un paso relevante en dicho proceso⁶¹.

4. CONTEXTO URBANÍSTICO: LA PIAZZA NAVONA

La *Fontana dei Quattro Fiumi* se sitúa en el centro de la Piazza Navona, uno de los espacios más destacados de Roma desde la Antigüedad (Fig. 2). En el año 86 d.C., el emperador Domiciano había inaugurado un estadio, que constituye el edificio más antiguo que se ha documentado en este lugar (Fig. 3). El conocido como *Circo Agonal* o *Platea in Agone* dio paso a la denominación actual, que en la cultura popular se relaciona con su forma alargada y oblonga, como de “gran nave”⁶². El *Estadio de Domiciano*

⁵⁹ D’Onofrio, *Le fontane di Roma...*, 187.

⁶⁰ Un ejemplo es la *Fontana di Orione* que en 1553 Giovanni Angelo Montorsoli erigió en Mesina. Boucher, *La escultura barroca...*, 91.

⁶¹ Ya Wölfflin reconocía que Bernini había sido un pionero en este sentido. Heinrich Wölfflin, *Renacimiento y Barroco* (Barcelona: Paidós, 1986), 157. Es una idea muy repetida por la bibliografía. Wittkower, *Arte y arquitectura en Italia...*, 150.

⁶² D’Onofrio, *Le fontane di Roma...*, 63. También recibió otras denominaciones, como “Circo Flaminio” o “Circo de Alejandro Severo”. Fagiolo, “La scena delle acque...”, 138. Fagiolo, “Piazza Navona...”, 200.

permaneció en uso hasta el siglo IV, y durante la Edad Media se expolió para construir nuevos edificios, reutilizándose los cimientos del graderío para erigir viviendas. A principios del siglo XV, este espacio anteriormente abandonado se convierte en una zona concurrida, con la institución de un mercado semanal que llegará a ser muy popular. También era el escenario en el que tenían lugar fiestas laicas y religiosas, como las procesiones de Semana Santa que partían de la *iglesia de San Giacomo degli Spagnoli*, fundada hacia 1450 en el lado este de la plaza⁶³.

En la Edad Moderna, se llevan a cabo una serie de acciones encaminadas a resignificar este espacio, que suponía la plaza más grande de la ciudad. Para Marcello Fagiolo, estas iniciativas buscan restituir la espina del antiguo circo. Para ello, se efectúa una reinterpretación en la que este elemento se combina con la idea del *euripus*, un canal mandado construir por Julio César que rodeaba la arena del Circo Máximo⁶⁴.

El primer paso en este programa se desarrolló entre 1574 y 1576, con la construcción de dos fuentes gemelas por parte de Giacomo della Porta⁶⁵. A pesar de que ambas presentaban un diseño idéntico, sólo la situada en la parte meridional recibió la decoración escultórica. Esta atención preeminente seguramente se debió a que tenía una posición más destacada, al estar situada entre el palacio Pamphili y *San Giacomo*⁶⁶. Por estas mismas fechas, desde los alrededores se trasladó al centro de la plaza una tina cuadrangular, muy simple y desornamentada, para que sirviera como abrevadero de caballos (Fig. 4)⁶⁷. En 1587, della Porta había ideado situar la estatua del Marforio en esta fuente central. Un par de años después, el papa Sixto V planeó situar dos obeliscos en la plaza, seguramente en las fuentes laterales, a modo de metas circenses. Sin embargo, ninguno de estos proyectos llegó a materializarse⁶⁸.

⁶³ Julio Garnica González-Barcelona, Julio. “Roma, ca. 1650. El circo barroco de la Piazza Navona”, en *La cultura y la ciudad*, ed. por Juan Calatrava, Francisco García Pérez y David Arredondo Garrido (Granada: Universidad de Granada, 2016), 1040.

⁶⁴ Fagiolo, “La scena delle acque...”, 138.

⁶⁵ Tenemos indicios de que anteriormente hubo fuentes más modestas. En su obra *Iter Italicum*, Aernout van Buchel recoge el relato de su viaje a Roma en 1590. Documenta una inscripción en la que se aludía a la restauración de dos fuentes en 1563. D’Onofrio, *Le fontane di Roma...*, 64.

⁶⁶ D’Onofrio, *Le fontane di Roma...*, 65-69.

⁶⁷ D’Onofrio, *Le fontane di Roma...*, 201.

⁶⁸ D’Onofrio, *Le fontane di Roma...* 201. Muy posiblemente, uno de los obeliscos que quería usar Sixto V fuese el que se situaba en el circo de Majencio, el cual se usaría posteriormente en la *Fontana dei Fiumi*. D’Onofrio, *Gli obelischi di Roma...*, 225.

Será Inocencio X quien dé a la plaza su aspecto definitivo. A lo largo de los años, articula un programa en el que busca recuperar el concepto de complejo palatino del mundo romano, pero de una manera moderna. Así, crea en la Piazza Navona un “Foro Pamphilio”, constituido por un *palatium*, una basílica o capilla palatina y un circo palatino, hipódromo o estadio. No era una idea nueva, ya que retomaba un proyecto que León X había encargado a Giuliano da Sangallo, enmarcándose así dentro de la ideología neo-imperial de la *Renovatio Romae* impulsada por los papas del Renacimiento⁶⁹. El modelo paradigmático se hallaba en la colina del Palatino, en la que las residencias imperiales se conjugaban con los templos y con el Circo Máximo. El esquema palacio-templo-estadio pervivió al ser exportado a otros lugares, como Constantinopla⁷⁰. Los eruditos de la corte papal también contribuyeron a esta resignificación, ya que relacionaban el Circo Agonal con los *ludi agonales* instaurados por Numa Pompilio, quién se convertía en un antepasado ficticio de los Pamphili⁷¹.

Su familia, los Pamphili, procedían de Gubbio, y residían desde 1470 en una casa relativamente modesta situada en el ángulo sudoeste de la plaza, en la cual el propio pontífice había nacido y vivía. Su influyente cuñada, Donna Olimpia Maidalchini (1592/94-1657), también vivía aquí desde 1625⁷². Su vinculación personal explica el interés en remodelar este edificio, al que después de su elección quería trasladar las oficinas jurídicas y administrativas la curia pontificia⁷³. De esta manera, será transformado en un palacio a través de sucesivas ampliaciones entre 1615 y 1650. En 1634, Agostino Tassi había llevado a cabo algunas obras. Entre 1646 y 1647 Girolamo Rainaldi remodela la fachada, supervisado por Virgilio Spada. En 1646, Francesco Borromini amplía el conjunto mediante una galería, y en 1650 añade un salón para las dependencias papales. Finalmente, Pietro da Cortona será el encargado de la decoración pictórica interna entre 1651 y 1654, que narra en frescos el origen mítico de los

⁶⁹ “il Gran Pontefice, e scancellate quelle deformità , che le longhe etadi cagionato gli haueuano, fece che nel più bel Teatro di Roma, ritornato alla primiera sembianza, ei trionfasse del tempo”. Lualdi, *Descrittione della fontana Pamphilia...*, 7.

⁷⁰ Fagiolo, “La scena delle acque...”, 138-139. Desde el principio de su reinado había síntomas de que quería potenciar este espacio, ya que fue incluido en la vía del *possesso*. Fagiolo, “Piazza Navona...”, 200.

⁷¹ Fagiolo, “Piazza Navona...”, 200-202.

⁷² Aparte de su influjo en la política, también participó en la gestión del patronazgo pontificio, en concreto de las operaciones en la Piazza Navona. No está claro el papel que jugó en estas operaciones edilicias, ya que delegó algunas decisiones, aunque en otras ocasiones intervino personalmente Roma. Stefano Tabacchi “MAIDALCHINI, Olimpia”, *Treccani*, 16 de abril de 2021, [https://www.treccani.it/enciclopedia/olimpia-maidalchini_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/olimpia-maidalchini_(Dizionario-Biografico))

⁷³ Fagiolo, “Piazza Navona...”, 200-202.

Pamphili. Al mismo tiempo, fue enriqueciendo su patrimonio con la adquisición del resto de los palacios presentes en la plaza y con otros espacios circundantes, de tal manera que se convirtió en el único propietario del lugar⁷⁴.

Este dominio efectivo se quiere plasmar en un dominio simbólico que convierta a la plaza en el patio exterior del palacio. Para ello ordenó la demolición parcial del palacio de los Aldobrandini, que interrumpía la regularidad de las fachadas del resto de edificios. Con la “arena” del circo despejada, pudo acometer la renovación de la “espina”. Entre 1648 y 1651 encargó a Bernini y a su taller la construcción de la *Fontana dei Fiumi*. Posteriormente, entre 1653 y 1655 este mismo artista llevó a cabo la reforma de las fuentes laterales. En la fuente meridional incluyó la imagen de un tritón con un delfín, popularmente conocido como *Moro*⁷⁵. Además, en 1651 se puso fin al tradicional mercado⁷⁶.

Finalmente, en 1651 mandó construir la nueva *Iglesia de Sant’Agnese in Agone* (1652-57) en el solar que ocupaba un oratorio previo, edificado dónde se creía que Santa Inés había sufrido el martirio. Este edificio se configura como la “basílica” del conjunto, una capilla palatina colindante con las estancias papales que además también debía servir como mausoleo⁷⁷. Iniciada por los Rainaldi, en 1653 Borromini ejecutó la fachada y la cúpula⁷⁸. Finalmente, adyacente a este espacio se situaba el Collegio Innocenziano. Las diversas reformas configuraron a la plaza como un espacio destacado, apto para la realización de diversos festejos⁷⁹.

5. DESARROLLO Y EJECUCIÓN DEL PROYECTO

En abril de 1645, el papa ordena a Borromini que realice una nueva conducción de agua para desviar parte del caudal del Acqua Vergine, acueducto construido por Agripa en el siglo I d.C. (Fig. 5); estos trabajos acabarán en noviembre de 1647. El objetivo era abastecer a la nueva fuente que habría de construirse en el centro de la Piazza Navona, en

⁷⁴ Leone, “L’intervento dei Pamphilj...”, 385-397.

⁷⁵ La fuente del lado septentrional permaneció durante siglos sin decoración, hasta que, por encargo del ayuntamiento de Roma, se añadió en 1878 el grupo escultórico del Neptuno, que da nombre al conjunto. D’Onofrio, *Le fontane di Roma...*, 67-69.

⁷⁶ Frascchetti, *Il Bernini...*, 186.

⁷⁷ Garnica, “Roma, ca. 1650...”, 1040-1041.

⁷⁸ Precisamente se rechazó el proyecto de Rainaldi porque invadía excesivamente la plaza. Fagiolo, “Piazza Navona...”, 200.

⁷⁹ Fagiolo, “Piazza Navona...”, 202.

detrimento de la incompleta Fontana di Trevi⁸⁰. Así, se desplazaba la fuente monumental que culminaba ese acueducto, la única patrocinada por Inocencio X, del territorio de los Barberini al de los Pamphili⁸¹. Esto muestra que desde el principio se pretendió realizar una obra de grandes dimensiones, acorde con la importancia y tamaño del lugar. Se encargó con motivo del Jubileo de 1650, durante el cual visitarían la ciudad casi 700.000 personas⁸².

El proyecto se vio muy condicionado por el deseo de Inocencio X de incluir en la fuente un obelisco, que visitó entre las ruinas de *Circo de Majencio* el 27 de abril de 1647⁸³. Durante el pontificado de Sixto V (1585-90) se habían reconstruido cinco obeliscos, siendo los primeros que se erigían desde la Antigüedad. De esta manera, se convirtieron en un elemento pagano cristianizado: servían como hitos urbanos para señalar la localización de las basílicas, así como la ruta de las procesiones. En el siglo XVII sólo se elevaron dos en Roma: el de la *Fontana dei Fiumi* y el del elefante, encargado por Alejandro VII y situado enfrente de *Santa Maria sopra Minerva* (1666-67). Ambos son obra de Bernini⁸⁴. La primera idea de representar a los cuatro ríos se puede encontrar en un proyecto que Alessandro Algardi realizó entre 1644 y 1645. Se trata del diseño de dos conjuntos escultóricos para adornar las fuentes laterales de la plaza. Uno consistía en el Tíber con la Loba y los gemelos, mientras que el otro representaba a Roma triunfante sobre los cuatro ríos⁸⁵.

Para el contrato de la nueva obra, parece que nunca se celebró el concurso al que aluden los textos de la época, sino que el papa encargó diseños a diversos artistas. Uno de ellos fue Algardi, quien ideó una estructura de dos niveles con delfines, sirenas, *putti* y conchas, todo ello rematado por una imagen del Tíber (Fig. 6)⁸⁶. Borromini realizó en

⁸⁰ En 1643, Bernini había intentado completar esta obra, pero la falta de recursos e interés con motivo de la guerra de Castro provocó que simplemente pudiera bosquejar el proyecto. D'Onofrio, *Gli obelischi di Roma...*, 223.

⁸¹ Marder, "Borromini e Bernini...", 140-141.

⁸² Garnica, "Roma, ca. 1650...", 1041-1042.

⁸³ D'Onofrio, *Le fontane di Roma...*, 203. Esta visita nos proporciona una fecha *post quem* para datar todos los diseños en los que aparezca un obelisco. Maria Grazia D'Amelio y Tod Allan Marder, "La Fontana dei Quattro Fiumi a Piazza Navona: iconologia e costruzione", en *Piazza Navona, ou Place Navone, la plus belle & la plus grande : du stade de Domitien à la place moderne, histoire d'une évolution urbaine*, ed. por Jean-François Bernard (Roma: L'École française de Rome, 2014), 393.

⁸⁴ D'Onofrio, *Gli obelischi di Roma...*, 222. Garnica, "Roma, ca. 1650...", 1042. Fehrenbach, "Impossibile: Bernini in Piazza Navona...", 229.

⁸⁵ Fagiolo "La scena delle acque...", 139.

⁸⁶ Jennifer Montagu (ed.), *Algardi. L'altra faccia del barocco* (Roma: Luca, 1999), 280-282.

1647 otro boceto (Fig. 7). Había tomado la idea de combinar los elementos obelisco y fuente del proyecto no ejecutado de Carlo Maderno para el obelisco de la plaza de San Pedro⁸⁷. Fioravante Martinelli recoge que fue este artista quien incluyó por primera vez el obelisco y la representación de los ríos, ya que habría ideado esculpir en cada cara del pedestal un bajorrelieve con símbolos fluviales⁸⁸. Su diseño contaba además con cálculos del peso y el volumen de cada uno de los fragmentos del obelisco. Sin embargo, a pesar de ser el encargado de las conducciones de agua, trabajo en el que tenía experiencia por ser hijo de un ingeniero hidráulico, y uno de los artistas predilectos del papa, perdió el encargo frente a Bernini, que por aquel entonces no contaba con el favor del pontífice⁸⁹.

Inicialmente Bernini fue excluido del proyecto, a pesar de los cargos que ostentaba. No está claro como logró desbancar a Borromini del proyecto. Francesco Mantovani, agente en Roma de Francisco I d'Este, duque de Módena, afirma en una carta que Bernini se confabuló con Donna Olimpia para introducir un modelo de plata en el Palazzo Pamphili (ver Documento 1). Al parecer fue la riqueza del material lo que conquistó a la cuñada del papa, ya que los modelos presentados por otros artistas estaban realizados en cera o creta⁹⁰. Durante mucho tiempo estuvo en duda la existencia de este modelo, del que sólo se tenía constancia literaria. D'Onofrio pudo documentar su existencia en la colección privada de un particular suizo⁹¹. Esta maqueta, con figuras desmontables y de alrededor de 1,20 m de altura, presentaría un aspecto parecido al de los bocetos iniciales, como el de Windsor, con elementos como conchas o delfines que

⁸⁷ D'Amelio y Marder, "La Fontana dei Quattro Fiumi...", 394. También puede compararse con la fuente que Giacomo della Porta ejecutó hacia 1575 en la Piazza della Rotonda, delante del *Panteón*.

⁸⁸ "Innocenzo X con suo chirografo diede la fontana di mezzo al Cavalier Borromino, quale condusse l'acqua e scopri il pensiero di condurvi la guglia et ornarla con un piedestallo a guscio nel quale fossero scarpellate quattro historie da bassorilievo e con quattro fiumi più celebri del mondo e con altri ornamenti al padre Virgilio Spada, qual poi fu data al Cavalier Bernino ad istanza della Signora Donna Olimpia Pamfili, e con suo disegno è stata aggiustata nella forma che si vede". Biblioteca Casanetense, nr. 4984. Este fragmento, transcrito por D'Onofrio, se encuentra en las notas marginales de la página 353 de la guía inédita de Martinelli *Roma ornata dall'architettura, pittura e scoltura* (1662). D'Onofrio pone en duda la veracidad de la información que aporta este texto, ya que Martinelli es un autor bastante contrario a Bernini y favorable a Borromini. Además, comete varios errores al adjudicar el pilón de la *Fontana del Moro* a Borromini en lugar de a Borromini o al situar la realización de la estatua que corona esa misma fuente en el pontificado de Alejandro VII en lugar del de Inocencio X. En cualquier caso, las diferencias entre ambos proyectos son notorias. D'Onofrio, *Gli obelischi di Roma...*, 226. Borromini ya había planteado los principales elementos (el obelisco, la paloma, las representaciones de los ríos), pero la clave es cómo Bernini los conjuga, D'Amelio y Marder "La Fontana dei Quattro Fiumi...", 411.

⁸⁹ Fagiolo, "Piazza Navona...", 204-205.

⁹⁰ Frascchetti, *Il Bernini...*, 180. Rodríguez Ruiz, "Sobre el modelo de bronce...", 36.

⁹¹ D'Onofrio, *Gli obelischi di Roma...*, 226.

no estarán presentes en la obra definitiva⁹². Puede que fuera enviada como presente al rey Luis XIV de Francia en 1668, ya que los documentos mencionan el regalo de una “fuente de plata” al monarca. Teniendo en cuenta la historia del encargo de Bernini, y que unos años antes se había enviado otro modelo, en este caso de bronce, al rey de España, parece plausible que el modelo enviado a Francia y el del *Palazzo Pamphili* sean el mismo⁹³.

Domenico Bernini y Baldinucci no mencionan que el modelo fuera de plata, y atribuyen su encargo a Niccolò Ludovisi, príncipe de Piombino, quien mantenía una buena relación con el pontífice, debido a que su tío, el papa Gregorio XV, le había nombrado nuncio en Nápoles. El príncipe también tenía contactos con Bernini, ya que el artista había realizado trabajos previos para los Ludovisi. El papa habría visto el modelo expuesto en sus estancias palaciegas el día en el que desposó a su sobrina, Constanza Pamphili⁹⁴. En cualquier caso, habría causado en él tal impresión que confió a Bernini la construcción de la fuente. Uno de los motivos de la decisión papal pudo ser que el diseño de Borromini, compuesto por un pedestal y cuatro mascarones, era demasiado simple, mientras que el de Bernini era más ambicioso, más escultórico (una tipología que trabajaba mejor que su adversario⁹⁵), y presentaba un lenguaje más deseable para el pontífice⁹⁶. Así, la construcción de la *Fontana dei Quattro Fiumi* se convirtió en uno de los episodios más destacados en la rivalidad entre ambos artistas⁹⁷. En este sentido, es conveniente citar un texto de su hijo Domenico: “Onde meraviglia non fù, che passando una volta per Piazza Navona, ci dispettosamente chiudesse le bandinelle della Carrozza, per non rimirarne la Fonte, e dicesse, *Oh quanto mi vergogno di haver operato così*

⁹² Garnica González-Bárcena, “1647, Sopra un tavolino...”, 165-166.

⁹³ Rodríguez Ruiz, *Bernini. Roma y la Monarquía Hispánica...*, 57.

⁹⁴ Bernini, *Vita del cavalier Gio. Lorenzo Bernino...*, 84-87. Baldinucci, *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino...*, 31. Frascchetti constató la inviabilidad cronológica de estos hechos, ya que la boda se produjo en diciembre de 1644 y el obelisco no fue descubierto hasta 1647. Puede que hubiera una confusión con la boda del cardenal Camillo Pamphili en febrero de ese año. Frascchetti, *Il Bernini...*, 180.

⁹⁵ “In questi Studii dunque che fece, si affezionò in guisa tale a questa Nobile facoltà, che se non avesse con troppa evidenza conosciuto, che il suo forte consisteva solo nella Scultura, egli haverebbe applicato l'animo alla Pittura”. Bernini, *Vita del cavalier Gio. Lorenzo Bernino...*, 31.

⁹⁶ Hay que tener en cuenta que Inocencio X era una persona culta que se había formado en el Collegio Romano. Marder, “Borromini e Bernini...”, 144. Como veremos, Athanasius Kircher jugó un papel clave a la hora de articular esta obra.

⁹⁷ D’Onofrio, *Le fontane di Roma...* 202. D’Onofrio, *Gli obelischi di Roma...*, 227. Colomer, “La corte pontificia...”, 174. A pesar de ello, es conveniente señalar la falsedad de la conocida leyenda popular de que Bernini se burló de la obra de Borromini a través de esta fuente. Se dice que el Nilo se tapa los ojos para no ver la fachada de *Sant’Agnese*, mientras que el Río de la Plata teme por la estabilidad de la cúpula y las torres. Se trata de un anacronismo, ya que cuando se inauguró la *Fontana dei Fiumi* todavía no se habían empezado las obras de la iglesia ni se había encargado el proyecto a Borromini.

male”⁹⁸. Esta afirmación puede ser una referencia a la extrema humildad consagrada por los biógrafos, pero también puede entenderse como un arrepentimiento de haber conspirado para arrebatarse a Borromini un proyecto que legítimamente era suyo⁹⁹.

5.1. Bocetos y modelos

Se ha conservado abundante material que permite reconstruir de una manera bastante precisa el proceso seguido por Bernini para alcanzar el diseño definitivo¹⁰⁰. El boceto del archivo privado Chigi, depositado en la Biblioteca Vaticana (Fig. 8) aparece rematado por un obelisco. Contiene una figura anciana, personificación fluvial, que emerge de la gruta para sostener dos escudos papales. Bajo esta figura, el agua brota de la roca, desciende a una concha y se derrama en el pilón ovalado. Cómo sólo es visible una cara no está claro el número de elementos que contendría esta propuesta, aunque es razonable que incluyera tres escudos y tres divinidades fluviales¹⁰¹.

El diseño conservado en el *castillo de Windsor* (Fig. 9) muestra a dos figuras sedentes apoyadas en una estructura rocosa sujetando un escudo papal. Bajo ellas, el agua surge de la roca y se dirige hacia dos conchas soportadas por sendos delfines, para finalmente depositarse en el pilón oval. Al igual que en el diseño anterior, es presumible que este esquema se replicaría en el lado que permanece oculto. En la parte superior, la roca se une en un arco que sirve de base para el obelisco. Finalmente, una serie de pivotes que delimitan el perímetro del conjunto, al igual que en la obra final¹⁰². Es muy posible que en este dibujo se basase la maqueta con la que consiguió el encargo de la fuente¹⁰³.

D’Onofrio publicó un boceto de la colección Lanciani (Fig. 10) inspirado en la *Fontana delle Tartarughe* (Fig. 11). Lo data hacia 1645, siendo el diseño más antiguo de todos, y vinculándolo con un documento del mismo año en el que se informa de que

⁹⁸ Bernini, *Vita del cavalier Gio. Lorenzo Bernino...*, 109.

⁹⁹ D’Amelio y Marder, “La Fontana dei Quattro Fiumi...”, 395. Marder, “Borromini e Bernini...”, 145.

¹⁰⁰ Se ha publicado bastante en lo relativo a los dibujos y maquetas que Bernini y su taller diseñaron para la *Fontana dei Fiumi*, sin que haya consenso unánime en cuanto a la cronología de cada uno de ellos. Por motivos de espacio, el objetivo del presente trabajo no es abordar exhaustivamente la polémica, sino presentar los principales diseños para dar una idea aproximativa de la evolución del proyecto. Para ello han sido especialmente útiles los trabajos de Frascchetti, Lavin y D’Onofrio. La Colección Lanciani posee abundante material gráfico sobre la obra: dibujos, bocetos, grabados y fotografías antiguas. “Images of Rome. The Rodolfo Lanciani Digital Archive”, *Stanford*, 3 de julio de 2021, <https://exhibits.stanford.edu/lanciani/browse/roma-xi-23-piazza-navona>

¹⁰¹ Frascchetti, *Il Bernini...*, 197.

¹⁰² Lavin et al, *Drawings by Gianlorenzo Bernini...*, 109.

¹⁰³ Boucher, *La escultura barroca...*, 98.

Bernini buscaba congraciarse con el papa, ofreciéndose incluso a anticipar el dinero de los trabajos de canalización¹⁰⁴. Para Wittkower se trata de un dibujo posterior, en el que se mezclan características de esa fuente con el boceto de Windsor¹⁰⁵.

En un boceto conservado en Leipzig (Fig. 12) se muestra las distintas fases en la evolución de la estructura, que progresivamente adquiere una apariencia más orgánica. Se trata de una serie de veinte bosquejos de la base rocosa, el pedestal del obelisco y su soporte estructural, junto con las medidas de uno de los escudos. La fractura diagonal (en un principio vertical) que se observa en la parte superior de la roca permite suponer que la vista que se estudia es la del lado occidental de la obra final, el que da a *Sant'Agnese*. En algunos casos la roca sobrepasa el pedestal, mientras que en otros no lo hace, tal y como ocurre en la obra final. En estos bocetos, Bernini abandona las conchas que aparecían en el diseño de Windsor. La masa de la roca crece, al mismo tiempo que las estatuas ocupan proporcionalmente menos espacio. Experimenta con la altura de los escudos, que ganan tamaño e independencia respecto a la roca en la que se apoyan. Cambia también las proporciones del pedestal, haciéndolo más esbelto¹⁰⁶. Por otra parte, también se han conservado estudios anatómicos de los ríos (Fig. 13)¹⁰⁷.

Durante la realización de las obras, del taller de Bernini salieron maquetas de distintos materiales y dimensiones¹⁰⁸. Las diferencias formales que presentan permiten situarlas cronológicamente, en función del mayor o menor parecido que presentan con la obra final. Muchas se conservan solo parcialmente, faltando elementos o la base, quedando sólo figuras dispersas. Es muy posible, y así lo han señalado diferentes autores, que los modelos conservados sólo sean una pequeña parte de los que se realizaron en torno a la fecha de inauguración de la fuente, lo cual demuestra el amplio impacto que tuvo esta obra en su momento.

¹⁰⁴ D'Onofrio, *Le fontane di Roma...* 205-206.

¹⁰⁵ Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini...*, 255. Esta afirmación parece tener sentido, ya que sólo conocemos trabajos de Bernini posteriores a que Borromini incluyera el obelisco. Marder, "Borromini e Bernini...", 140-145.

¹⁰⁶ Para una detallada evolución de las formas: Lavin et al., *Drawings by Gianlorenzo Bernini...*, 108-119.

¹⁰⁷ No está claro si se trata de bocetos preparatorios o de diseños académicos. Frascchetti fue el primero en relacionar a uno de estos diseños con el Nilo, aunque actualmente se ha discutido. Frascchetti, *Il Bernini...*, 194. Este mismo autor también encontró un dibujo del Ganges en el Museo Nacional de Nápoles, pero por desgracia no se ha podido localizar la imagen. *Ibidem*, 192.

¹⁰⁸ Se realizaron con distintas finalidades, en este apartado se trata sólo de las anteriores a la inauguración de la *Fontana dei Fiumi*.

La colección Giocondi, propiedad de los herederos de Bernini, posee un modelo considerado como el más antiguo de los que se conservan (Fig. 14)¹⁰⁹. Realizado entre 1648 y 1649, los materiales utilizados son madera, pizarra, terracota y yeso, todo ello dorado y policromado, y tiene unas dimensiones de tiene 1,95 m de altura y una base de 85 cm de diámetro¹¹⁰. En este modelo la vegetación es escasa, y los únicos animales presentes son el armadillo, el caballo y el león. En este caso, el atributo de África es la esfinge¹¹¹. Destaca la presencia de grandes cascadas. Todos los ríos sujetan los escudos, y no se percibe una diferenciación etnográfica, por lo que el Nilo y el Río de la Plata difieren de la versión definitiva. Puede que esta fuera la maqueta a partir de la cuál se fundió el mítico modelo de plata¹¹².

El modelo de la Academia de Bellas Artes de Bolonia, en depósito en la Academia Nacional, está muy incompleto (Fig. 15). En su realización participaron el propio Bernini y otros artistas como Giovanni Battista Soria. Se trata de una maqueta de madera de cerezo a la que le faltan el obelisco y casi todas las figuras, que eran desmontables y no estaban fijadas a la base. Sólo se ha conservado, mutilada, la figura en terracota del Río de la Plata y parte de la vegetación. A diferencia de la obra final, presenta un pilón redondo en lugar de ovalado¹¹³. En el *Palazzo Venezia* de Roma se conserva un escudo de terracota que encaja en este modelo, por lo que parece que pertenecería a él¹¹⁴.

5.2. Construcción

Para financiar las obras, en 1648 el papa impuso una tasa (ver Documento 2). Esto generó descontento en el pueblo, ya que por aquél entonces estaba sufriendo una hambruna. Fueron habituales los pasquines satíricos críticos con el pontífice y Donna Olimpia, así como contrarios a la política papal de destinar recursos al patronazgo artístico en lugar de garantizar el abastecimiento de alimentos. Se menciona habitualmente en la bibliografía una frase recogida en la carta 355 del *Diario romano*

¹⁰⁹ Frascchetti, *Il Bernini...*, 180.

¹¹⁰ Rodríguez Ruiz, "Sobre el modelo de bronce...", 28.

¹¹¹ D'Amelio y Marder, "La Fontana dei Quattro Fiumi...", 398.

¹¹² Frascchetti, *Il Bernini...*, 180. Fagiolo, "Piazza Navona...", 202.

¹¹³ Garnica González-Bárcena, "1647, Sopra un tavolino...", 166. Rodríguez Ruiz, "Sobre el modelo de bronce...", 33-34. Fue descubierto por Zamboni en 1968.

¹¹⁴ Rodríguez Ruiz, "Sobre el modelo de bronce...", 34.

(1648) de Giacinto Gigli: “Noi volemo altro che Guglie, et Fontane; Pane volemo, pane, pane, pane”¹¹⁵.

Los trabajos se llevaron a cabo entre 1648 y 1651. Fueron realizados en su mayor parte por el taller de Bernini, ya que la participación del maestro consistió básicamente en el diseño y la dirección de las obras. Los expertos actuales desmienten a los biógrafos de la época¹¹⁶, que atribuían a Bernini el tallado de la roca, la palmera, el león y el caballo, además de participar en el Nilo y en el Río de la Plata. En tal caso, se habría limitado a retocar la labor de sus ayudantes¹¹⁷. El 10 de julio de 1648 se aprobó oficialmente el diseño (ver Documento 3). El obelisco de granito se trasladó entre junio y julio de ese año, y se alzó el 12 agosto de 1649¹¹⁸. La instalación hidráulica la realizó su hermano, Luigi Bernini, que era experto en la materia¹¹⁹. Giovanni Maria Fracchi talló los principales relieves de la roca, compuesta por bloques de travertino tallados a *coda di rondine*, perfectamente encajados entre sí, y asegurados mediante pernos y barras empalmadas¹²⁰. Realizó este trabajo entre diciembre de 1649 y julio de 1651, siguiendo los bocetos de Giovanni Pietro del Duca¹²¹. Los ríos fueron esculpidos en mármol de Carrara entre febrero de 1650 y julio de 1651. El Danubio se debe a Antonio Raggi; el Ganges, a Claude Poussin; el Nilo, a Giacomo Antonio Fancelli; y el Río de la Plata, a Francesco Baratta¹²². Entre agosto de 1649 y marzo de 1650 Nicola Sale y Ambrogio Appiani esculpieron los escudos. Sale también realizó los modelos de la paloma y el lirio de la cúspide, que fueron fundidos en bronce por Francuccio Francucci y Pietro del Duca¹²³. Marc’Antonio Inverno también fundió las inscripciones, aunque no está claro

¹¹⁵ Este texto y otros similares se pueden encontrar en: Frascchetti, *Il Bernini...*, 182-184.

¹¹⁶ Bernini, *Vita del cavalier Gio. Lorenzo Bernino...*, 89. Baldinucci, *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino...*, 33.

¹¹⁷ Frascchetti, *Il Bernini...*, 180-181. Atendiendo a diversas fuentes, Bernini habría recibido un salario por su trabajo de entre tres mil y cinco mil escudos. *Ibidem...*, 191. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini...*, 255.

¹¹⁸ D’Onofrio, *Le fontane di Roma...*, 207. Anteriormente, en octubre de 1648 se había derrumbado gran parte del andamiaje de la obra. Por fortuna, la jornada de dicho accidente coincidió con la coronación de Inocencio X, por lo que los obreros no estaban trabajando. Frascchetti, *Il Bernini...*, 184.

¹¹⁹ Bernini, *Vita del cavalier Gio. Lorenzo Bernino...*, 153-154. D’Amelio y Marder, “La Fontana dei Quattro Fiumi...”, 401.

¹²⁰ Bernini, *Vita del cavalier Gio. Lorenzo Bernino...*, 90. D’Amelio y Marder, “Le Fontane dei Quattro Fiumi...”, 402.

¹²¹ La palmera y la serpiente fueron talladas por Giovanni Battista Palombo y un tal Lorenzo “intagliatore”. Frascchetti, *Il Bernini...*, 181. Guido Ubaldo Abbatini se encargó de colorear la roca en junio de 1651. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini...*, 255.

¹²² Frascchetti, *Il Bernini...*, 181. Domenico Bernini y Baldinucci se equivocaron al atribuir el Danubio a Andrea Lombardo y el Ganges a Claude Adam. Domenico Bernini, *Vita del cavalier Gio. Lorenzo Bernino...*, 89. Baldinucci, *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino...*, 33.

¹²³ Frascchetti, *Il Bernini...*, 181.

que llegaran a ser colocadas. Finalmente, la fuente fue inaugurada el 14 de junio de 1651¹²⁴.

Se atribuye a Bernini la invención del “Lago”, documentado por primera vez en 1652. Durante los sábados y domingos del caluroso verano romano, se dejaba que el agua desbordara las fuentes, acumulándose hacia la zona de *San Giacomo*, dónde había una depresión en el terreno. De esta manera se inundaba la parte meridional de la plaza, refrescando a los transeúntes, quienes, ya fueran andando o en carroza, salpicaban al pasar (Fig. 16). De esta manera, la Piazza Navona se transformaba en una naumaquia moderna¹²⁵, motivo de divertimento para la población¹²⁶.

6. ANÁLISIS ESTILÍSTICO

6.1. Influencias y pervivencias

La idea de combinar los conceptos de obelisco y fuente se puede relacionar con la antigua *Meta Sudans* (Fig. 17), una fuente monumental situada al lado del Coliseo. Estaba compuesta por una base escultórica y una estructura troncocónica de cuya parte superior brotaba agua. Suponía un hito urbano notable, ya que servía de punto de intersección para algunos ejes viarios destacados¹²⁷. Este elemento ya había sido reinterpretado en tiempos modernos: las dos *Columnae sudantes* del teatro del agua en la *Villa Aldobrandini* de Frascati y las metas proyectadas por Ligorio para la *Villa d’Este* en Tívoli son un buen ejemplo (Fig. 18)¹²⁸. Otros precedentes en la arquitectura antigua podrían ser los arcos triunfales tetrápilos del Foro Boario y el Malborghetto (Fig. 19) o metas circenses como

¹²⁴ El coste total de la obra superó los 29 mil escudos. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini...*, 255. No se reproducen las cuentas por aportar información poco relevante a lo ya mencionado. La transcripción de los documentos originales, con la fecha y cantidad de los pagos a los artistas, se pueden encontrar en: Fraschetti, *Il Bernini...*, 181-182. D’Onofrio, *Le fontane di Roma...*, 211-212. D’Amelio y Marder aportan una serie de detalles técnicos, tales como la organización del taller, la construcción del andamiaje, la obtención de recursos materiales en Roma y las afueras de la ciudad, su transporte y la erección del obelisco. D’Amelio y Marder, “La Fontana dei Quattro Fiumi...”, 403-411.

¹²⁵ No era la primera vez que Bernini utilizaba esta idea. La *Barcaccia* de la Plaza de España se asienta sobre la naumaquia de Domiciano. Fagiolo “La scena delle acque...”, 144.

¹²⁶ Puede que esta idea estuviera presente desde el principio. Lualdi afirma, en relación con la escultura del delfín o esturión: “Questi con l’aperte fauci tracanna tutte l’acque, che dalle molte sorgenti dentro quel recinto si raccolgono: e fuori per occulto sentiero le tramanda per allagare il gran Foro, doue è più basso”. Lualdi, *Descrizione della fontana Pamphilia...*, 15. Fagiolo “La scena delle acque...”, 143.

¹²⁷ En su proyecto de convertir el Anfiteatro Flavio en un templo de los mártires con motivo del año jubilar de 1675, Carlo Fontana propondrá construir una fuente inspirada en esta misma obra. Fagiolo “La scena delle acque...”, 139.

¹²⁸ *Ibidem*, 139.

la *Pirámide de Vienne* (Fig. 20)¹²⁹. La tradición del lago parece reasumir la tipología antigua del *lacus*¹³⁰. También se puede vincular al *euripus* y a las naumaquias con bestias marinas¹³¹. A nivel conceptual, es interesante la ciudad-estatua que Dinócrates de Rodas proyectó en el Monte Athos para Alejandro Magno¹³².

Las arquitecturas efímeras son otra fuente de inspiración, especialmente aquellas de tipo triunfal. Se ha señalado el arco que los genoveses construyeron en 1599 en Amberes rematado por un obelisco y con las figuras de los cuatro ríos ligures a los pies¹³³. También los monumentos que se erigieron con motivo de la coronación de Inocencio X¹³⁴. Por último, algunas fuentes literarias también han condicionado esta representación. Fagiolo destaca *Les Raisons des forces mouvantes* (1615), de Salomon de Caus. En concreto, señala el grabado de la gruta de Orfeo, situada dentro de un río colosal recostado en una montaña. Se trata de una caverna atravesada por un río y con animales como el dragón, el león o la serpiente (Fig. 21)¹³⁵.

6.2. Descripción formal

La *Fontana dei Quattro Fiumi* es una obra que ha generado muchos comentarios a lo largo del tiempo, generalmente positivos¹³⁶. Su originalidad radica en la reutilización de un elemento antiguo como es el obelisco de una manera moderna y anticonvencional. Si lo comparamos con los obeliscos que Domenico Fontana había erigido en el siglo XVI en las *piazze* de San Pietro, San Giovanni in Laterano, Santa Maria Maggiore y Popolo vemos que siempre se sigue el mismo esquema: se utiliza un pedestal desproporcionado

¹²⁹ El uso de arcos antiguos como modelo para generar nuevas fuentes fue común en la Roma de la Edad Moderna. Los *Trofei di Mario* fueron utilizados en la *Fontana dell'Acqua Felice* y el *Fontanone del Gianicolo*. Fagiolo, "La scena delle acque...", 137-138.

¹³⁰ Otro lago menos célebre se hacía delante del *Palazzo Farnese*. *Ibidem*, 144.

¹³¹ Fagiolo "La scena delle acque...", 144.

¹³² *Ibidem*, 142. Este modelo fue reseñado por Vitruvio: "He formado un modelo del monte Athos, en figura de varón, que tiene en su mano izquierda una gran ciudad, y en la derecha una taza, en que reciba todas las aguas de los ríos que hay en él, para que de allí caigan al mar". Vitruvio, *Los diez libros de arquitectura...*, 39.

¹³³ Fagiolo, "Piazza Navona...", 202-203.

¹³⁴ Se comentarán detalladamente en el apartado de iconografía.

¹³⁵ Fagiolo, "La scena delle acque...", 140.

¹³⁶ "Tutti gli Storici, ed i Poeti di quel tempo gareggiarono in celebrare questa meravigliosa *Fontana*". Cancellieri, *Il mercato, il lago dell'Acqua Vergine...*, 46. "La bella opera ha un aspetto armonico, vago ed insieme monumentale: il fantastico in essa si accorda meravigliosamente con la eleganza e la diligenza della esecuzione, tanto che sembra concepita in un sogno festoso di bellezza". Fraschetti, *Il Bernini...*, 192. D'Onofrio, a pesar de resaltar sus muchas virtudes, también señala que la "scarsa originalità delle quattro colossali e direi piuttosto flaccide statue di fiumi". D'Onofrio, *Le fontane di Roma...*, 209.

como base y una cruz como remate (Fig. 22). En gran medida, es la composición de la que partía el proyecto de Borromini. En la *Fontana dei Fiumi*, la base está constituida por un escollo rocoso, compuesto por cuatro pilares que se unen en su parte superior. Esta solución presenta varias ventajas respecto a una estructura más arquitectónica como eran las anteriores. Permite dar mayor altura al monumento, sin la cual parecería demasiado pequeño debido al escaso tamaño del obelisco y a la amplitud de la plaza en la que se ubica¹³⁷. Además, el vacío en la roca hace parecer más ligero al obelisco y permite una vista axial de la plaza¹³⁸.

En bocetos y modelos vemos una evolución constante en el aumento de volumen del escollo y en una vegetación cada vez más exuberante. Esto responde no sólo a razones estéticas, sino también estructurales, ya que eran necesarias unas dimensiones mayores para poder sostener el obelisco. En la parte superior del lado orientado a *Sant'Agnese* se incluye una fractura en diagonal que da la sensación de situar al obelisco en un equilibrio muy precario (Fig. 23). Con esta grieta consigue el efecto de un mayor naturalismo en la base rocosa, aparentemente formada por la actividad geológica y no por la mano del hombre¹³⁹.

Los autores contemporáneos ya fueron conscientes de estos efectos visuales¹⁴⁰. Mantovani aludía en su carta a la necesidad de dar altura al monumento (ver Documento 1). La posición del obelisco sobre la roca perforada generó nerviosismo entre el pueblo, que dudaba de la estabilidad del monumento. Este temor se agrandó con una gran tormenta, durante la cual una multitud se reunió en la plaza. Ante la expectación generada, Bernini decidió “asegurarlo” atando con cuatro finas cuerdas el pedestal del obelisco a los edificios más cercanos. Con esta acción irónica, demostró que la estructura de su obra era sólida¹⁴¹. No fue la única ocasión en el que la integridad del monumento estuvo

¹³⁷ Entre los proyectos de Bernini (32m) y Borromini (28m) hay una diferencia de 4 metros de altura en beneficio del primero. D'Amelio y Marder, “La Fontana dei Quattro Fiumi...”, 398-400. Este pudo ser otro de los factores que expliquen la elección del papa. Marder, “Borromini e Bernini...”, 140.

¹³⁸ Lavin et al., *Drawings by Gianlorenzo Bernini...*, 109.

¹³⁹ *Ibidem*, 110-112.

¹⁴⁰ Bernini, *Vita del cavalier Gio. Lorenzo Bernino...*, 88. Baldinucci, *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino...*, 32.

¹⁴¹ Bernini, *Vita de Gio. Lorenzo ...*, 91-93.

amenazada, lo mismo sucedió con un terremoto el 2 de febrero de 1703, aunque tampoco en este caso se produjeron daños¹⁴².

Con todo ello, la base adquiere un rol predominante sobre el obelisco, al contrario de lo que era tradicional. Tiene además una mayor fuerza plástica que consigue a través de los constantes entrantes y salientes y el gran volumen de los relieves de plantas y animales. No hay que olvidar tampoco el extraordinario efecto del agua, que surge por todas partes de surtidores y hendiduras, dinamizando el conjunto al aportar colores, brillos y sonidos cambiantes¹⁴³.

La roca se apoya sobre el pilón ovalado de mampostería. Su diámetro mayor es de 20 m, mientras que el menor es de 16,5 m. Está dispuesto longitudinalmente respecto al eje de la plaza, de tal manera que desde esa dirección parece circular¹⁴⁴. En cada una de las cuatro esquinas de la gran gruta de travertino, sobre sendos espolones rocosos, se sitúa una estatua de mármol de gran formato, debajo de las cuales el agua surge en abundancia mediante surtidores. Dicha disposición permite visualizar desde cada cara del monumento una pareja diferente. Aparecen desnudos, parcialmente cubiertos por una tela. Todos ellos presentan rasgos clasicistas como un cuerpo idealizado y los ojos en blanco, con la pupila sin tallar; y están situados en posturas dinámicas e inestables, interactuando entre sí y también reaccionando a la presencia del obelisco. Cada figura aparece rodeada de fauna y flora características de su respectivo continente. Aunque podamos adscribir con bastante seguridad cada elemento a un río en concreto, hay que tener en cuenta que no existe una compartimentación estanca y que, por tanto, todos ellos contribuyen para crear un conjunto unitario¹⁴⁵. En la parte superior de la roca se sitúan dos escudos (Fig. 24). Se sitúan en los lados norte y sur, alienados con el eje axial de la plaza y por tanto situados en las caras con mayor visibilidad.

¹⁴² Frascchetti, *Il Bernini...*, 191.

¹⁴³ Wittkower, *Arte y arquitectura en Italia...*, 168. D'Amelio y Marder, "Le Fontane dei Quattro Fiumi...", 397-401. Borsi, *Bernini architetto...*, 194-210. Esta característica ya la afirmaba Baldinucci: "che essendo fatte le fontane per lo godimento dell'acque, doveansi quelle sempre far cadere in modo, che potessero esser vedute". Baldinucci, *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino...*, 74.

¹⁴⁴ Según las fuentes históricas, simboliza el mar. Bernini, *Vita del cavalier Gio. Lorenzo Bernino...*, 88. Baldinucci, *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino...*, 32.

¹⁴⁵ Se puede apreciar en la esquina situada entre el Río de la Plata y el Danubio, hay una continuidad en la vegetación. San Juan, "The transformation of the Río de la Plata...", 78.

Conviene atender a la transición que se establece entre roca y obelisco. Para evitar el excesivo alargamiento del pedestal, se divide en dos mediante el bloque sobresaliente de las inscripciones, y se apoya el obelisco sobre un zócalo curvado para favorecer la continuidad formal¹⁴⁶. Antes de su colocación en esta obra, el obelisco se hallaba en las afueras de Roma, en la Via Appia, más allá de la Porta di San Sebastiano (Fig. 25). Estaba en un estado ruinoso, dividido en cinco fragmentos a causa de su caída sobre la calzada en algún momento indeterminado. Se trataba de una obra que el emperador Domiciano había encargado en el año 81 d.C. para ornamentar el *Iseum Campensis*, es decir, el Templo de Isis en el Campo de Marte¹⁴⁷. A inicios del siglo IV, Majencio decidió trasladarlo a la *spina* del Circo de Rómulo; lugar en el que permaneció desde entonces. Realizado en granito rosa de Asuán, mide 16,54 m de altura y pesa 93 toneladas. En cuanto a las inscripciones, seguramente fueran realizadas en Roma. Se distribuyen en una única línea de texto en cada cara, y su contenido trata sobre la legitimación del poder, albergando uno de los pocos ejemplos de titulatura faraónica de un emperador romano. Está dedicado al padre del emperador, el dios Ra-Horakhty¹⁴⁸. Finalmente, una paloma de bronce con una rama de olivo en el pico remata el conjunto.

7. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

Para la estructuración de este apartado se tomará como referencia los niveles de significación formulados por Erwin Panofsky¹⁴⁹. Si bien el nivel pre-iconográfico ya se ha abordado en el capítulo dedicado a la forma, a continuación se plantea un estudio sobre los temas tratados en la *Fontana dei Fiumi* y su significado profundo.

¹⁴⁶ Lavin et al., *Drawings by Gianlorenzo Bernini...*, 110-112.

¹⁴⁷ En la actualidad, no está claro que este fuera el destino original del obelisco. Hay autores que proponen que en un primer momento se ubicaría en algún templo importante de Egipto, tal vez en Alejandría o Asuán (lugar donde Domiciano ya había erigido uno) y que sólo más adelante fue trasladado a Roma. También se ha propuesto que, una vez en la capital imperial, podría haberse situada en el templo de la *gens* Flavia, en el Quirinal. Miguel Jaramago, “The Model of the Pamphilius Obelisk of Madrid from an Egyptological Perspective”, *Trabajos de Egiptología*, nº 6 (2015), 36-37. En la época en que se construyó la fuente, se pensaba que lo había mandado traer a Roma el emperador Caracalla. Bernini, *Vita del cavalier Gio. Lorenzo Bernino...*, 85. Baldinucci, *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino...*, 30.

¹⁴⁸ Jaramago “The Model of the Pamphilius Obelisk...”, 36-38. D’Onofrio, *Gli obelischi di Roma...*, 224.

¹⁴⁹ Iván Rega Castro, *Introducción. Cuestiones de Método*, en Borja Franco Llopis, Alicia Miguélez Cavero e Iván Rega Castro, *Iconografía y análisis de la imagen* (Barcelona: FUOC, 2017), http://cv.uoc.edu/annotation/a6459d33c8db374bfb387d598de2f832/803500/PID_00241379/PID_00241379.html

7.1. Iconografía

Las esculturas representan las personificaciones de los cuatro principales ríos del mundo, uno de cada continente conocido: el Danubio como representación de Europa, el Ganges por Asia, el Nilo por África y el Río de la Plata por América. El tema de las cuatro partes del mundo se empezó a representar a partir del descubrimiento de América, apareciendo por primera vez en el frontispicio del *Theatrum orbis terrarum* de Abraham Ortelius (Fig. 26). Este significado se refuerza si atendemos a la vista cenital (Fig. 27), en la que las cuatro partes del escollo en medio del estanque ovalado parecen un mapamundi con los continentes delimitados por el océano.¹⁵⁰ Este simbolismo es tanto geográfico como espiritual, ya que se vincula a los cuatro ríos del Paraíso. A partir del texto bíblico¹⁵¹, fue variando su tipo iconográfico a lo largo del tiempo¹⁵², al igual que la localización geográfica de los ríos a medida que aumentaba de tamaño el mundo conocido por la Europa occidental. El Nilo y el Ganges se interpretaron tradicionalmente como el Geón y el Fisón respectivamente¹⁵³. Además, en la Edad Moderna se relacionó al Río de la Plata con el Éufrates¹⁵⁴. Así, se puede vincular a imágenes de la época, como un mapa de Mercator (Fig. 28)¹⁵⁵, pero también a otras muy alejadas en el tiempo, como el mosaico del ábside de *San Giovanni in Laterano* (Fig. 29), pudiendo ser un arquetipo de larga duración. De la paloma del Espíritu Santo brota un río en forma de cruz, que al llegar a la tierra se divide en cuatro. Este tipo de iconografías simboliza la sabiduría divina que desciende a la Tierra para salvar a la humanidad¹⁵⁶. Por lo tanto, en esta representación

¹⁵⁰ Fagiolo, “Piazza Navona...”, 207.

¹⁵¹ “Salía del Edén un río que regaba el jardín, y luego se dividía en cuatro brazos. El primero se llamaba Pisón; es el que rodea toda la tierra de Javilá, donde hay oro. El oro de aquella tierra es fino. Allí se encuentran bedelio y ónice. El segundo río se llama Guijón, y es el que rodea toda la tierra de Cus. El tercero se llama Tigris, y corre al oriente de Asiria. El cuarto es el Éufrates”. Génesis, 2, 10-15. Andrea Gómez Mayordomo, “Los ríos del Paraíso: iconografía y valor sacro en el cristianismo”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. XI, nº 21 (2019), 57

¹⁵² El artículo de Gómez Mayordomo, aunque se centra en la Antigüedad y la Edad Media, es útil para conocer cómo se conformó esta iconografía, con algunas pervivencias que llegaron a la Edad Moderna. Gómez Mayordomo, “Los ríos del Paraíso...”, 55-86.

¹⁵³ Gómez Mayordomo, “Los ríos del Paraíso...”, 59. Ripa afirma que el nacimiento del Ganges se sitúa en el Paraíso. Ripa, *Iconología...*, 274.

¹⁵⁴ San Juan, “The Transformation of the Río de la Plata...”, 72. En este sentido, considero matizable el texto de D’Amelio y Marder, que no ven relación entre la *Fontana dei Quattro Fiumi* y los ríos del Paraíso: “trasmette la luce divina ai quattro continenti e ai «quattro fiumi del paradiso», che ovviamente non sono il Nilo, il Danubio, il Gange e il Rio della Plata.” D’Amelio y Marder, “La Fontana dei Quattro Fiumi...”, 397.

¹⁵⁵ Fagiolo, “Piazza Navona...”, 207.

¹⁵⁶ Gómez Mayordomo, “Los ríos del Paraíso...”, 65-67.

estamos a medio camino entre una alegoría propia del humanismo y un conocimiento geográfico más científico¹⁵⁷.

Salvo el Río de la Plata, el resto de ríos responden al tipo de dios-río propio de la Antigüedad clásica: ancianos barbados, desnudos y recostados sobre el caudal de agua. En este caso se ha suprimido el tradicional atributo de la urna de la que manaba¹⁵⁸. Se han elegido en cambio otros elementos identificativos que iremos desgranando individualmente. Estos elementos, además de ayudar a recrear el ambiente geográfico y de tener un indudable componente estético, también poseen un lenguaje más o menos simbólico¹⁵⁹. Es importante remarcar que, aunque la *Iconografía* de Cesare Ripa no es la principal fuente en la que se sustenta la representación, sí que es cierto que se mantienen algunos atributos y sus significados provenientes de la alegorías de los continentes y de otros ríos, de tal manera que forman parte de un repertorio común.

El *Danubio* (Fig. 30) porta una corona formada por distintos tipos de hojas, frutas y flores¹⁶⁰, entre otras especies se distingue el laurel. Aparece sujetando el escudo papal del lado sur, y a su alrededor se encuentran un caballo¹⁶¹ y un delfín o esturión. Tanto en la base de la roca como en su parte superior están talladas una serie de plantas, cuyo significado se relaciona con la salvación y la abundancia (Fig. 31)¹⁶².

El *Nilo* (Fig. 32) posee una larga tradición iconográfica¹⁶³. Una de sus representaciones más conocidas es el *Nilo del Vaticano* (Fig. 33), en la que se basa la descripción de Ripa y que no es el modelo seguido en la *Fontana dei Fiumi*¹⁶⁴. Mientras con una mano sujeta el escudo del lado norte, con la otra trata de levantar la tela que le cubre la cabeza, de tal manera que sólo es visible la parte inferior de su rostro. Este gesto

¹⁵⁷ San Juan, "The Transformation of the Río de la Plata...", 75-80.

¹⁵⁸ Miguel Ángel Elvira Barba, *Arte y mito. Manual de iconografía clásica* (Madrid: Sílex, 2008), 301-303.

¹⁵⁹ Puede que haya una relación con la jerarquía de los animales planteada por Aristóteles (vegetales, peces, anfibios, mamíferos, humanos) y con la clasificación de Plinio, que distinguía entre animales acuáticos, terrestres y aéreos. Fagiolo, "La scena delle acque...", 146.

¹⁶⁰ Es símbolo del clima agradable y templado de Asia y de la fertilidad del Indo, también se vincula al Adige. Ripa, *Iconología...*, 104, 270-271 y 274.

¹⁶¹ Para Ripa representa la potencia militar de Europa, pero no parece que éste sea su significado en la *Fontana dei Fiumi*. Ripa, *Iconología...*, 103.

¹⁶² Caneva et al., "Plant iconography...", 1022.

¹⁶³ Especialmente durante la época helenística, cuando se convirtió en la personificación del Egipto ptolemaico. Elvira Barba, *Arte y mito...*, 301-302.

¹⁶⁴ Porta una cornucopia y espigas de trigo como símbolo de la fertilidad. Está rodeado por 16 amorcillos, en alusión al número de codos que alcanza durante la época de inundaciones. A su alrededor hay animales exóticos, como un cocodrilo, y se apoya en una esfinge, tradicional símbolo de Egipto que sí estaba presente en el modelo de la colección Giocondi. Ripa, *Iconología...*, 271.

se ha interpretado como una alusión a la ignorancia de su origen, esperando que descubrimientos geográficos próximos la suplieran¹⁶⁵. Porta una banda rugosa en la pierna, y aparece acompañado por una palmera datilera sin frutos, que simboliza el árbol de la vida en Oriente Próximo, en cuya base crecen varias especies de cereales simbolizando la fertilidad. A su lado, un león asoma por la gruta¹⁶⁶, mientras una serpiente marina permanece en el agua (Fig. 34).

El *Ganges* (Fig. 35), cuya expresión recuerda a la *terribilità* que Miguel Ángel infundió al Moisés¹⁶⁷, aparece tocado por una corona de hojas de junco¹⁶⁸. Porta un remo¹⁶⁹, en cuya base inferior surge un dragón. A su lado, en la roca aparecen plantas acuáticas. Son elementos que hacen referencia a la navegabilidad¹⁷⁰.

Como ya se ha dicho, el *Río de la Plata* (Fig. 36) no responde al tipo iconográfico del dios fluvial grecorromano, ya que América era un continente ignoto en la Antigüedad clásica, por lo que la configuración de su representación en el siglo XVI parte de presupuestos muy diferentes. A medida que América se define geográficamente a lo largo del siglo XVI, primero como isla y más tarde continente, diferenciando su parte septentrional de la meridional; también se establece su figuración. Inspirada en las narraciones de los primeros viajeros, la representación cartográfica prima las ideas de la naturaleza salvaje y la antropofagia. La *Iconología* de Ripa fija su tipo iconográfico (Fig. 37)¹⁷¹. Sin embargo no hay una concordancia con este tipo tampoco. Según San Juan, en esta figura convergen distintas tradiciones e innovaciones que generaron bastante confusión en las descripciones de la época y que dieron lugar a un nuevo tipo

¹⁶⁵ San Juan, “The Transformation of the Río de la Plata...”, 85-86. Ripa también utiliza el rostro velado para aludir al desconocimiento del origen en su alegoría del Danubio. Ripa, *Iconología...*, 272.

¹⁶⁶ Kircher lo relaciona con las inundaciones anuales del Nilo, que se producían cuando el Sol entraba en la constelación Leo. Caneva et al., “Plant iconography...”, 1021. Para Ripa es un animal feroz representativo de África. Ripa, *Iconología...*, 106-107.

¹⁶⁷ Fraschetti, *Il Bernini...*, 192.

¹⁶⁸ Ripa incluye una corona de palma en su descripción, al igual que un rinoceronte o un grifo. Ripa, *Iconología...*, 274-275. En cambio, recoge una corona de cañas para el Tíber, el Po y el Aqueloo. *Ibidem*, 267-269 y 272.

¹⁶⁹ Ripa utiliza este atributo para indicar la navegabilidad del Tíber y el Adige. Ripa, *Iconología...*, 267 y 270-271. También usa un timón para indicar esta misma característica en el mar. *Ibidem...*, 126.

¹⁷⁰ Caneva et al., “Plant iconography...”, 1021.

¹⁷¹ Carolina Martínez, “‘Salvajes desnudos, feroces y caníbales’: textos fundacionales e imágenes cartográficas en la construcción de América como *Pars Quarta*”, en *Pensar América desde sus colonias: textos e imágenes de América colonial*, ed. por Silvia Tieffemberg (Buenos Aires: Biblos, 2019), 37-58.

iconográfico, bastante impreciso, en el conviven diversos significados¹⁷². Esto se debe a que no se define de manera autónoma, sino en contraposición al resto de ríos.

Se muestra desconcertado, asombrado ante el obelisco, contorsiona su cuerpo y eleva la mirada, de tal manera que el rostro sólo es parcialmente visible. Alza la mano, no para protegerse de la luz cegadora, sino para acercarse a ella. Todo ello se interpreta como una actitud de conversión religiosa¹⁷³. La descripción de Gioya relaciona esta figura con el mito de Faetón, quien condujo el carro solar de su padre, el dios Febo, y lo hizo caer sobre África, oscureciendo la piel de sus habitantes. De esta manera, el Río de la Plata se convierte en un etíope ante la luz que emana del obelisco¹⁷⁴.

Su rostro presenta rasgos propios de los habitantes del África occidental: ojos pequeños, nariz ancha y chata, orejas carnosas y una boca prominente¹⁷⁵. Su cabello es muy corto, mientras que la barba se articula en grandes rizos alborotados. Estas características también están presentes en otros rostros esculpidos por Bernini, como el que se sitúa debajo del escudo papal sur. Parece que tomó como modelo los mascarones que Miguel Ángel había diseñado para los capiteles del Palacio de los Conservadores¹⁷⁶. Debido a estos rasgos, en las fuentes documentales recibe distintos apelativos, debido a que se están empezando a definir nuevas categorías raciales en las que el origen geográfico condiciona los rasgos físicos. En ocasiones se le denomina como “Etíope”¹⁷⁷. En esta época Etiopía comprendía una zona indefinida del África subsahariana, de la cual procedían los esclavos que eran trasladados a América. La blancura del mármol imposibilita que esta diferencia se manifieste a través del color de la piel, por lo que se recurre a una fisonomía distintiva en el rostro, mientras que el resto del cuerpo sigue

¹⁷² En este trabajo la autora plantea un enfoque relacionado con la teoría postcolonial y los *visual studies*. Basándose en textos de la época, afirma que el Río de la Plata fue objeto de una “visibilidad cambiante”, en la que su figura adoptó al mismo tiempo distintas identidades: personificación de un río del Paraíso y de un accidente geográfico, alegoría de la conversión religiosa, representación de un esclavo africano... Representa al mismo tiempo geografías antiguas y modernas, lugares imaginados y reales. De esta manera no sustituye a la representación indígena, sino que la transforma. San Juan, “The Transformation of the Río de la Plata...”, 72-102.

¹⁷³ San Juan, “The Transformation of the Río de la Plata...”, 86-87.

¹⁷⁴ *Ibidem*, 89-90.

¹⁷⁵ *Ibidem*, 78.

¹⁷⁶ No era el primero en usarlos, algunos mascarones de Giacomo della Porta presentan rasgos similares. Bernini los usa por primera vez en los mascarones que adornan la fuente del *Palazzo Barberini*, y los incluirá en obras como el *Tritón* de la plaza Barberini, el *Elefante de Santa Maria sopra Minerva* o la *Fontana del Moro*, en la misma Piazza Navona. D’Onofrio, *Le fontane di Roma...*, 75.

¹⁷⁷ Este planteamiento le vinculaba con el Nilo, un río que desde el siglo XVI se creía que nacía en algún lugar de Etiopía. San Juan, “The Transformation of the Río de la Plata...”, 84-85.

respondiendo al modelo clásico. Por otro lado, también aparece el concepto de “Moro”, con el que se solía referir a los musulmanes del Norte de África, es por tanto un término que incide más en la diferencia cultural y religiosa que hace susceptible al personaje de conversión al cristianismo¹⁷⁸. Con el paso del tiempo, la denominación “Moro” prevaleció a la de “Etiope” por definir mejor a la figura¹⁷⁹.

En la pierna derecha porta un brazalete enjorado. Este elemento se ha considerado como una referencia al exotismo del personaje y a su condición de esclavo, siendo tratado como si fuera un tesoro¹⁸⁰. Sobre la roca en la que se recuesta hay un montón de monedas, alusión a la inmensa riqueza de esas tierras, tanto por sus recursos mineros como por la fertilidad del río. Rodeándole, aparecen un nopal, un tatú o armadillo¹⁸¹ y una anaconda. El armadillo era un animal que se había descubierto en las exploraciones de las Indias Occidentales y había sido descrito en tratados zoológicos. Por otro lado, la descripción de Lualdi destaca particularmente a la serpiente (ver Documento 4). En su actitud de lanzarse al río desde lo alto de la roca es un trasunto del bautismo purificador mediante el cual se alcanza la resurrección, y por tanto se puede relacionar con el deseo del esclavo de volverse cristiano¹⁸².

Si pasamos a analizar los escudos, ambos presentan las armas de los Pamphili, tres flores de lis y una paloma con una rama de olivo en el pico, rematadas por una tiara papal y las llaves de San Pedro. El del lado norte, el que sujeta el Nilo, se inserta dentro de una concha, y está enmarcado por espigas de trigo, palmas y una rosa¹⁸³. El del lado sur, el que sujeta el Danubio, está flanqueado dos cornucopias¹⁸⁴, y una concha con un delfín a cada lado sirven de transición entre la tiara y las llaves y el resto del escudo. Su base está formada por la cara de un moro. De esta manera, la mayor parte de los elementos

¹⁷⁸ Con este término describe Baldinucci la figura del Río de la Plata. Baldinucci, *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino...*, 32.

¹⁷⁹ San Juan, “The Transformation of the Río de la Plata...”, 85-88.

¹⁸⁰ San Juan, “The Transformation of the Río de la Plata...”, 80. Este elemento aparece en otras representaciones de América, como en el *Theatrum* de Ortelius o en la *Nova reperta* (1591) de Johannes Stradanus. Sin embargo, no es posible asegurar que en este contexto tengan el mismo significado. Martínez, “‘Salvajes desnudos, feroces y caníbales’...”, 48-55.

¹⁸¹ En lugar de un armadillo, Ripa recomienda acompañar la representación de América con otro animal característico del lugar, como un caimán o un lagarto de gran tamaño. Ripa, *Iconología...*, 108-109.

¹⁸² San Juan, “The Transformation of the Río de la Plata...”, 91.

¹⁸³ Símbolo de gracia asociado a Venus. Caneva et al., “Plant iconography...”, 1023.

¹⁸⁴ Este elemento Ripa lo asocia a Europa. Ripa, *Iconología...*, 102.

presentes en el escudo norte hacen referencia a la paz, mientras que el sur se relaciona con la prosperidad por las cornucopias¹⁸⁵.

La paloma (Fig. 38), con una rama de olivo en el pico, presenta múltiples significados. Es símbolo del Espíritu Santo, emblema heráldico de la familia Pamphili, pero también alegoría de la paz, tanto desde un punto de vista pagano (es un atributo de la diosa Venus¹⁸⁶) como cristiano (representa la alianza de Dios con Noé después del Diluvio Universal). De esta manera, representa una serie de intereses religiosos y, sobre todo, políticos, del papa, que se presenta como árbitro en el mundo posterior a la contienda europea¹⁸⁷.

7.2. Iconología

Para llegar a entender el significado final de la *Fontana dei Quattro Fiumi*, es necesario atender a los teóricos que inspiraron su programa. Se ha señalado a varios, como el dominico Michelangelo Lualdi, pero el nombre que se repite con mayor insistencia es el del erudito y jesuita alemán Athanasius Kircher (1602-80). En concreto, sus aportaciones serían claves en dos aspectos: la interpretación del obelisco y la forma de la roca. Kircher intentó enmarcar el saber universal dentro de un sistema filosófico sincrético de corte neoplatónico, relacionado con el hermetismo renacentista. Entre los numerosos campos de estudio a los que se dedicó se encuentran materias científicas y humanísticas, como la música, la astronomía, la historia veterotestamentaria, las matemáticas o la magia, por poner sólo algunos ejemplos. Se interesó por el ocultismo y la esotérica, la numerología, el pitagorismo y la cábala. Tras viajar por Alemania, Francia e Italia, en Roma pudo estudiar uno de sus temas predilectos: los jeroglíficos egipcios, que infructuosamente trató de descifrar¹⁸⁸. Esta escritura, tras caer en el olvido al final del mundo antiguo, empezó a interesar al humanismo neoplatónico florentino¹⁸⁹. Así, en el

¹⁸⁵ Caneva et al., “Plant iconography...”, 1023.

¹⁸⁶ Es necesario señalar que la interpretación de la *Meta Sudans* como *Meta Veneris* supone otro elemento que refuerza la vinculación entre la iconografía de la fuente y la diosa. Fagiolo “La scena delle acque...”, 139

¹⁸⁷ Christian, “Bernini’s ‘Danube’...”, 355.

¹⁸⁸ En 1631, había dejado de enseñar matemáticas en Wurzburg para asumir la cátedra de Kepler en Viena. En Espira estudió los jeroglíficos ilustrados del diccionario de Johann Georg Haervart von Hohenburg. En 1633, se encontró en Aix-en-Provence con Claude Fabri de Peiresc, quien le convenció para aceptar la cátedra de matemáticas en el Collegio romano. Ya en Roma, intentó descifrar los jeroglíficos de distintos obeliscos. Marder, “Borromini e Bernini...”, 141-142.

¹⁸⁹ En este ambiente se difundieron la *Hieroglyphica* de Horapolo y la literatura hermética de Hermes Trimegisto. e intelectuales como Marsilio Ficino, Leon Battista Alberti o Pico della Mirandola los

Renacimiento se origina una interpretación simbolista que Kircher adapta a su propio pensamiento: llega a la conclusión de que esta escritura se trataría de un sistema de comunicación indescifrable e intraducible, que acertadamente relacionó con la lengua copta¹⁹⁰. En la escritura jeroglífica estaría encerrado un saber universal de origen divino. Este saber primordial habría inspirado a todas las religiones del mundo. En este sentido, la forma del obelisco vendría a representar la luz divina que desciende a la tierra; es la materialización de un rayo del Sol, y un símbolo de la creación divina¹⁹¹.

Todos estos planteamientos los desarrolló a lo largo de los años en distintas publicaciones¹⁹², pero el texto que más nos interesa es *Obeliscus Pamphilius*. Publicado en 1650, en conmemoración del Jubileo, respondía al encargo papal de descifrar los jeroglíficos del obelisco¹⁹³. En esta obra, dividida en cinco partes, trata la historia del obelisco y su traslado a Roma; la escritura jeroglífica; la influencia de la cultura egipcia en el mundo griego, romano, hebreo e islámico y en la sociedad contemporánea, basándose para todo ello en fuentes escritas en diversos idiomas; y, finalmente, interpreta las inscripciones del obelisco en cuestión¹⁹⁴. Los grabados que se incluyen en ella contribuyeron a dar a conocer esta obra a nivel internacional (Fig. 39). Sin embargo, los actuales problemas de interpretación se deben a que este texto no explica detalladamente la representación de la fuente. Por ejemplo, en su bestiario nombra al león y al caballo como animales sagrados para los egipcios, pero también menciona otros que no aparecen. En cualquier caso, la naturaleza hermética de su pensamiento provocaba que Kircher no estuviera interesado en divulgar sus conocimientos. Es muy ilustrativo el frontispicio del

estudiaron. En 1499 se publicó la novela de Francesco Colonna *Hypnerotomachia Poliphili*, y en 1556 la *Hieroglyphica* de Piero Valeriano. Praz, *Imágenes del Barroco...*, 24-26.

¹⁹⁰ Esta hipótesis la propuso en *Lingua Aegyptiaca restituta* (1643). En 1636 había publicado *Prodomus Coptus sive Aegyptiacus*, la primera gramática del copto en Occidente. Marder, "Borromini e Bernini...", 142. Se considera que sus estudios son un antecedente de la egiptología. Su labor de interpretación era complicada, ya que solo disponía de fuentes textuales alteradas y poco fiables. Ignacio Gómez de Liaño, *Athanasius Kircher: itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal* (Madrid: Siruela, 1986), 13-31. Garnica, "Roma, ca. 1650...", 1042.

¹⁹¹ Marder, "Borromini e Bernini...", 143. Estas ideas ponen en relación a Kircher con otros autores, como Giordano Bruno. Sin embargo, su enfoque es distinto, ya que si Bruno busca una reforma hermética para restaurar la antigua religión egipcia, en el caso de Kircher se produce un sincretismo entre lo egipcio y lo cristiano, supeditando siempre lo primero a lo segundo. Frances A. Yates, *Giordano Bruno y la tradición hermética* (Barcelona: Ariel, 1983), 472-479.

¹⁹² Entre 1652 y 1654 publica en cuatro volúmenes *Oedipus Aegyptiacus*, el colofón de sus estudios sobre los jeroglíficos en el que se revela como un nuevo Edipo capaz de descifrar el lenguaje codificado de los antiguos. Marder, "Borromini e Bernini...", 143.

¹⁹³ *Ibidem*, 143.

¹⁹⁴ Rowland, "'Th' United Sense of th' Universe'...", 156-157.

Obeliscus Pamphilius (Fig. 40). La figura de Harpócrates llevándose el dedo a los labios viene a significar “si entiendes, guarda el secreto”¹⁹⁵.

Además, la forma hueca de la roca que sirve de base también puede relacionarse con sus ideas geológicas. En *Mundus Subterraneus*, una obra publicada en 1665 pero cuyos planteamientos ya había desarrollado parcialmente en los años 30, Kircher afirma que los ríos son abastecidos mediante grandes embalses subterráneos situados debajo de las montañas, a los que él llama en latín “hydrophylacia” (Fig. 41). En este sentido, Rowland afirma que la gruta de la fuente representaría uno de estos “hydrophylacium”, mientras que el saliente rocoso en el que se apoyan cada uno de los ríos vendría a simbolizar el accidente geográfico que les da origen: de los Alpes brota el Danubio, los Andes para el Río de la Plata, las montañas Rwenzori en el caso del Nilo y el Himalaya en el del Ganges. De esta manera, la fuente revelaría “la verdad sobre la divinidad y la verdad sobre la naturaleza”¹⁹⁶. Por último, Kircher también podría haber influido en la elección de algunos animales, especialmente en el armadillo. Se había interesado por esta especie, conservando un ejemplar en el gabinete científico que era su museo del Collegio Romano¹⁹⁷. Posteriormente, lo describirá en su obra de 1675 *Arca Noe in tres libros digesta* (Fig. 42)¹⁹⁸.

Kircher y Bernini se habían conocido en la corte de Urbano VIII. Más adelante, colaborarán de nuevo durante el pontificado de Alejandro VII en la colocación de otro obelisco en la plaza situada delante de *Santa Maria sopra Minerva*. La relación fue recíproca, ya que si Kircher dotaba a un trasfondo teórico del que el artista carecía, Bernini permitía a Kircher llevar a cabo una obra mediante la cual el Collegio Romano superase al rival *Studium Urbis*, para quien Borromini estaba construyendo en esos años, con el patrocinio de los Barberini, *Sant'Ivo alla Sapienza*¹⁹⁹. Si bien es cierto que muchos jesuitas eran aficionados a la emblemática y al género de las empresas, y hay noticias de

¹⁹⁵ D'Amelio y Marder, “La Fontana dei Quattro Fiumi...”, 397.

¹⁹⁶ Para plantear su hipótesis, Rowland se basa en que, desde los primeros diseños del proyecto, el obelisco y la gruta rocosa fueron elementos definitorios, y tal y como están formulados, sólo podrían provenir de las teorías de Kircher. Rowland, ““Th' United Sense of th' Universe"...”, 166-175.

¹⁹⁷ Esta colección de series vivos pudo estar inspirada en los trabajos de Kircher sobre ciencias naturales; llegando a constituir, en palabras de D'Amelio y Marder, “un wunderkammer a cielo abierto”. D'Amelio y Marder, “La Fontana dei Quattro Fiumi...”, 396. En 1651, inauguró un museo con rarezas y maravillas naturales traídas por misioneros de las distintas partes del mundo, siguiendo la creencia de que todo lo exótico y primitivo estaba impregnado de un aura divina. *Ibidem*, 141-142.

¹⁹⁸ Caneva et al., “Plant iconography...”, 1022.

¹⁹⁹ Marder, “Borromini e Bernini...”, 141-144.

que algunos diseñaron arquitecturas efímeras festivas²⁰⁰, Kircher habría ido un paso más allá, ya que con la *Fontana dei Fiumi* plasma en una obra duradera las ideas sobre las que había trabajado a lo largo de los años.

Las inscripciones pueden dar pistas a la hora de interpretar el sentido del monumento²⁰¹. La situada hacia la *Fuente del Moro*²⁰², entre el Danubio y el Ganges, vendría a mostrar el carácter privado que se le quiere dar a un espacio público, donde hasta entonces se celebraba un popular mercado²⁰³. La que da a *Sant'Agnese*, entre el Danubio y el Río de la Plata, subraya la importancia de la plaza como un lugar destacado de la ciudad, en el que además se sitúa la casa natal de los Pamphili²⁰⁴. La del lado norte, entre el Río de la Plata y el Nilo, narra la historia del traslado del obelisco²⁰⁵. Por último, la del Este, entre el Nilo y el Danubio, se refiere al triunfo de la paloma sobre los jeroglíficos, es decir, de la cristiandad sobre el paganismo, y del papa de Roma sobre herejes y protestantes²⁰⁶.

La disposición de los ríos no responde a su localización geográfica respecto a Roma, ya que salvo el Ganges, que se encuentra al sudeste, el resto están mal colocados²⁰⁷. Los escudos crean un eje en el que el Nilo y el Ganges, es decir, África y Asia, se encuentran al este y el Danubio y el Río de la Plata (Europa y América), al oeste (Fig. 43). La elección de los ríos para representar las cuatro partes del mundo presenta originalidades a la que es conveniente atender. Es poco habitual utilizar al Danubio en

²⁰⁰ Mario Praz, *Imágenes del Barroco (estudios de emblemática)* (Madrid: Siruela, 1989), 195-232.

²⁰¹ Autores como Kircher, Lualdi, Boncori, Bernal y Vignoli publicaron unas que difieren de las definitivas. D'Onofrio, *Gli obelisci di Roma...*, 228.

²⁰² Este sería el lado más relevante del monumento, ya que da hacia el acceso principal de la plaza y hacia el *palazzo Pamphili*. *Gli obelisci di Roma...*, 228.

²⁰³ "INNOCENTIUS X PONT. MAX. / NILOTICIS AENIGMAYIBUS EXARATUM LAPIDEM / AMNIBUS SUBTERLABENTIBUS IMPOSUIT / UT SALUBREM SPATANTIBUS AMOENITATEM, SITIENTIBUS POTUM / MEDITANTIBUS ESCAM / MAGNIFICE LARGIRETUR". D'Onofrio, *Gli obelisci di Roma...*, 228.

²⁰⁴ "INNOCENTIUS X P.M. / NATALI DOMO PAMPHILIA / OPERE, CULTUQUE AMPLIFICATA / LIBERATAQUE IMPORTUNIS AEDIFICIIS / AGONALI AREA / FORUM URBIS CELEBERRIMUM / MULTIPLICI MAIESTATIS INCREMENTO / NOBILITAVIT". D'Onofrio, *Gli obelisci di Roma...*, 229.

²⁰⁵ "OBELISCUM / AB IMPERATORE CARACALLA ROMAM ASVECTUM / CUM INTER CIRCI CASTRENSIS RUDERA / CONFRACTUS DIU IACUISSET / INNOCENTIUS X PONT. MAX. / AD FONTIS, FORIQUE ORNATUM / TRANSTULIT, INSTAURAVIT, EREXIT". D'Onofrio, *Gli obelisci di Roma...*, 229.

²⁰⁶ "NOXIA AEGYPTIORUM MONSTRA / INNOCENS PREMIT COLUMBA / QUAE PACIS OLEAM GESTANS / ET VIRTUTUM LILJIS REDIMITA / OBELISCUM PRO TROPHAEO SIBI STATUENS / ROMAE TRIUMPHAT". D'Onofrio, *Gli obelisci di Roma...*, 229.

²⁰⁷ El Nilo en el nordeste, el Río de la Plata en el noroeste, el Danubio en el suroeste. Caneva et al., "Plant iconography...", 1019.

lugar del Tíber²⁰⁸ para representar a Europa, lo mismo sucede con el Río de la Plata en vez del Amazonas o el Mississippi para América. Estas decisiones se deben a preferencias de tipo político y religioso. Por un lado el Danubio, en la Antigüedad tierra de paso para los argonautas, se había convertido en la Edad Moderna en un espacio en el que el catolicismo estaba en peligro, amenazado primero por los turcos islámicos (basta con recordar el asedio de Viena de 1529²⁰⁹) y más recientemente por los protestantes del norte de Europa en la guerra de los Treinta Años. El conflicto en Centroeuropa se saldó con la Paz de Westfalia (1648); y aunque de esta paz el catolicismo salió perdiendo debido al reconocimiento de la libertad de culto de los príncipes alemanes, durante las negociaciones la Iglesia pudo minimizar su derrota, afianzando su posición en los dominios territoriales de los Habsburgo²¹⁰. Asimismo, el Río de la Plata era un espacio que estaba siendo evangelizado mediante las misiones guaraníes de los jesuitas²¹¹.

Por lo tanto, en el programa de la fuente se percibe una gran influencia de los jesuitas. Kircher no es el único autor que marca el programa, también influyen otros como Alonso de Ovalle, un destacado misionero jesuita en Chile que en 1644 viajó a Roma. En esta ciudad publicó en español e italiano su *Histórica relación del Reyno de Chile* (1646). Tuvo una audiencia con Inocencio X, quien se interesó por sus relatos. Tanto Kircher como Lualdi conocían su obra, en ella se habla detalladamente del Río de la Plata como un medio de comercio, una vía de tránsito de personas y mercancías, pero también de creencias, con la conversión tanto de los indígenas americanos, cómo de los esclavos traídos desde el oeste de África; éstos últimos eran los que más dificultades presentaban a los misioneros²¹².

²⁰⁸ Junto al Nilo, estaba presente tanto en la Piazza del Campidoglio como en las *Quattro Fontane* (1588) de Carlo Fontana.

²⁰⁹ Josep Juan Vidal, “La rivalidad hispano-francesa y la amenaza otomana (1494-1559)”, en *Historia moderna universal*, coord. por Alfredo Floristán (Barcelona: Ariel, 2017), 189.

²¹⁰ Christian, “Bernini’s ‘Danube’...”, 354-355. Bernardo J. García García, “La Guerra de los Treinta Años y otros conflictos asociados”, en *Historia moderna universal*, coord. por Alfredo Floristán (Barcelona: Ariel, 2017), 395-397.

²¹¹ San Juan, “The Transformation of the Río de la Plata...”, 91-92. Mientras que América del Norte era vista como una tierra estéril e inhóspita, América del Sur representaba la riqueza. El descarte del Amazonas también puede deberse al escaso conocimiento de la flora del lugar, mismo motivo por el que los atributos del Río de la Plata están constituidos principalmente por animales. Caneva et al., “Plant iconography...”, 1021-1022.

²¹² Según San Juan no hay una relación directa entre el tratado de Ovalle y la fuente, pero igualmente es un texto válido para entender los planteamientos de la época. San Juan, “The Transformation of the Río de la Plata...”, 72-91.

Hay que tener en cuenta la estrecha relación que Bernini mantuvo toda su vida con dicha orden. Desde el inicio de su carrera realizó obras para ellos, siendo la más importante la iglesia noviciada de *Sant'Andrea al Quirinale* (1658-70), la cual financió el sobrino de Inocencio X, el cardenal Camillo Pamphili. Como hombre de profundas creencias religiosas, fue habitual su asistencia al *Gesù*, realizó los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola, y tuvo una gran amistad con Giovanni Paolo Oliva, prepósito general de la Orden (1664-81)²¹³. El influjo de los jesuitas se dejó ver en el realismo de su arte. Asimismo, también se plasmó en su misticismo, igualmente influido por el estudio de los escritos de Dionisio Areopagita y de la *Imitación de Cristo*, de Tomás de Kempis²¹⁴.

Uno de los significados de la obra podría ser la alegoría de la paz a través de la representación del arca de Noé. Esta interpretación se realiza a partir de la consideración del lago como Diluvio Universal y referencia a los periódicos desbordamientos del Tíber, que inundaban el Campo de Marte, y también a las inundaciones benéficas del Nilo²¹⁵. La propia fuente sería una nave²¹⁶, cómo el arca que alberga animales y plantas de las cuatro partes del mundo, a través de elementos como el remo que porta el Ganges. Así Inocencio X sería considerado como un nuevo Noé, y Roma como el arca de la salvación, a la espera de que acabara el conflicto europeo. Algunas de las arquitecturas efímeras que se levantaron con ocasión de la coronación de Inocencio X, y que suponen en cierto sentido un precedente de la *Fontana dei Fiumi*, hacían referencia precisamente a este tema²¹⁷.

El simbolismo religioso también es un factor a tener en cuenta, ya que todos los ríos lo poseen. El Nilo era motivo de adoración en el Antiguo Egipto, debido a la fertilidad que aportaban sus inundaciones anuales. Por otro lado, el Ganges se asocia a cultos en la India y es la encarnación del dios Visnú²¹⁸. La actitud que posee cada río refleja la aceptación del catolicismo en cada continente. Así, el Nilo y el Ganges se muestran

²¹³ Haskell, *Patronos y pintores...*, 97-98. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini...*, 22-25.

²¹⁴ Wittkower, *Arte y arquitectura en Italia...*, 139.

²¹⁵ Fagiolo "La scena delle acque...", 144.

²¹⁶ Esta idea también está presente en la imagen del obelisco de la isla Tiberina como mástil. Esto mismo sucedía en la *Fontana della Rometta* en la Villa de Este. En 1681, con motivo del nacimiento de la infanta de España, se añadió a la Barcaccia un obelisco. Fagiolo dell'Arco y Fagiolo, *Bernini. Una introduzione...*, 121. Fagiolo "La scena delle acque...", 144-146.

²¹⁷ Fagiolo "La scena delle acque...", 143-144.

²¹⁸ Fagiolo dell'Arco y Fagiolo, *Bernini. Una introduzione...*, 90.

indiferentes e ignorantes, mientras que el Río de la Plata eleva una mano y su mirada, está siendo convertido, mientras que el Danubio, símbolo del Imperio de los Habsburgo, sostiene con ambas manos el escudo papal, siendo el principal sostén de la Iglesia²¹⁹. El obelisco era reconsagrado a través del símbolo bautismal del agua y la paloma. De esta manera, se purificaba la sangre de los mártires que se pensaba que se había vertido en el Circo Agonal; dicha purificación se ofrecía a los peregrinos en el año jubilar²²⁰.

El triunfo del cristianismo sobre el paganismo representa el poder de la Iglesia y, sobre todo, del papa²²¹. La fuente puede entenderse como el triunfo del poder papal sobre los cuatro elementos. El fuego está representado por el obelisco, símbolo de la luz solar, y por la sed que atenaza a algunos animales, como el león o el dragón. La tierra sería la roca, el aire el viento que agita la palmera, y el agua aparece en los chorros omnipresentes. Estos cuatro elementos también son el triunfo sobre los caracteres del hombre. Para D'Onofrio, esta fuente supone la "Gloria Pamphilia", en el sentido de que el posible significado religioso es muy secundario. El único símbolo adscribible a ello es la paloma, que además tiene también otros significados, y tampoco hay referencias religiosas en las inscripciones del obelisco, ni en las descripciones que hicieron diversos autores²²².

8. INFLUENCIA POSTERIOR: MODELOS, RÉPLICAS E IMITACIONES²²³

La expectación que generó la *Fontana dei Quattro Fiumi* se pone de manifiesto en la cantidad de obras de arte que se realizaron con esta temática. Antes de su inauguración ya se encargaron *vedute* de la fuente, tal vez por la demanda de extranjeros²²⁴, siendo un género que gozó de un gran éxito (Fig. 44). En otros cuadros se representan anécdotas relatadas por las fuentes documentales, como la visita papal a la obra antes de su inauguración (Fig. 45). El papa hizo acuñar varias medallas conmemorativas en oro y plata. Por un lado, se ofrecía una vista de la plaza con la fontana ocupando la parte central, todo ello acompañado por la inscripción "Aqua Virgine abluto

²¹⁹ Christian, "Bernini's 'Danube'...", 354. Fagiolo, "La scena delle acque...", 140-142.

²²⁰ Así, se puede relacionar con la Iglesia de los mártires que Carlo Fontana había proyectado en el Coliseo. Fagiolo "La scena delle acque...", 144.

²²¹ Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini...*, 52.

²²² D'Onofrio, *Gli obelischi di Roma...*, 227-228.

²²³ Se destacan sólo algunos ejemplos, ya que el número de obras de arte es demasiado amplio.

²²⁴ "Adi 4 agosto 1651 – Scudi otto pagati al sig. Giacinto Ginnasio Pittore per haver fatto sette disegni in sette vedute della fonte di Nauona". Cuenta de Pietro Nerli Depositario General. Gasto para la erección de la Aguja y fuente hechas en Piazza Navona, 1648-1652. Archivio di Stato in Roma. Frascchetti, *Il Bernini...*, 186.

Agonalium Cruore”²²⁵. En el reverso, se halla el retrato de perfil de Inocencio X (Fig. 46) y Documento 5)²²⁶.

El modelo en bronce dorado del Palacio Real de Madrid (Fig. 47) es una pieza bastante interesante. Su existencia se conocía gracias a inventarios y descripciones de los siglos XVII y XVIII, pero durante gran parte del XX se la consideró desaparecida, hasta que Rodríguez Ruiz la localizó y dio a conocer. Se ha supuesto que sería un regalo diplomático del pontífice a Felipe IV, o tal vez un encargo personal del propio rey. En cualquier caso, supone una muestra de las relaciones políticas y artísticas que el papado y la monarquía hispánica mantenían en aquella época²²⁷.

De todas las maquetas, es la que guarda un mayor parecido con la obra final, aunque presenta algunas variaciones. En el pedestal del obelisco incluye las inscripciones latinas que publicaron Kircher y Lualdi. El remate también es diferente, ya que en el piramidión la paloma ha sido sustituida por simples volutas²²⁸. Las figuras y los escudos eran desmontables y han desaparecido, según las fuentes documentales, en estos últimos estaban representadas las armas del monarca español. Hace pocos años se localizó un león de bronce que parece provenir de este modelo (Fig. 48)²²⁹.

En un primer momento habría estado en el despacho privado del monarca, en la Torre Dorada del Alcázar de Madrid. Posteriormente, durante el reinado de Carlos II, se habría trasladado, dentro del mismo Alcázar, a la Galería del Cierzo. Su presencia en destacados espacios representativos da buena cuenta de la importancia con la que se valoraba esta obra, que podía interpretarse como una alegoría del dominio español sobre el mundo. Durante el incendio de 1734 parece que sufrió daños, y por ello fue restaurada a finales del siglo XVIII por Felipe de Castro y Pedro Michel, sucesivamente. A principios del XIX fue trasladada al Palacio Real de Aranjuez, donde se le añadió un pedestal poligonal. En 1849, fue trasladada a la “Biblioteca Particular” de Isabel II²³⁰.

²²⁵ De nuevo, una referencia a la idea de purificación.

²²⁶ Frascchetti, *Il Bernini...*, 190-191. D’Onofrio, *Le fontane di Roma...*, 208. Colomer, “La corte pontificia...”, 175.

²²⁷ Rodríguez Ruiz, “Sobre el modelo de bronce...”, 26-41

²²⁸ Esto nos da una pista acerca de que su auténtico significado es el de animal heráldico. Jaramago, “The Model of the Pamphilius Obelisk...”, 42.

²²⁹ Rodríguez Ruiz, “Bernini...”, 120-122. Garnica González-Bárcena, “1647, Sopra un tavolino...”, 167.

²³⁰ Rodríguez Ruiz, “Sobre el modelo de bronce...”, 26-41. Rodríguez Ruiz, “Bernini...”, 120.

Su cronología no está del todo clara. Basándose en testimonios contemporáneos, Rodríguez Ruiz sitúa su realización entre 1651 y 1668, ingresando en las colecciones reales seguramente poco después de la muerte de Felipe IV en 1665, entre 1666 y 1668²³¹. Sin embargo, Miguel Jaramago defiende que, debido a sus inscripciones jeroglíficas y latinas, la maqueta debió de realizarse entre 1650 y 1651, poco antes de la inauguración de la Fuente²³². Más recientemente, Rodríguez Ruiz parece aceptar esta tesis: su realización se situaría inmediatamente antes de la colocación de las inscripciones latinas definitivas²³³.

Un caso diferente es la obra que mandó ejecutar Don Gaspar de Haro y Guzmán (1629-87), VII marqués del Carpio, fue uno de los grandes difusores del lenguaje berniniano. Durante su estancia en Italia, primero como embajador en Roma (1677-82) y posteriormente como virrey de Nápoles (1682-87), mantuvo un contacto indirecto con Bernini a través de su taller, herederos y discípulos. A este círculo encargó una serie de obras, pinturas, esculturas y hasta siete fuentes. Parece ser que con esta promoción artística pretendía aumentar su influencia política para poder regresar a España. Por su parte, Bernini y los que le rodeaban buscaban recuperar el prestigio del artista mediante encargos de coleccionistas, ya que había perdido protagonismo durante los pontificados de Clemente X (1670-76) e Inocencio XI (1676-89)²³⁴. Una de estas fuentes era una copia de mayor tamaño con conducciones de agua, y que por lo tanto podía funcionar como una fuente propiamente dicha²³⁵. Al igual que otras obras encargadas por este mismo personaje, se trataba de una réplica de una obra famosa de Bernini (en este caso, mucho más lujosa que el original por los materiales utilizados), adaptada a los intereses del comitente²³⁶. Sabemos por descripciones literarias que el obelisco de pórfito, menos esbelto que el de la Piazza Navona, estaba rematado por una representación en bronce dorado de la Fama, portadora de una trompeta, las armas del marqués del Carpio y un

²³¹ Rodríguez Ruiz, “Sobre el modelo de bronce...”, 30-31.

²³² Jaramago “The Model of the Pamphilius Obelisk...”, 45.

²³³ Rodríguez Ruiz, *Bernini. Roma y la monarquía hispánica...*, 120.

²³⁴ De Frutos Sastre, “Bernini después de Bernini...”, 905-909.

²³⁵ Sabemos que ésta no fue la única réplica que se hizo. En 1668 Magalotti, secretario de Cosme III de Médicis, duque de la Toscana, había descrito otra en los jardines de Versalles. De Frutos Sastre, “Bernini después de Bernini...”, 913. En 1680, el marqués de Ericeira encargó otra copia a Ercole Ferrata, actualmente en el Parque Novo del Palacio Nacional de Queluz. Estella Marcos, “Adiciones y rectificaciones...”, 25. Francesco Righetti realizó en 1806 una copia en mármol y bronce de la que se desconoce su paradero. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini...*, 256.

²³⁶ En esta misma línea se sitúan una réplica en bronce del David Borghese y una estatua de Carlos II a caballo, versión del retrato ecuestre de Luis XIV. De Frutos Sastre, “Bernini después de Bernini...”, 912.

relieve con el retrato de Bernini. Los escudos heráldicos eran los del marqués, y la inscripción era la misma en las cuatro caras, aunque en cada una estaba escrita en un idioma diferente: latín, griego, italiano y español. En ella se reivindicaba la autoría de Bernini, aunque esto es bastante discutible, ya que el anciano artista estaba gravemente enfermo por aquellas fechas, por lo que su participación en el proyecto, si es que se dio, debió de ser bastante limitada (Documento 6)²³⁷.

El director del proyecto desde la muerte de Bernini en 1680, y tal vez desde antes, fue Filippo Schor. Con él colaboraron Adonio Capotio, especialista en el tallado de piedras duras, y Francesco Cavallino, discípulo de Fancelli, quien había esculpido la estatua del Nilo en la fuente original. La obra se acabó en 1681, y parece ser que fue enviada a España desde Nápoles en 1683, momento a partir del cual no se tienen más noticias de ella. Al igual que el resto de fuentes encargadas por el marqués, su destino era adornar la residencia familiar en Madrid, la Huerta o Jardín de San Joaquín. Sin embargo, lo más probable es que nunca llegara a aquel lugar²³⁸. Desde hace unos años se la identifica con la fuente situada desde 1927 en los jardines del *Blenheim Palace* (Fig. 49) en Woodstock, Inglaterra. Parece ser que a principios del siglo XVIII Juan Francisco Pacheco de Mendoza y Toledo, IV duque de Uceda la había regalado a John Churchill, duque de Malborough, y desde entonces se encuentra en las colecciones de su familia. Esta identificación se ha hecho en base a criterios estilísticos, ya que por lo que sabemos ambas obras presentarían un parecido notable, aunque es señalable que la *Blenheim Fountain* se halla en mal estado y de ser la que encargó el marqués del Carpio le faltarían algunos elementos, como la Fama. También son compatibles ambas por lo que conocemos de su recorrido histórico²³⁹.

²³⁷ De Frutos Sastre, “Bernini después de Bernini...”, 914.

²³⁸ Es posible que llegara al puerto de Cartagena, pero que no se trasladara hasta Madrid. Sea como fuere, lo que está claro es que la muerte del marqués en 1687 truncó el proyecto de organización de las fuentes, las cuales quedaron bastante relegadas. Fernández-Santos, “Las fuentes romanas...”, 60-80.

²³⁹ Margarita Estella planteó la hipótesis, ya superada, de que la estatua de Neptuno de la fuente de los pabellones, en los Jardines del Príncipe de Aranjuez, represente uno de los Ríos de la fuente encargada por el marqués del Carpio. Esta identificación se hizo en base a coincidencias documentales y estilísticas, pero ya en su momento era bastante precaria, no pudiéndose asegurar su pertenencia al círculo de Bernini, mucho menos a la obra en cuestión. Margarita Estella Marcos, “El llamado Neptuno (Río?) de la colección del Carpio y su problemática identificación con una obra atribuida a Bernini, en Aranjuez”, *Archivo Español de Arte*, vol. 75, nº 298 (2002), 117-128. Posteriormente, la misma autora descartó esta hipótesis. Margarita Estella Marcos, “Adiciones y rectificaciones a ‘Noticias sobre esculturas italianas en España’”, *Archivo Español de Arte*, vol. 81, nº 321 (2008), 24-27.

Finalmente, hay que destacar que la *Fontana de Fiumi* no fue sólo objeto sobre el que se realizaron obras de arte, sino que también se convirtió en el escenario en el que se producían dichas manifestaciones. La *spina* del “Circo Pamphiliano” era puesta en valor con motivo de las fiestas que se celebran en la plaza, especialmente la Pascua de 1650 de Carlo Rainaldi (Fig. 50 y Documento 7) y los festejos de 1729 con motivo del nacimiento del Delfín de Francia (Fig. 51)²⁴⁰.

9. CONCLUSIONES

Tras el estudio realizado, se puede deducir una serie de ideas que conviene señalar:

1. Se ha alcanzado un amplio conocimiento sobre la *Fontana dei Quattro Fiumi*. La historiografía ha conseguido reconstruir con bastante exactitud aspectos como la evolución del proyecto, su construcción y la iconografía. Sin embargo, es cierto que hay aspectos más descuidados, como una teoría del estilo que aborde de manera más amplia las fuentes urbanas del barroco, y apenas se ha aplicado nuevos enfoques como el de los estudios visuales. Quedan aspectos menores por esclarecer, como el impacto directo de algunos teóricos o el análisis iconográfico de algunos elementos.
2. La importancia del material gráfico a la hora de interpretar esta obra. No hablamos sólo de bocetos y modelos, claves para la evolución del proyecto, sino también obras anteriores y posteriores como cuadros, medallas, réplicas... que permiten conocer las consideraciones que suscitó en su momento, así como su forma y significado.
3. Su autoría coral. Tanto los aportes teóricos de los eruditos cortesanos, los diseños de arquitectos descartados, las preferencias del pontífice y la fábrica material por parte del taller condicionaron el resultado final. En este sentido, Bernini no respondería al ideal tradicional y romantizado del artista que realiza libre, individual y autónomamente su obra, sino un “director” que conjugaría elementos muy diversos, lo cual tiene todavía más mérito.
4. La dependencia del contexto histórico, artístico y, especialmente urbano. Si bien el desarrollo del Barroco en Roma, el papado de Inocencio X y la introducción de la fuente rústica en el mundo ciudadano son factores relevantes, el punto

²⁴⁰ Fagiolo “La scena delle acque...”, 139

fundamental es el desarrollo urbanístico de la Piazza Navona. La *Fontana dei Fiumi* no se puede entender si no es dentro de un proceso más amplio de remodelación y resignificación de este espacio, que comienza en el siglo XV y llega a sus últimas consecuencias con Inocencio X.

5. El establecimiento de un nuevo tipo iconográfico del poder. La filosofía hermética que inspiró la construcción de la *fontana*, junto con la multitud de ideas que en ella se plasman, provocan que su significado último sea difícil de establecer. Sin embargo, podemos concluir que su simbolismo profundo y final es la exaltación del poder papal, ya que el resto de significados dependen de él. El triunfo de la paz, del cristianismo y el sincretismo de éste con lo egipcio sólo son posibles a través de la figura de Inocencio X, pontífice que con esta obra despliega simbólicamente su autoridad política y religiosa *urbi et orbi*.
6. Su carácter de obra maestra, única e irrepetible, deriva de la singular conjugación de elementos nuevos y antiguos reinterpretados. Ello le da un nivel de complejidad, formal e iconológica, difícil de alcanzar en fuentes posteriores.

10. BIBLIOGRAFÍA

- Abbate, Domenica Maria Teresa. “La vasca ovata della Fontana dei Fiumi: geometria in movimento”. En *Roma Barocca. Bernini, Boromini, Pietro da Cortona*, editado por Marcello Fagiolo y Paolo Portoghesi, 213. Milán: Electa, 2006.
- Baldinucci, Filippo. *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino, scultore, architetto e pittore, scritta da Filippo Baldinucci fiorentino, alla sacra, e reale Maestà di Cristina regina di Svezia*. Florencia: Vicenzio Vangelisti, 1682.
- Bernini, Domenico. *Vita del cavalier Gio. Lorenzo Bernino descritta da Domenico Bernino suo figlio*. Editado por Leonilde Dominici. Todi: Ediert, 1999.
- Borsi, Franco. *Bernini architetto*. Milán: Electa, 1980.
- Boucher, Bruce. *La escultura barroca en Italia*. Barcelona: Destino, 1999.
- Cancellieri, Francesco. *Il mercato, il lago dell'Acqua Vergine ed il palazzo panfiliano nel Circo Agonale, detto volgarmente Piazza Navona. Descritti da Francesco Cancellieri con un'Appendice di XXXII Documenti ed un Trattato sopra gli Obelischi*. Roma: Bourlié, 1811.
- Caneva, Giulia, Antonella Altieri, Alma Kumbaric y Flavia Bartoli. “Plant iconography and its message: realism and symbolic message in the Bernini fountain of the four rivers in Rome”. *Rendiconti Lincei. Scienze Fisiche e Naturali*, vol. 31 (2020), 1011-1026. <https://doi.org/10.1007/s12210-020-00946-2>
- Colomer, José Luis. “La corte pontificia: Roma, 1650”. En *Cortes del Barroco: de Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, dirigido por Fernando Checa Cremades, 174-176. Madrid: Patrimonio Nacional, 2003.
- Christian, Mary. “Bernini’s ‘Danube’ and Pamphili politics”. *The Burlington Magazine*, vol. 128, nº 998 (1986), 352-354.
- D’Amelio, Maria Grazia y Tod Allan Marder, “La Fontana dei Quattro Fiumi a Piazza Navona: iconologia e costruzione”. En *Piazza Navona, ou Place Navone, la plus belle & la plus grande : du stade de Domitien à la place moderne, histoire d'une évolution urbaine*, editado por Jean-François Bernard, 393-413. Roma: L’École française de Rome, 2014.

- De Frutos Sastre, Leticia. “Bernini después de Bernini. El papel del marqués del Carpio en la difusión del lenguaje berniniano”. En *Scripta artium in honorem prof. José Manuel Cruz Valdovinos*, coordinado por Alejandro Cañestro Donoso, 905-928. Alicante: Universidad de Alicante, 2018.
- D’Onofrio, Cesare. *Gli obelischi di Roma*. Roma: Bulzoni, 1967.
- D’Onofrio, Cesare. *Le fontane di Roma*. Roma: Staderini, 1962.
- Elvira Barba, Miguel Ángel. *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*. Madrid: Sílex, 2008.
- Estella Marcos, Margarita. “Adiciones y rectificaciones a ‘Noticias sobre esculturas italianas en España’”. *Archivo Español de Arte*, vol. 81, nº 321 (2008), 17-30.
- Estella Marcos, Margarita. “El llamado Neptuno (Río?) de la colección del Carpio y su problemática identificación con una obra atribuida a Bernini, en Aranjuez”. *Archivo Español de Arte*, vol. 75, nº 298 (2002), 117-128.
- Fagiolo, Marcello. “La scena delle acque”. En *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco*, coordinado por Maria Grazia Bernardini y Maurizio Fagiolo dell’Arco, 137-182. Milán: Skira, 1999.
- Fagiolo, Marcello. “Piazza Navona e la Fontana dei Fiumi”. En *Roma Barocca. Bernini, Boromini, Pietro da Cortona*, editado por Marcello Fagiolo y Paolo Portoghesi, 200-207. Milán: Electa, 2006.
- Fagiolo dell’Arco, Maurizio y Marcello Fagiolo. *Bernini. Una introduzione al gran teatro del barocco*. Roma: Bulzoni, 1967.
- Fancelli, Paolo. “Il rilevamento della Fontana dei Fiumi”. En *Roma Barocca. Bernini, Boromini, Pietro da Cortona*, editado por Marcello Fagiolo y Paolo Portoghesi, 208-212. Milán: Electa, 2006.
- Fehrenbach, Frank. “Impossibile: Bernini in Piazza Navona”, *Antropology and Aesthetics*, nº 63/64 (2013), 229-237.

- Fernández-Santos Ortiz-Iribas, Jorge. “Las fuentes romanas de don Gaspar de Haro: del aplauso efímero a la eterna fama”. *Montorio, Cuaderno de trabajo de la Real Academia de España en Roma*, Curso 2003-2004, 60-80.
- Fraschetti, Stanislao. *Il Bernini: la sua vita, la sua opera, il suo tempo*. Milán: Ulrico Hoepli, 1900.
- García, Bernardo J. “La Guerra de los Treinta Años y otros conflictos asociados”. En *Historia moderna universal*, coordinado por Alfredo Floristán, 373-398. Barcelona: Ariel, 2017.
- Garnica González-Barcena, Julio. “1647, Sopra un tavolino: maqueta a tiempo. La Fuente de los cuatro ríos de G.L. Bernini”. *DC PAPERS, revista de crítica y teoría de la arquitectura*, nº 15-16 (2006), 161-170.
- Garnica González-Barcena, Julio. “Roma, ca. 1650. El circo barroco de la Piazza Navona”. En *La cultura y la ciudad*, editado por Juan Calatrava, Francisco García Pérez y David Arredondo Garrido, 1039-1046. Granada: Universidad de Granada, 2016.
- Gómez de Liaño, Ignacio. *Athanasius Kircher: itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*. Madrid: Siruela, 1986.
- Gómez Mayordomo, Andrea. “Los ríos del Paraíso: iconografía y valor sacro en el cristianismo”. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. XI, nº 21 (2019), 55-86.
- Haskell, Francis. *Patronos y pintores: arte y sociedad en la Italia barroca*. Madrid: Cátedra, 1984.
- Hibbard, Howard. *Bernini*. Madrid: Xarait Ediciones, 1982.
- Jaramago, Miguel. “The Model of the Pamphilius Obelisk of Madrid from an Egyptological Perspective”. *Trabajos de Egiptología*, nº 6 (2015), 34-47.
- Kircher, Athanasius. *Arca di Noe in tres libros digesta*. Ámsterdam: Janssonio-Waesbergiana, 1675.
- Kircher, Athanasius. *Mundus subterraneus*. Amsterdam: Janssonio-Waesbergiana, 1678.

- Kircher, Athanasius. *Obeliscus Pamphilius: hoc est, interpretatio nova et hucusque intentata obelisci hieroglyphici*. Roma: Grignani, 1651.
- Lavin, Irving, Pamela Gordon, Linda Klinger, Steven Ostrow, Sharon Cather, Nicola Courtright, Ilana Dreyer. *Drawings by Gianlorenzo Bernini from the Museum der Bildenden Künste Leipzig, German Democratic Republic*. Princeton: The Art Museum, Princeton University, 1981.
- Leone, Stephanie C. “L’intervento dei Pamphilj nello sviluppo urbanistico di piazza Navona dal 1615 al 1650”. En *Piazza Navona, ou Place Navone, la plus belle & la plus grande : du stade de Domitien à la place moderne, histoire d’une évolution urbaine*, editado por Jean-François Bernard, 385-396. Roma: L’École française de Rome, 2014.
- Lualdi, Michelangelo. *Descrittione della fontana Pamphilia, dove fu già il cerchio Agonale*. Roma: Francesco Moneta, 1651.
- Marder, Tod Allan. “Borromini e Bernini a piazza Navona”. En *Francesco Borromini. Atti del convegno internazionale Roma 13-15 gennaio 2000*, editado por Christoph Luitpold Frommel y Elisabeth Sladek, 140-145. Milán: Electa, 2000.
- Martínez, Carolina. “‘Salvajes desnudos, feroces y caníbales’: textos fundacionales e imágenes cartográficas en la construcción de América como *Pars Quarta*”. En *Pensar América desde sus colonias: textos e imágenes de América colonial*, editado por Silvia Tieffemberg, 37-58. Buenos Aires: Biblos, 2019.
- Montagu, Jennifer, editora. *Algardi. L’altra faccia del barocco*. Roma: Luca, 1999.
- Montanari, Tomaso. “«Dar todo a uno es obra del diablo»: Gian Lorenzo Bernini, ¿artista de corte?”. En *Cortes del Barroco: de Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, dirigido por Fernando Checa Cremades, 53-62. Madrid: Patrimonio Nacional, 2003.
- Pandolfi, Annamaria, editora. *La Fontana dei Fiumi in Piazza Navona. Gli interventi conservativi sull’obelisco Pamphilj. Il piano di manutenzione* (Roma: Gangemi, 2016).
- Praz, Mario. *Imágenes del Barroco (estudios de emblemática)*. Madrid: Siruela, 1989.

- Rega Castro, Iván. *Introducción. Cuestiones de Método*, en Borja Franco Llopis, Alicia Miguélez Cavero e Iván Rega Castro, *Iconografía y análisis de la imagen* (Barcelona: FUOC, 2017), http://cv.uoc.edu/annotation/a6459d33c8db374bfb387d598de2f832/803500/PID_00241379/PID_00241379.html
- Ripa, Cesare. *Iconología*. Traducido por Juan Barja y Yago Barja. Madrid: Ediciones Akal, 1987, t. II.
- Rodríguez Ruiz, Delfín, ed. *Bernini. Roma y la Monarquía Hispánica*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2014.
- Rodríguez Ruiz, Delfín. “Sobre el modelo de bronce de la *Fontana dei Quattro Fiumi* de Gian Lorenzo Bernini conservada en el Palacio Real de Madrid”. *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, nº 155 (2003), 26-41.
- Rowland, Ingrid. ““Th' United Sense of th' Universe": Athanasius Kircher in Piazza Navona”. *Memoirs of the American Academy in Rome*, vol. 46 (2001), 153-181.
- San Juan, Rose Marie. “The Transformation of the Río de la Plata and Bernini’s Fountain of the Four Rivers in Rome”. *Representation*, vol. 118, nº 1 (2012), 72-102.
- Vidal, Josep Juan. “La rivalidad hispano-francesa y la amenaza otomana (1494-1559)”. En *Historia moderna universal*, coordinado por Alfredo Floristán. 177-199. Barcelona: Ariel, 2017.
- Vitruvio, Marco. *Los diez libros de arquitectura*. Traducido por Joseph Ortiz y Sanz. Barcelona: Linkgua, 2016.
- Wittkower, Rudolf. *Arte y arquitectura en Italia, 1600-1750*. Madrid: Cátedra, 1988.
- Wittkower, Rudolf. *Gian Lorenzo Bernini. El escultor del barroco romano*. Madrid: Alianza, 1990.
- Wittkower, Rudolf y Margot Wittkower. *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*. Madrid: Cátedra, 1982.
- Wölfflin, Heinrich. *Renacimiento y Barroco*. Barcelona: Paidós, 1986.

Yates, Frances A. *Giordano Bruno y la tradición hermética*. Barcelona: Ariel, 1983.

11. WEBGRAFÍA

About art online. <https://www.aboutartonline.com/la-fontana-dei-fiumi-alla-mostra-del-bernini-dalla-esposizione-dei-modelli-nuove-conferme-iconografiche/>

Archive. https://archive.org/details/gri_33125012900797/page/n205/mode/2up

Cronaca numismatica. <https://www.cronacanumismatica.com/arte-leggenda-e-medaglie-per-una-storica-fontana/>

Digitvatlib. https://digi.vatlib.it/view/MSS_Barb.lat.4424

La Santa Sede. https://www.vatican.va/various/basiliche/san_giovanni/vr_tour/Media/VR/Lateran_Apse/index.html

Musée du Louvre. <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010066805>

Musei Vaticani. <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/es/collezioni/musei/braccio-nuovo/Nilo.html>

Museo di Roma. http://www.museodiroma.it/en/collezioni/percorsi_per_temi/vedute/visita_di_innocenzo_x_alla_fontana_dei_fiumi

Museo Nacional Thyssen-Bornesmiza, <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/wittel-gaspar-van/piazza-navona-roma>

Stanford, <https://exhibits.stanford.edu/lanciani/browse/roma-xi-23-piazza-navona>

Treccani, [https://www.treccani.it/enciclopedia/olimpia-maidalchini_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/olimpia-maidalchini_(Dizionario-Biografico))

Wikipedia, https://es.wikipedia.org/wiki/Fuente_de_los_Cuatro_R%C3%ADos

World Digital Library. <https://www.wdl.org/es/item/8978/view/1/1/>

12. ANEXO DOCUMENTAL

Documento 1. Carta de Francesco Mantovani. Archivio di Stato in Modena (ASM), Cancelleria Ducale. Frascchetti, *Il Bernini...*, 180.

“Serenissimo Principe. – Il Cav. Bernino ha fatto un Modello bellissimo della fontana, che si ha da fabbricare in Piazza Navona; e fingendo il quattro fiumi principali della terra che formano una Macchina assai alta sopra questa poi si collocarà la Guglia che à cio è destinata, et che haveva necessità di un piede stalle sublime se doveva comparire perché di sua natura è curta et picciola, in modo che senza aiuto havrebbe fatto poco romore in una Piazza tanto ampla et Magnifica. Questa inventione ha toccato il cuore al Papa, e chiamandosi poco sodisfatto del Borromino che serviva per Architetto nella fabrica di S- Giovanni Laterano si crede che si valerà del Bernino per l’avenire. Altri ascrivono l’affetto di sua B.^{ne} verso il Cav.^{re} a stratagemma più sottile perché costui ch’è astuto, et tristo in sommo grado conoscendo le inclinazioni di Donna Olimpia, ha fatto il modello della detta fontana di Argento con Artificio raro, et maraviglioso, et poi l’ha donato a Sua Ecc.^{za} la quale rimanendo altrettanto appagata della materia quanto della forma, et del giudizio, l’ha commendato tosto ad Innocentio in maniera ch’il Borromino è caduto per cedergli il luogo. FRANCESCO MANTOVANI”.

Documento 2. Giacinto Gigli, *Diario romano*, año 1648, carta 351. Frascchetti, *Il Bernini...*, 182.

“In Roma fra tanto si descriueuano tutti li nomi di coloro che possedevano Case, et si mesurauano tutte le Case della Città, per una contributione, ò tassa, che si haveva da pagare per la spesa da farsi nella fontana che ha da scaturire in Piazza Navona, et per una Guglia che nel medesimo loco si alzarà, la qual Guglia in quattro pezzi rotta giaceva fuor di Porta S. Sebastiano in un cerchio antico auanti al loco detto Capo di bove, et questo per ornamento di detta Piazza Nauona, da quella banda dove hora e quasi finito il Palazzo de Pamfilj, con accrescere et adornare la casa dove habitaua Papa Innocentio quando era Cardinale. Della qual cosa il Popolo si lamentava”.

Documento 3. Arch. Stato, Camerale I, Reg. Chirografi vol. 163, p. 222. D'Onofrio, *Le fontane di Roma...*, 204.

“Mons. Luca Torregiani... havendo noi fatto condurre in piazza Navona una certa portione dell'acqua vergine et volendo che per la mostra d'essa vi si facci una fontana con ornamento di statue e per più ornarla fra l'altre cose vi si conduca et eriga la guglia che sta nel cerchio di Caracalla habiamo risoluto di cometer a voi l'esecutione di questa nostra volontà, onde di nostro motu proprio certa scienza e pienezza della nostra assoluta potestà con la p.te vi deputiamo sopra la cura et essecutione di q.a opera e vi ordiniamo che quanto prima faciate levare da d.o cerchio la d.a guglia e quella condurre dove giudicarete necessaria e per la faciate erigire in d.a Piazza et ornarla ad uso di fontana per far in essa mostra di dett'acqua conforme al disegno fatto d'ord.e nostro dal Cav. Gio. Lor.º Bernino Arch.º; et per far la spesa di dett'opra vi conced.º ampia facoltà et autorità... [di spendere]...”.

Documento 4. Lualdi, *Descrittione della fontana Pamphilia...*, 11-12.

“Verso cui dalla più alta balza disnoda impetuoso serpe i suoi inuiluppati giri: e poich'ha disteso i lunghi rauuolgimenti , quasi verso di lui si scaglia, mostrando l'interna voglia, che lo spinge à dimorar con quel fiume . Questa fera anch'ella è abitatrice dell'America , e fù scolpita nella maggiore altezza; per adombrare di lei prerogatiua singolare. Che per riparare i danni della sua longa etade, dall'alte rupi precipitosa rouina doue fra falli sfranta, dalle ceneri sue, quasi Fenice, altro serpe rinasce”

Documento 5. Gigli, *Diario*, año 1652, carta 448. Frascchetti, *Il Bernini...*, 191.

“Furno battute alcune medaglie di argento, nelle quali, da una banda era la testa del Papa in habito ordinario, col Barrettino in testa con lettere attorno che diceuano Innocentius X. Pont. Max. et sotto il suo busto. Anno VIII. Dall'altra parte era scolpita la Guglia con le 4 fontane a'piedi, con prospettive che dimostravano la metà della Piazza. si vedeva da una banda il Palazzo dei Pamfilij, et dall'altro lato la chiesa di S. Jacomo delli Spagnoli con alcune case a quella contigue, et a piè della piazza, si vedeva il palazzo delli Torres, et quello delli Orsini, Ma la strada che passa in mezzo di questi due Palazzi non si vedeva come che, per rispetto della

Guglia fusse nascosta all'occhio. Intorno vi erano lettere cioè, sotto alla Guglia; Abluto Aqua Virgine”.

Documento 6. De Frutos Sastre, “Bernini después de Bernini...”, 224.

“Siendo Embaxador à Innocencio XI Summo Pontifice por la Magestad de Carlos Segundo de las Españas el Excmo. Señor Don Gaspar de Haro, y Guzmán Marqués del Carpio, y de Heliche ordenó, que a similitud de la Machina, que erigió en Plaza Navona el Cavallero Bernino se dispusiese ésta con superintendencia del mismo, que haviendo muerto mientras se perfeccionava, cerró con este Pósthumo Parto la fecundidad inmensa de su Mente Año MDCLXXXI”.

Documento 7. Gigli, *Diario*, año 1650, carta 390. Frascchetti, *Il Bernini...*, 186.

“In Piazza Navona furno fatti ornamenti come gia si faceva prima, et anco maggiori. le due fontane che sono nella piazza furno rinchiuse dentro un Arco di quattro facciate con colonne altissime et sopra l'Archi vi erano torri et cuppole che pareva ogni cosa di pietre et marmo colorati dentro vi erano palchi nelli quali al tempo della processione erano chori di musici. Nel mezzo della piazza, dove ora e la Guglia (l'ornamento della quale ancora non è finito) fu fatto un gran serraglio di legname riquadrato coperto con tele dipinte a muraglia et nelle quattro cantonate furno fatte 4 torri con palchi dentro per i musici, et a filo della Guglia per il mezzo della piazza di qua et di la erano fatte doi altre Guglie dipinte piene di fuochi artificiali et altre macchine tutte piene di fuochi tutto il teatro della piazza era cinto da Archi di legname dipinto tutti pieni di lumj accesi, et tutte le torri et tutti li altri ornamenti erano ripieni di lampade accese. Incontro alla Guglia dove e la chiesa di S. Agnese fu fatto un Altare molto bello con colonne et cornicione di sopra dipinto et indorato, sopra il qual altare doveva posarsi il S.^{mo} Sacramento”.

13. ÍNDICE DE FIGURAS



Fig. 1. *Fontana dei Quattro Fiumi*. 1648-51. Rodríguez Ruiz, ed. *Bernini. Roma y la Monarquía Hispánica...*, 27.



Fig. 2. Localización de la Piazza Navona. Caneva et al, “Plan iconography...”, 1012.
<https://www.aboutartonline.com/la-fontana-dei-fiumi-alla-mostra-del-bernini-dalla-esposizione-dei-modelli-nuove-conferme-iconografiche/>

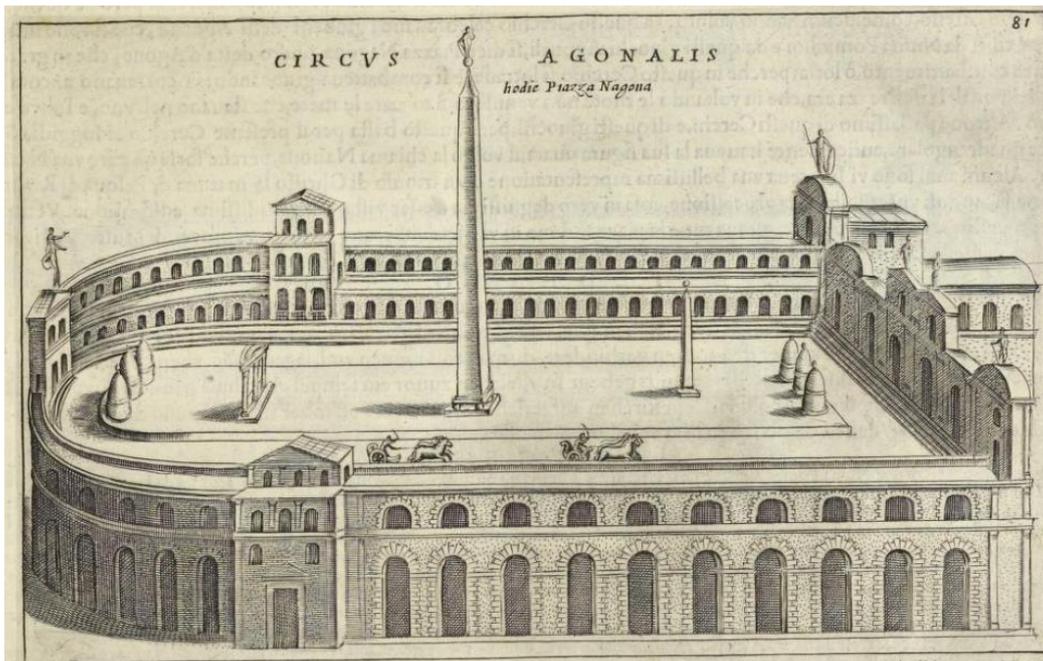


Fig. 3. Giacomo Lauro. *Circus Agonalis*. 1641. *Antiquae urbis splendor*, fol. 81.
https://archive.org/details/gri_33125012900797/page/n189/mode/2up

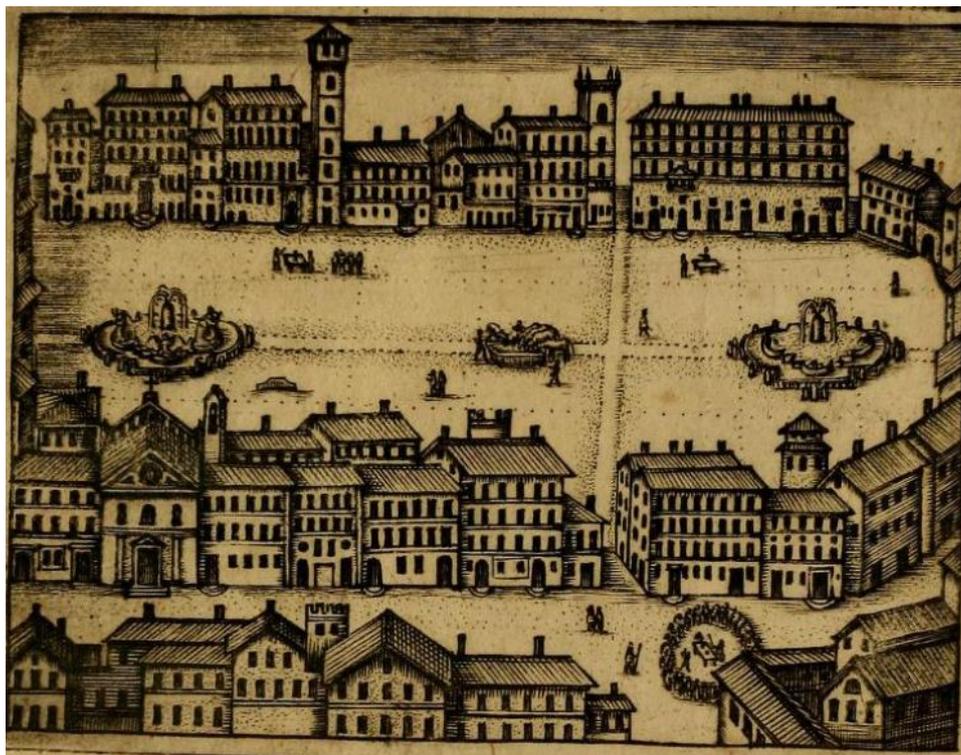


Fig. 4. Piazza Navona/Platea Agonalis. 1625. Jacomo Crulli de Marcucci, *Grandezze della citta di Roma antiche e moderne come al presente si ritrovano adornate con bellissime figure di rame*.
<https://archive.org/details/grandezzedellaci00marc/page/n121/mode/2up>



Fig. 5. Francesco Borromini. Planta de la zona del Campo Marzio, diseño de la conducción del Acqua Vergine a la Piazza Navona. Hacia 1647. Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV), Vat. lat. 11257, f. 149r. https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.11257.pt.B



Fig. 6. Alessandro Algardi. Diseño para una fuente coronada por el Tíber. Hacia 1645. Venecia, Galleria dell'Accademia, Inv. 210. Montagu (ed.), *Algardi...*, 281.

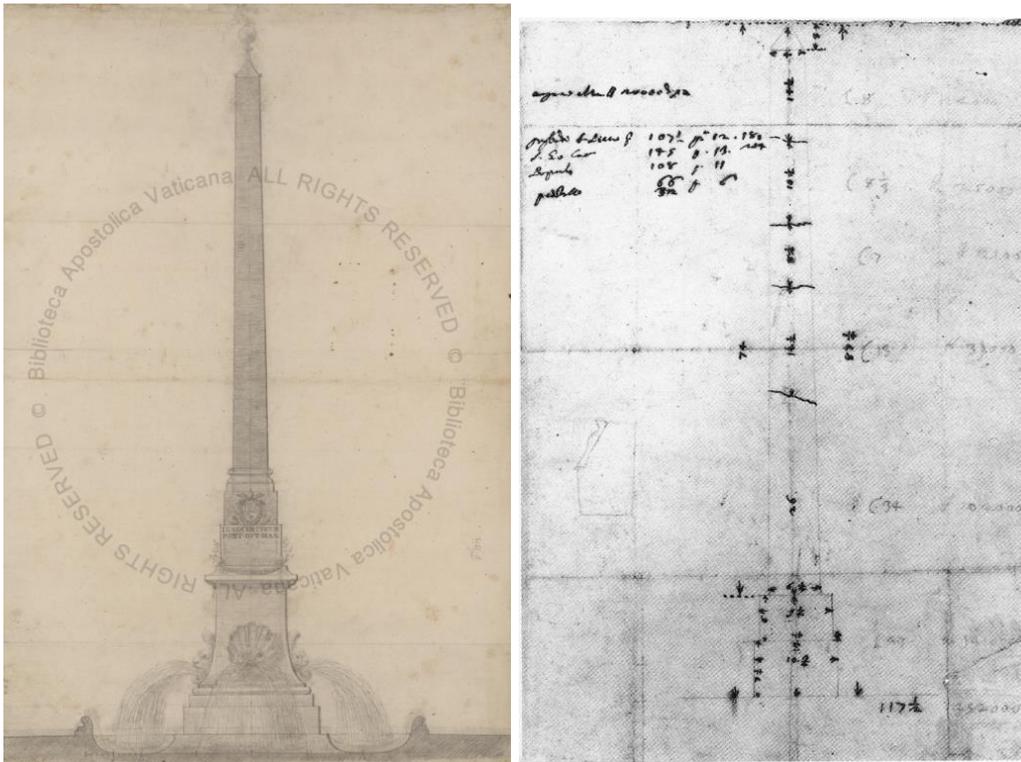


Fig. 7. Francesco Borromini. Proyecto para la *Fontana dei Quattro Fiumi*. Hacia 1647. BAV, Vat. Lat. 11258, f. 200r https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.11258.pt.B. BAV, Vat. Lat. 11258, f. 198. D'Amelio y Marder, “La Fontana dei Quattro Fiumi...”, 404.



Fig. 8. Gianlorenzo Bernini. Boceto para la *Fuente de los Cuatro Ríos*. Hacia 1647. BAV, Arch.Chig. 24926. https://digi.vatlib.it/view/ARC_Arch.Chig.24926

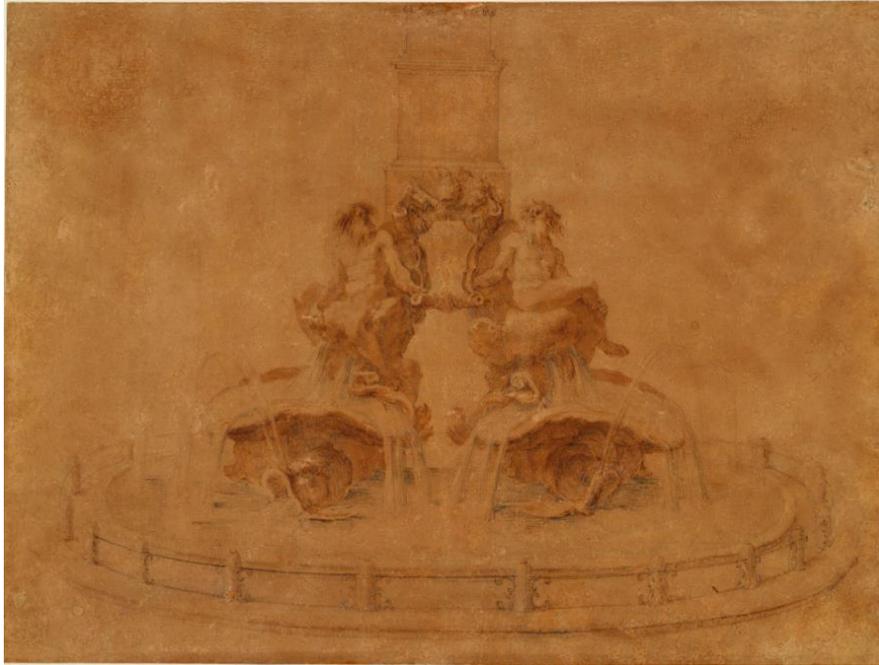


Fig. 9. Gian Lorenzo Bernini. Un estudio para la *Fuente de los Cuatro Ríos*. Hacia 1647. Windsor Castle, Royal Collection, inv. RCIN 905621. <https://www.rct.uk/collection/search#/14/collection/905621/a-studyfor-the-fountain-of-the-four-rivers-piazza-navona-rome>



Fig. 10. Gian Lorenzo Bernini. Boceto para la *Fuente de los Cuatro Ríos*. Hacia 1645. Roma, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte, Fondo Rodolfo Lanciani. D'Onofrio, *Le Fontane...*, 205.



Fig. 11. Taddeo Landini y Giacomo della Porta. *Fontana delle Tartarughe*. 1581-84. https://it.wikipedia.org/wiki/Fontana_delle_Tartarughe#/media/File:Fontana_delle_tartarughe.jpg



Fig. 12. Gian Lorenzo Bernini. Estudios para la *Fuente de los Cuatro Ríos*. Hacia 1648. Leipzig, Museum der bildenden Künste, inv. NI. 7907. Lavin, *Drawings by Gianlorenzo Bernini...*, 111.



Fig. 13. Gian Lorenzo Bernini. Estudio de los ríos Danubio, Río de la Plata y Nilo. Florencia, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni, Inv. 11912 F., 11921 F y 11922 F. <https://euploos.uffizi.it/inventario-euploos.php>



Fig. 14. Gian Lorenzo Bernini. Modelo de la *Fontana dei Quattro Fiumi*. 1648-49. Colección Giocondi. D'Amelio y Marder, "La Fontana dei Quattro Fiumi...", 398.



Fig. 15. Gian Lorenzo Bernini. Modelo para la *Fontana dei Fiumi*. 1649-50. Bologna, Accademia di Belle Arti. <https://www.aboutartonline.com/la-fontana-dei-fiumi-alla-mostra-del-bernini-dalla-esposizione-dei-modelli-nuove-conferme-iconografiche/>



Fig. 16. Antonio Joli. *Piazza Navona Allagata*. Siglo XVIII. M.S. Rau. <https://www.artsy.net/artwork/antonio-joli-piazza-navona-allagata>



Fig. 17. Giacomo Lauro. Grabado de la *Meta Sudans*. 1641. *Antiquae urbis splendor*, fol. 90. https://archive.org/details/gri_33125012900797/page/n205/mode/2up

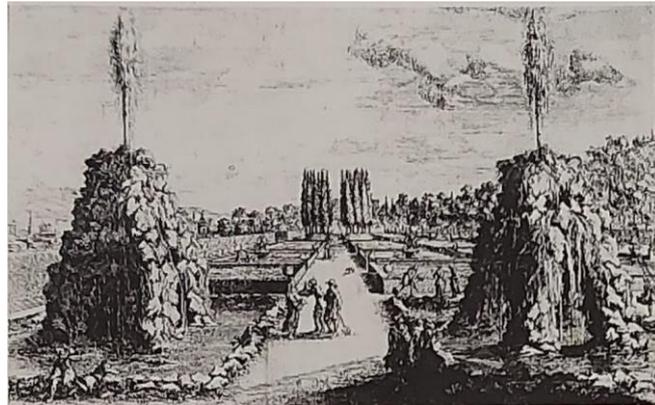
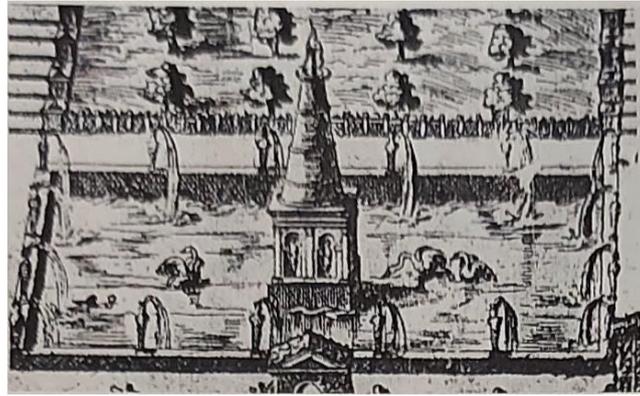


Fig. 18. Meta de Ligorio para la *Villa d'Este* y *Columnae Sudantes* de la *Villa Aldobrandini*. Fagiolo, “La scena delle acque...”, 141.

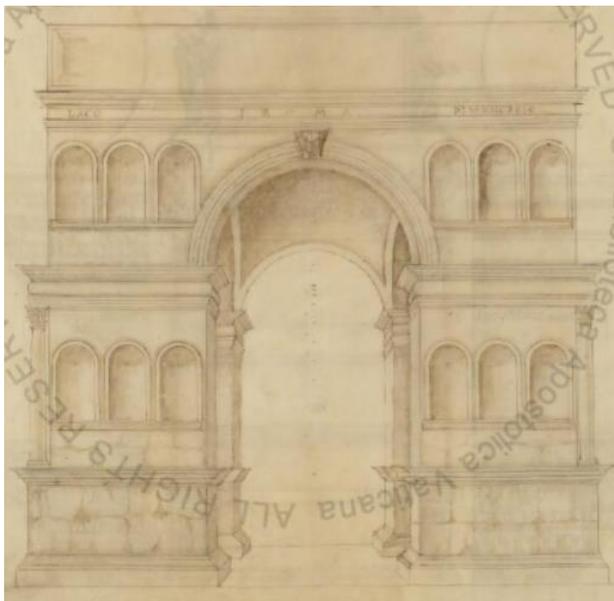


Fig. 19. Giuliano da Sangallo. Bocetos del *Arco de Jano* y el *Arco di Malborghetto*. BAV, Barb.lat.4424, ff. 22v y 38v. https://digi.vatlib.it/view/MSS_Barb.lat.4424



Fig. 20. *Pirámide de Vienne*. Siglo II d.C.
[https://fr.wikipedia.org/wiki/Cirque_romain_de_Vienne#/media/Fichier:Pyramide_de_Vienne_\(Is%C3%A8re\).jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Cirque_romain_de_Vienne#/media/Fichier:Pyramide_de_Vienne_(Is%C3%A8re).jpg)



Fig. 21. Salomon de Caus. Montaña con el río y gruta de Orfeo. 1615. *Les Raisons des forces mouvantes*. Fagilo “Le secene delle acque...”, 141.

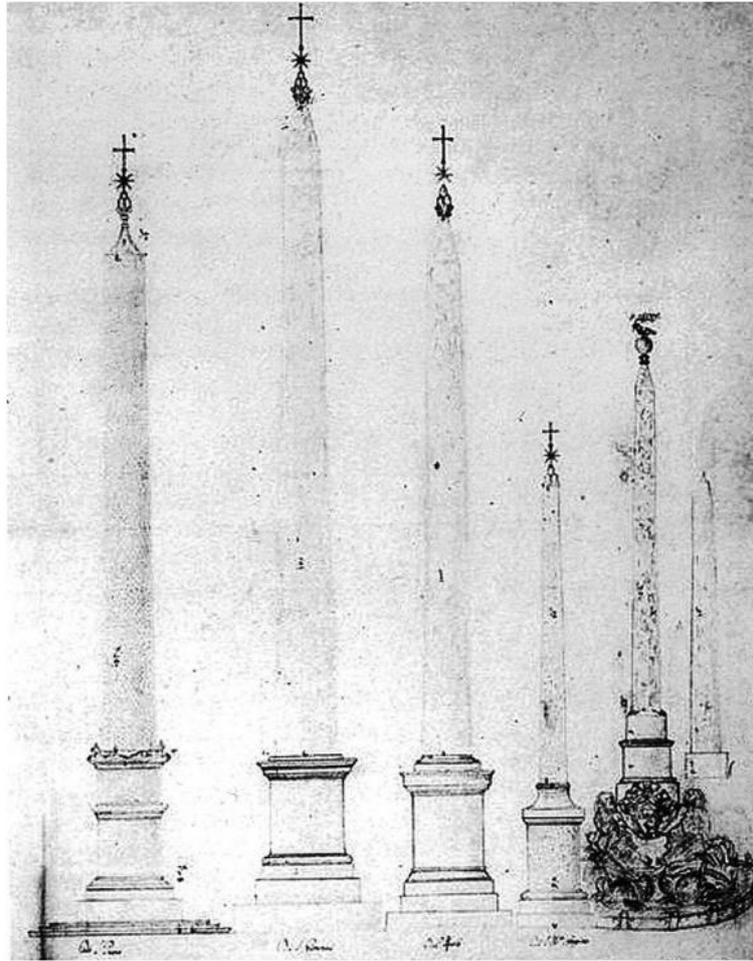


Fig. 22. Francesco Righi (atribuido). Comparación de varios obeliscos. BAV, Vat. Lat. 11258, f. 199r. D'Amelio y Marder, "La Fontana dei Quattro Fiumi...", 399.



Fig. 23. *Fontana dei Quattro Fiumi*, detalle de la grieta. Foto del autor.



Fig. 24. Escudos de los lados norte y sur de la *Fontana dei Fiumi*.
https://es.wikipedia.org/wiki/Fuente_de_los_Cuatro_R%C3%ADos

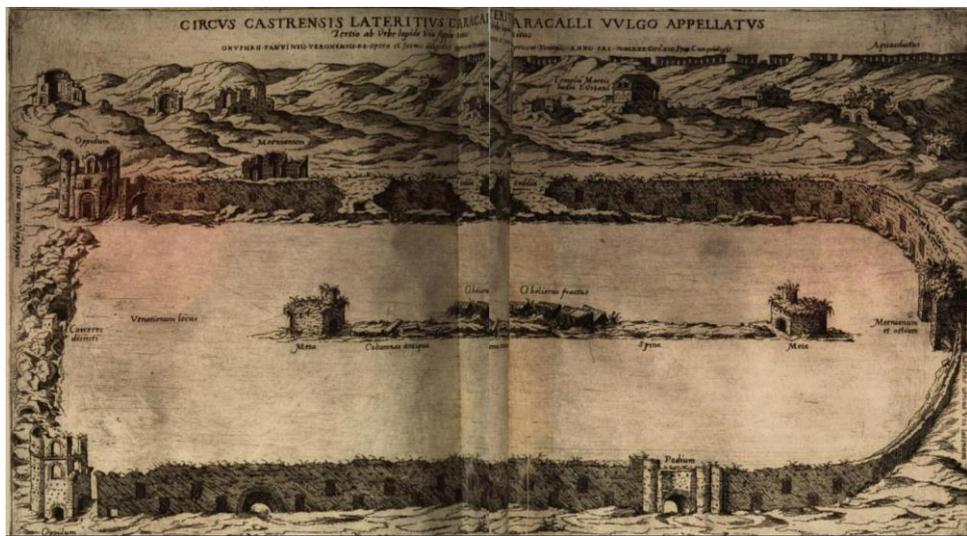


Fig. 25. *Circo de Caracalla*. Onofrio Panvino, *De Ludis Circensibus* (1600), 56.

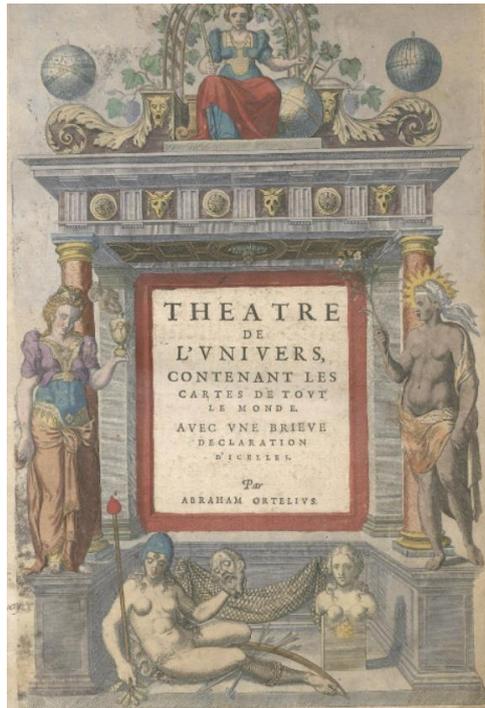


Fig. 26. Abraham Ortelius. Frontispicio. *Theatrum Orbis Terrarum* (Amberes: 1570).
<https://www.wdl.org/es/item/8978/view/1/1/>

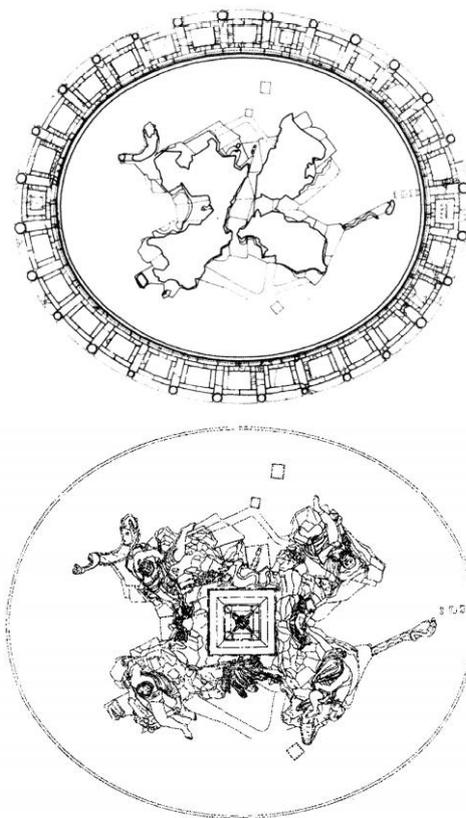


Fig. 27. Domenica Maria Teresa Abbate. Vista cenital de la *Fontana dei Quattro Fiumi*.
 Fagiolo y Portoghesi (eds.), *Roma Barocca...*, 210 y 213.



Fig. 28. Gerardus Mercator. La isla del Paraíso terrestre con los cuatro ríos que brotan de una montaña. 1633. *Septentrionalium terrarum descriptio*. https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Mercator_Septentrionalium_Terrarum_descriptio.jpg

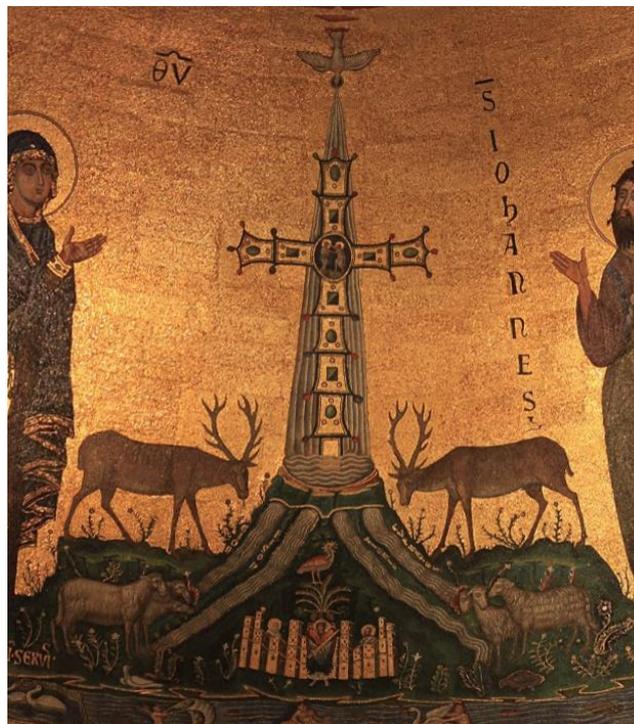


Fig. 29. Detalle del mosaico del ábside de *San Giovanni in Laterano*. Siglo XIII. https://www.vatican.va/various/basiliche/san_giovanni/vr_tour/Media/VR/Lateran_Aps_e/index.html



Fig. 30 Antonio Raggi. *Danubio* y plantas. 1650-1651.
https://es.wikipedia.org/wiki/Fuente_de_los_Cuatro_R%C3%ADos

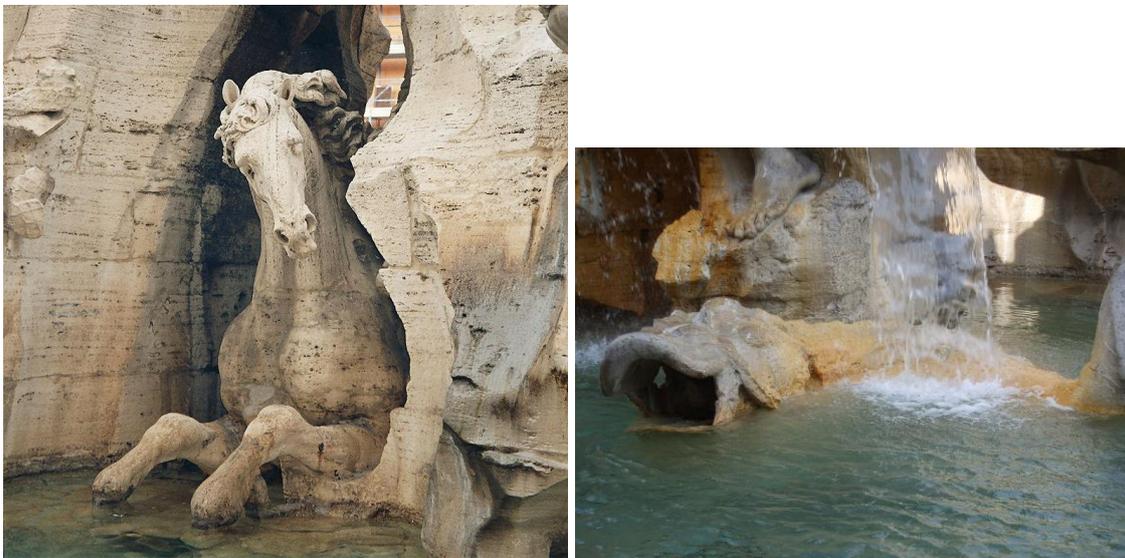


Fig. 31. Giovanni Maria Fracchi. Atributos del Danubio: Caballo y delfín/esturión.
https://es.wikipedia.org/wiki/Fuente_de_los_Cuatro_R%C3%ADos



Fig. 32. Giacomo Antonio Fancelli. *Nilo*. 1650-51. Caneva et al., *Plant iconography...*, 1015

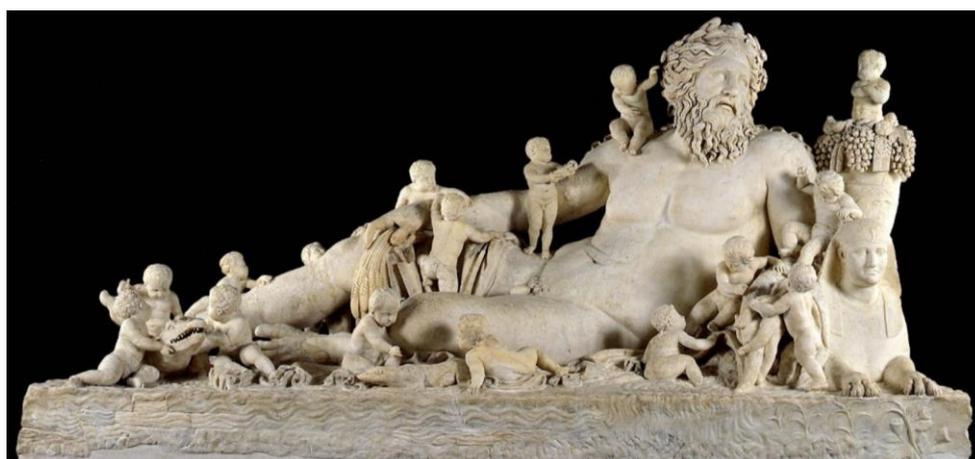


Fig. 33. *Nilo del Vaticano*. Siglo II d.C.. Roma, Musei Vaticani, inv. 2300. <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/es/collezioni/musei/braccio-nuovo/Nilo.html>



Fig. 34. Giovanni Maria Fracchi y Giovanni Battista Palombo. Atributos del Nilo: palmera, serpiente marina y león. Caneva et al., *Plant iconography...*, 1015. https://es.wikipedia.org/wiki/Fuente_de_los_Cuatro_R%C3%ADos

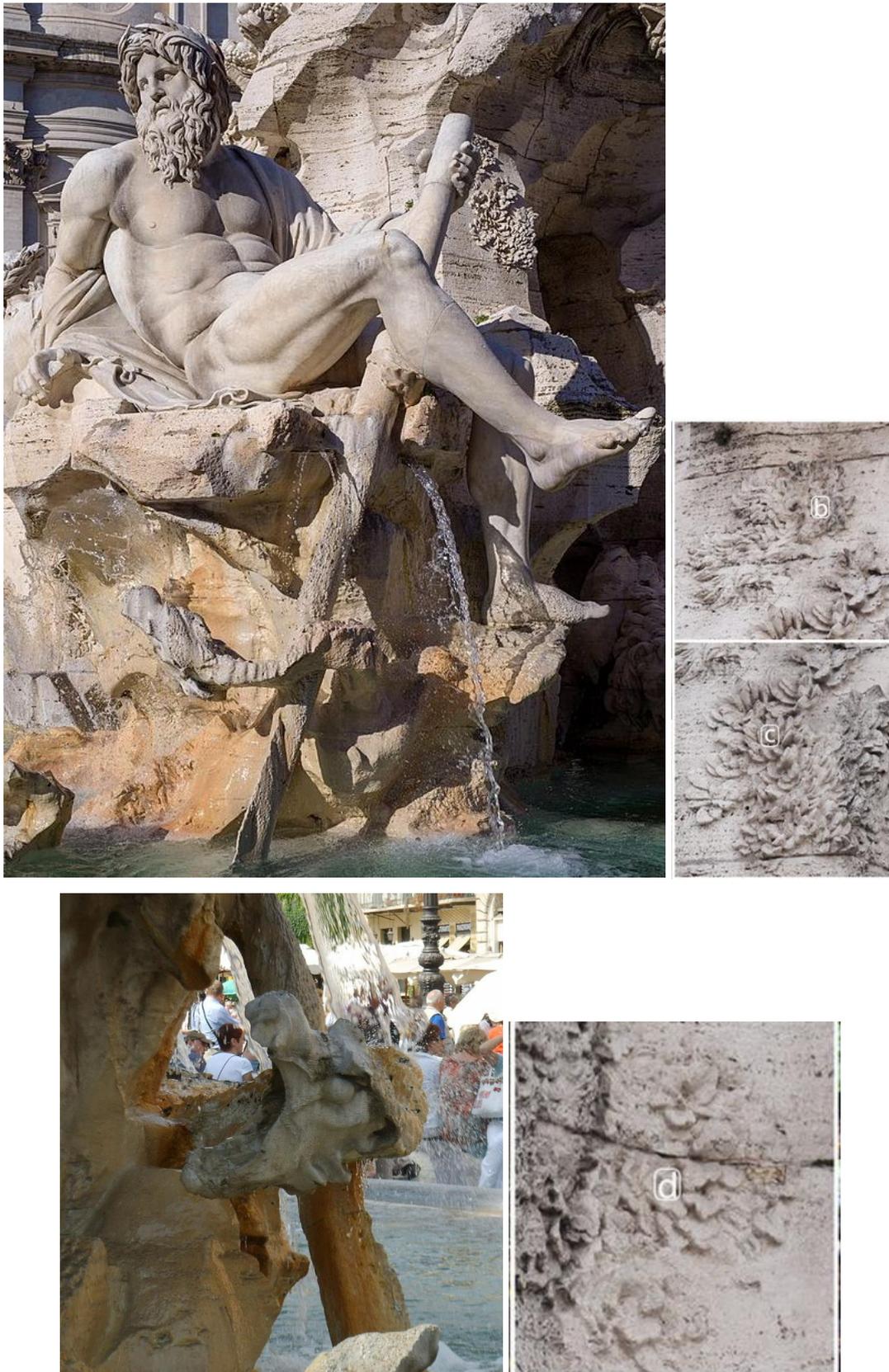


Fig. 35. Claude Poussin y Giovanni Maria Fracchi. *Ganges* y principales atributos: dragón y plantas. Caneva et al., *Plant iconography...*, 1015. https://es.wikipedia.org/wiki/Fuente_de_los_Cuatro_R%C3%ADos



Fig. 36. Francesco Baratta, Giovanni Maria Fracchi y Giovanni Battista Palombo. *Río de la Plata* con sus principales atributos: nopal, anaconda, tatú. Caneva et al., *Plant iconography...*, 1016.

https://es.wikipedia.org/wiki/Fuente_de_los_Cuatro_R%C3%ADos



Fig. 37. Cesare Ripa. *América*. 1645. *Iconologia...*, 422.



Fig. 38. Francuccio Francucci y Pietro del Duca. Paloma.
https://es.wikipedia.org/wiki/Fuente_de_los_Cuatro_R%C3%ADos



Fig. 39. Interpretación de los jeroglíficos del *Obeliscus Pamphilius*. Kircher, *Obeliscus Pamphilius...*, 435.

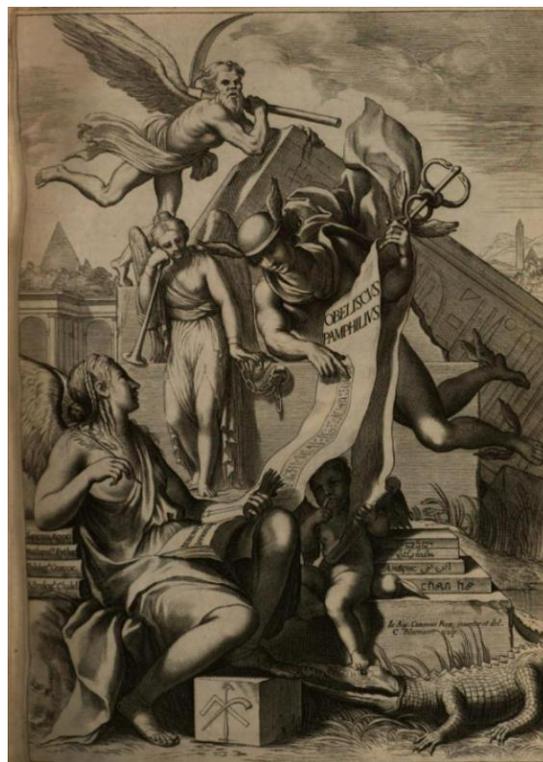


Fig. 40. Athanasius Kircher. Frontispicio del *Obeliscus Pamphilius*. 1651.

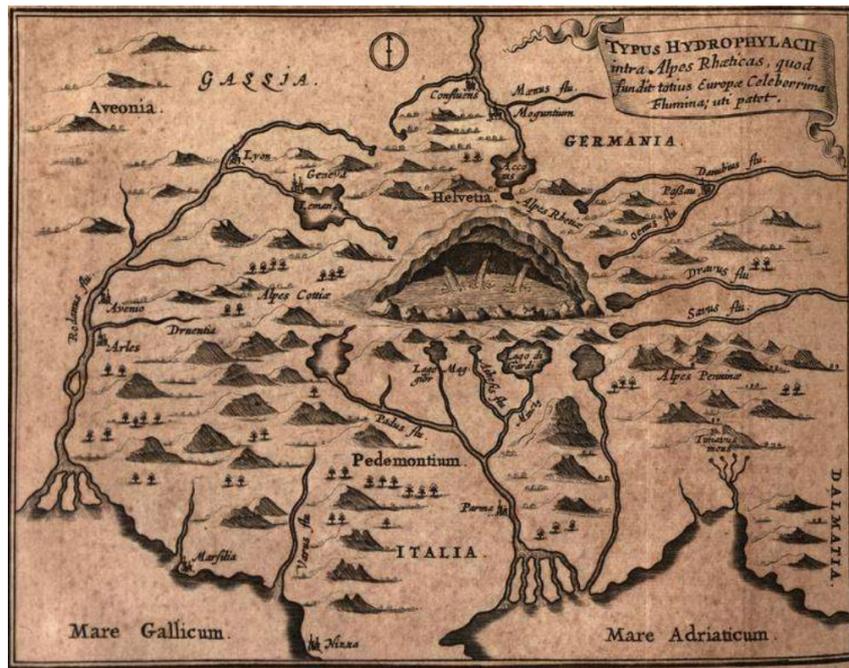


Fig. 41. Athanasius Kircher. *Hydrophylacium* de los Alpes. *Mundus subterraneus* (Amsterdam: Janssonio-Waesbergiana, 1678), 70.



Fig. 42. Athanasius Kircher. Armadillo. 1675. *Arca di Noe in tres libros digesta* (Amsterdam: Janssonio-Waesbergiana, 1675), 69.

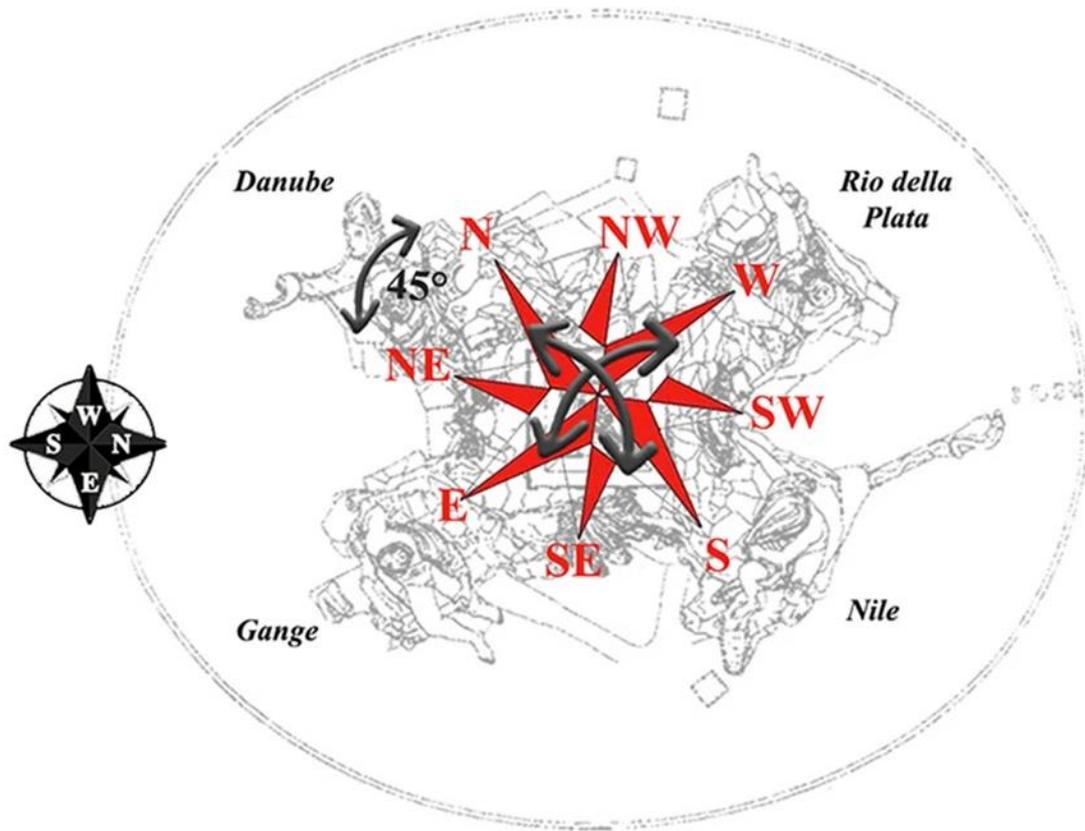


Fig. 43. Orientación de los ríos en la *Fontana dei Fiumi*. Caneva et al., “Plant iconography...”, 1020.



Fig. 44. Gaspar van Wittel. *Piazza Navona, Roma*. 1699. Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, N° INV. (CTB.1978.83).
<https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/wittel-gaspar-van/piazza-navona-roma>



Fig. 45. Filippo Gagliardi. *Visita di Innocenzo X alla Fontana dei Fiumi*. ca. 1651. Museo di Roma, Inv. MR 35459. http://www.museodiroma.it/en/collezioni/percorsi_per_temi/vedute/visita_di_innocenzo_x_alla_fontana_dei_fiumi



Fig. 46. Gaspare Morone Mola. *Medaglia raffigurante Piazza Navona*. 1652. Roma, BAV, Inv. Medagliere 1746. <https://www.cronacanumismatica.com/arte-leggenda-e-medaglie-per-una-storica-fontana/>



Fig. 47. Modelo de bronce de la *Fontana dei Fiumi*. Madrid, Palacio Real, inv. 10086546. Rodríguez Ruiz (ed.), *Bernini. Roma y la monarquía hispánica...*, 119.



Fig. 48. León de bronce. Roma, Colección Dario Del Bufalo, GLB 003. Rodríguez Ruiz (ed.), *Bernini. Roma y la monarquía hispánica...*, 123.



Fig. 49. *Fontana dei Fiumi* de Blenheim e hipótesis reconstructiva. Fernández-Santos Ortiz-Iribas, “Las fuentes romanas...”, 73.



Fig. 50. Dominique Barrière. Las fiestas jubilares en la piazza Navona en 1650. 1650. Roma, Biblioteca di archeologia e storia dell'arte, inv. Roma XI.23.III.8, 19860. Rodolfo Lanciani Digital Archive, <https://exhibits.stanford.edu/lanciani/catalog/qm187gy9035>.



Fig. 51. Giovanni Paolo Pannini. *Préparation du feu d'artifice et de la décoration de la fête donnée sur la place Navone, à Rome, le 30 novembre 1729, à l'occasion de la naissance du Dauphin.* 1729. Musée du Louvre. <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/c1010066805>