

1647. *Sopra un tavolino: maqueta a tiempo*

La Fuente de los Cuatro Ríos de G. L. Bernini

Julio Garnica

Menos solicitó veloz saeta
destinada señal, que mordió aguda;
agonal carro por la arena muda
que no coronó con más silencio meta,
que presurosa corre, que secreta,
a su fin nuestra edad. A quien lo duda,
fiera que sea de razón desnuda,
cada Sol repetido es un cometa.
¿Confíesalo Cartago y tu lo ignoras?
Peligro corres, Licio, si porffias
en seguir sombras y abrazar engaños.
Mal te perdonarán a ti las horas:
Las horas que limando están los días,
los días que royendo están los años.

De la brevedad engañosa de la vida
Luis de Góngora, 1623

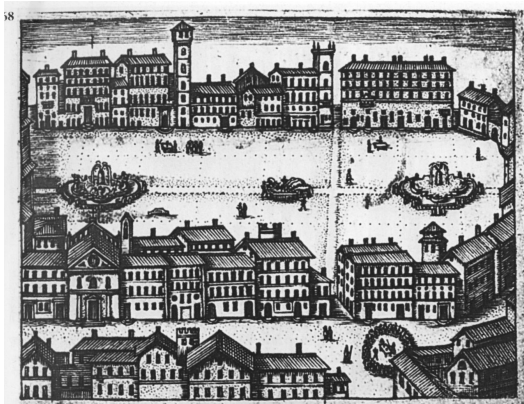
La ejecución de la Fuente de los Cuatro Ríos (1648-1651) constituye uno de los episodios más conocidos de la rivalidad entre F. Borromini y G. L. Bernini, dos de los artistas más imprescindibles del siglo XVII, tanto en Italia como en el resto de la escena internacional. En el centro de esa polémica se sitúa, desde las crónicas más antiguas, la existencia de una maqueta, una misteriosa maqueta de plata.

Platea in agone

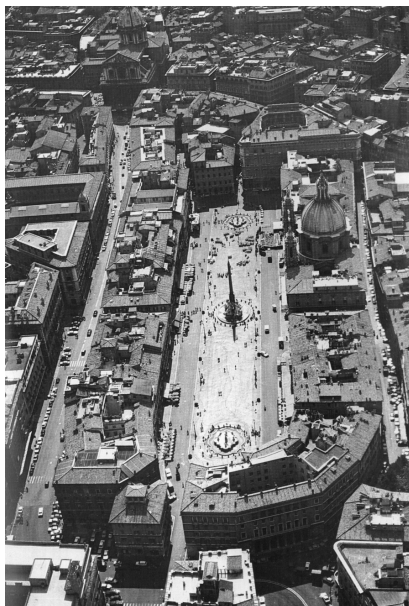
En el año 86 d.C. el emperador Domiciano inaugura, en la zona del Campo de Marzio, el Circo que lleva su nombre: un edificio con gradas sobre una larga pista dividida por un muro bajo llamado espina, en cuyo centro se sitúan un obelisco y en sus extremos diversos cuerpos cilíndricos o *metae*, que marcan el desarrollo de las carreras de caballos y carros. Contemporáneo a algunos de los edificios más famosos de la civilización romana ideados para el espectáculo, como el Coliseo (80 d.C.), el circo permanece en uso hasta la mitad del siglo IV, iniciándose entonces una lenta degradación de su obra, expoliada y convertida en cantera, como tantos otros edificios durante la larga Edad Media.

A partir de principios del siglo XV sobre los cimientos del graderío y pasillos se empiezan a levantar edificios de viviendas; el vacío del estadio se convierte en un lugar transitado, de forma que el *circus agonalis*, el antiguo circo donde se desarrollan las competiciones de carreras —la *platea in agone*, o palco sobre los que combaten—, se convierte con el tiempo en una de las plazas más importantes de la ciudad: la Piazza Navona, según la etimología latina (*agonalis* > *nagonalis* > *Nagona* > *Navona*).¹ En ella se instala de forma regular un mercado muy popular y a finales de siglo debe ser pavimentada.² Un siglo después, hacia 1570, y dada su considerable longitud, Gregorio XIII encarga a Giacomo della Porta el diseño de dos fuentes de mármol en los extremos sur y norte de la plaza, así como un abrevadero en el centro de la misma.³ (fig 1).

En el extremo sudoccidental de este concurrido teatro urbano, donde conviven tenderos, artistas y procesiones, se



1. Vista de Piazza Navona. Jacopo Crulli, 1625.



2. Piazza Navona, 1982.

levanta durante el Renacimiento la antigua residencia de la familia Pamphili, orientada al principio a la vecina Pasquino. Hacia la mitad del siglo XVI Pamphilio Pamphili, gobernador de Roma, acomete una serie de reformas y adquiere algunas propiedades vecinas, transformando la antigua vivienda en un discreto *palazzo* de tres plantas con fachada a la Piazza Navona. En este edificio nace en 1574 Giovanni Battista Pamphili. Paralelamente al desarrollo de su carrera eclesiástica se inicia también la ampliación de la residencia familiar: en 1621, con su primer puesto relevante —nuncio en Nápoles—, alquila una casa vecina al palacio en el que también residen entonces su hermano Pamphilio y la mujer de éste, Olimpia Maidalchini. En 1634, ya cardenal, compra la casa y añade otra residencia vecina transformando el conjunto en un representativo palacio cardenalicio, cuya decoración corre a cargo de Agostino Tassi.⁴

Cuando en 1644 asciende al solio pontificio como Inocencio X, en inevitable olor de austeridad tras los excesos de Urbano VIII —el Barberini rival—, no renuncia sin embargo a emprender, al igual que sus predecesores en el cargo desde los lejanos tiempos de Sixto IV, una serie de reformas en diversos puntos de Roma, tan necesarias para la ciudad como para consolidar su influencia, poder y gloria entre sus súbditos, que no vecinos. Dentro de este programa, la renovación de la Piazza Navona, ligada a su propia biografía, tiene un papel protagonista; sobre la huella del antiguo circo romano del tiempo de Domiciano, el Papa Pamphili programa revivir el viejo programa de los emperadores, uniendo en un mismo «complejo» palacio, circo y basílica.

Ya en el siglo I d.C., el propio Domiciano, como el resto de emperadores romanos, establece su residencia en el Palatino, la colina ligada al origen legendario y real de la ciudad, convertida hacia el final del periodo republicano en el barrio residencial de la élite patricia. Junto a su arquitecto Rabirio, distingue la *Domus Flavia* (zona pública y de representación, con basílica y sala Regia) de la *Domus Augustana* (parte privada, relacionada tanto con la anterior como con un estadio anexo al edificio y el Circo Máximo), inaugurando así la tipología del *palazzo*, o residencia del emperador en el *Palatium*.

Ahora, el antiguo Palacio Pamphili de la Piazza Navona debe convertirse, por deseo expreso de Inocencio X y al menos durante algunos meses del año, en residencia papal, en edificio público y privado, en corte y residencia. Los arquitectos Girolamo Rainaldi y Borromini, bajo la supervisión de Virgilio Spada, reciben el encargo de ocuparse de su ennoblecimiento definitivo.⁵ Entre 1664 y 1667 Rainaldi unifica en una sola fachada las diversas propiedades, aumentando su papel representativo y destacando su presencia en la plaza, dominada hasta entonces por la Iglesia de San Giacomo de los Españoles, fundada hacia 1450. En 1646 Borromini inicia el proyecto para la ampliación del palacio en dirección norte con una galería, a la que en 1650 se añade un salón. Allí se sitúan las dependencias de Inocencio, a caballo del palacio y la antigua iglesia de Sant'Agnese, sobre la cual, a partir de 1651, se inician las obras para construir la nueva iglesia, sobre el antiguo oratorio del callejón de *L'Anima*, consagrado al martirio de la santa.

Consolidada la reforma del Palacio Pamphili y programada su prolongación con la anexión de la Iglesia de Sant'Agnese — y el Colegio, y el sepulcro familiar... — palacio y basílica están en marcha. Sin embargo, como en tiempos de un Julio II, todavía falta el circo... Y ¿qué espectáculo puede ser capaz de adueñarse de toda esa alargada plaza destinada a convertirse en el foro de los Pamphili?

Borromini

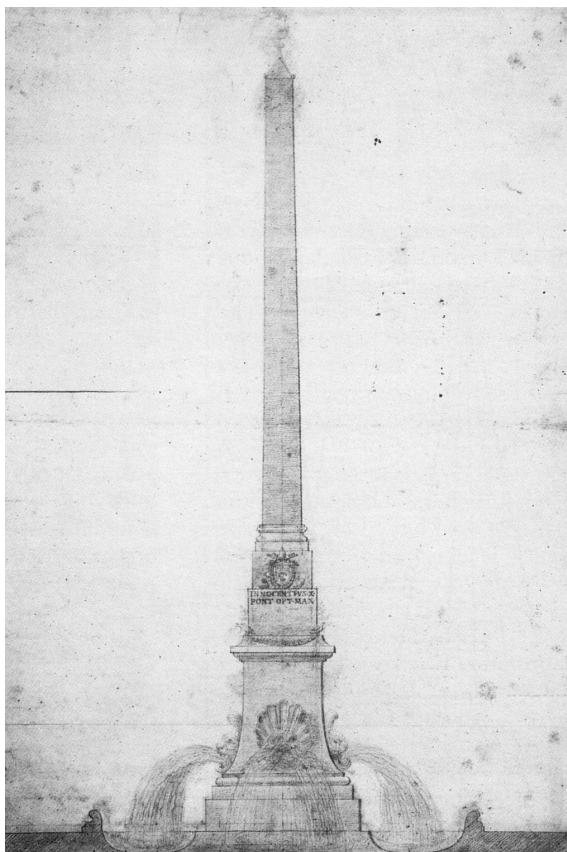
En abril de 1645 Inocencio X encarga a Borromini⁶ que se ocupe de una nueva conducción de agua, entre la Fontana di Trevi y la Piazza Navona, con la presión suficiente para construir una nueva fuente en el centro de la misma y abastecer —de paso— las nuevas necesidades del Palacio Pamphili. De esta manera, se abandonan las obras que se están realizando, por encargo y en territorio de los Barberini,⁷ y se sustituyen por una nueva fuente, todavía sin nombre ni argumento, en el nuevo foro de los Pamphili.

Bernini, oficialmente el «arquitecto del Acqua Vergine» desde 1629,⁸ se mantiene al margen del encargo. El niño pro-

digio que en su juventud, durante la década de los veinte, ya ha esculpido con el fulgor propio del Barroco y de forma prodigiosa los retratos y temas para los Borghese —Enea y Anquises, Apolo y Dafne, el rapto de Proserpina, David...—;⁹ el auténtico «amigo de las aguas»¹⁰ que se ha encargado con éxito de algunas de las fuentes más conocidas de Roma como la Barcaza de la Piazza de Spagna (1627-1629), la Fuente de las Abejas en el Vaticano (1626) o la Fuente del Tritón (1642-1643), acumula en su currículum, sin embargo, demasiadas abejas para ser el favorito del nuevo Papa, y presenta un fracaso tan reciente como público: en 1641, ante la aparición de unas alarmantes grietas en la base, se derriba una de las torres laterales que está proyectando para la fachada de San Pedro, por lo que debe abandonar el proyecto tras pagar una multa de treinta mil escudos.

Frente al Bernini «escultor», la nueva tarea del Pamphili recae por lo tanto en el Borromini «arquitecto», el mismo que transforma pocos años el famoso cruce de las cuatro fuentes con el proyecto de San Carlino (1634-1635 —ala dormitorio—, 1635-1636 —claustro—, 1638-1641 —interior iglesia—), desde la «racionalidad» de la planta, la praxis constructiva y la invención de órdenes arquitectónicos, o se encarga del Oratorio de los Filipenses (1637-1650) o proyecta la Iglesia de Sant'Ivo alla Sapienza (1642-1650)... Con el papado de Inocencio X se inicia para Borromini, de hecho, un periodo de intensa actividad; en 1644 asume ya la restauración de la basílica de S. Giovanni in Laterano, una reforma tan comprometida como las obras en San Pedro y que a diferencia del Bernini rival, finalizará con éxito y a tiempo del Año Santo de 1650.

En 1645, en cualquier caso, y siempre bajo responsabilidad de Borromini, se inician los trabajos de la nueva conducción para desviar parte del caudal de agua que llega a la Fontana di Trevi hacia la piazza Navona. Durante el desarrollo de las obras, completadas hacia finales de 1647,¹¹ Borromini sugiere, al parecer, coronar la fuente prevista en el centro de la plaza con un obelisco al pie del cual se representen los cuatro ríos más celebres del mundo. En efecto, en un diseño del propio artista que todavía se conserva¹² (fig. 3), aparece una fuente, dedicada a Inocencio X, que sostiene un obelisco sin ornamentación, coro-



3. F. Borromini. Proyecto para la Fuente de los Cuatro Ríos. Biblioteca Apostólica Vaticana, c.1647.

nado por una esfera y una paloma, sobre una base con cuatro mascarones en cada uno de sus lados, de los que surgen chorros de agua que caen sobre la pila a nivel de suelo.

En abril de 1647, dos años después de iniciarse las obras para la nueva fuente, el Papa ordena trasladar a Piazza Navona el obelisco dedicado a la diosa egipcia Isis, que se encuentra abandonado en el estadio de Majencio en la via Appia.¹³ El propio Borromini realiza un estudio del mismo, con un despiece acotado de sus dimensiones generales, detallando la longitud, el peso y el volumen de sus cinco partes.¹⁴ En 1650 el jesuita Athanasius Kircher,¹⁵ indiscutido experto europeo en jeroglíficos, requerido en la corte de Inocencio X desde 1646, revela en su volumen *Obeliscus Pamphilius* el significado de las inscripciones de dicho obelisco.

Por lo tanto, en el centro del nuevo foro de los Pamphili, frente a la Iglesia y el Palacio, Inocencio X, con la inestimable ayuda de Borromini y de Kircher, «proyecta» un obelisco sobre una fuente. De esta forma se unen los dos elementos imprescindibles de la trama urbana de la ciudad de Roma, utilizados hasta entonces casi siempre por separado. Desde finales del siglo XVI, en efecto, en la ciudad se levantan diversas fuentes que cumplen una función tan necesaria como simbólica: aplacan la sed de los peregrinos de la urbe sobre el orbe —en el Jubileo de 1650, motivo original del encargo de la Fuente, visitarán la ciudad casi setecientos mil—, al tiempo que conmemoran el elemento simbólico del que surge la vida y todo lo hace posible. Asimismo, desde los tiempos de Sixto V, los antiguos obeliscos se vienen utilizando para destacar la presencia de las basílicas en el conjunto de la ciudad, señalando el camino de las procesiones por las calles —algunas de ellas— recién urbanizadas, de manera que un símbolo pagano se «convierte» a la religión cristiana y verdadera gracias al poder de la Iglesia Católica, semejante al poder de aquel Imperio Romano capaz de transportar desde el lejano Egipto las pesadas piezas de piedra.

Con un obelisco sobre una fuente, la Piazza Navona puede recuperar ahora el aspecto espectacular de su pasado. Con la misma *Renovatio Romae* de los pontífices del Renacimiento, Inocencio X se presenta como la cabeza Pamphili de la Iglesia: una paloma sobre la esfera del mundo, bajo las cuales se someten

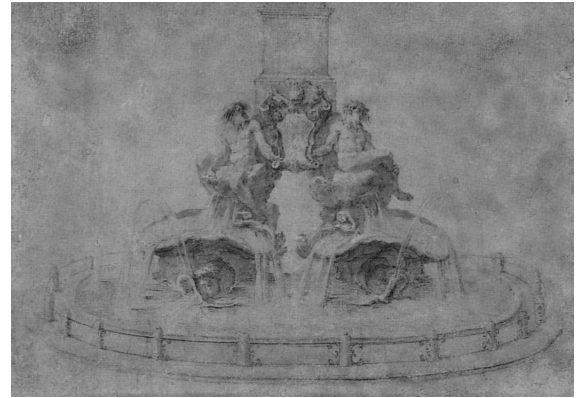
religiones —incluida la egipcia— y territorios —los cuatro ríos de los cuatro continentes conocidos—. Un manifiesto tan necesario como desesperado: en 1648 la Paz de Westfalia pone fin a la Guerra de los Treinta Años, afianzando el poder de los Estados Reformistas y aumentando la libertad de culto religioso.

Indiferente en apariencia ante estas condiciones exteriores cada vez menos favorables, en julio de 1648 el Papa impone una tasa de veinticinco mil escudos a los palacios y casas en construcción de la ciudad, con el fin de poder realizar el traslado del obelisco a la Piazza Navona.¹⁶ En el mismo quirógrafo se especifica por primera vez, una «fontana [...] conforme al disegno fatto d'ord.e nostro dal Cav. Gio. Lor^o Bernino Arch^o».¹⁷

En bandeja de plata

Si seguimos la versión «oficial» de D. Bernini en su *Vita del Cavalier*,¹⁸ el Papa Inocencio X convoca un concurso para el diseño definitivo de la Fuente entre los arquitectos más importantes de la ciudad, sin contar con Bernini. Sin embargo el príncipe de Piombino, Niccolò Ludovisi, un antiguo conocido del artista, casado con una sobrina del Papa, decide encargar por su cuenta una propuesta a Bernini, que prepara una maqueta, que el príncipe consigue introducir en el palacio de la cuñada del Papa —«pose il modello a bella posta sopra un tavolino di una camera».¹⁹ Cuando en una visita con su séquito el Papa se encuentra frente el modelo, queda maravillado —«quasi estatico per una mezz'ora»— y aunque descubre delante de sus acompañantes la maniobra del príncipe y el artista,²⁰ decide encargar, inevitablemente, la Fuente a Bernini, a quien hace llamar inmediatamente.

Sin embargo, parece que las cosas no son tan «sencillas». Existen otras versiones que matizan, y de qué manera, los acontecimientos. Una fuente anónima, en una carta de F. Baldinucci,²¹ asegura que es el propio Bernini quien regala una maqueta de plata fundida a Olimpia Maidalchini; frente a las maquetas de cera o de cerámica presentadas por el resto de participantes —entre los que se cita a Algardi, el hipotético ganador— la maqueta para la Fuente de Bernini, mucho más



4. G. L. Bernini. Estudio para la Fuente de los Cuatro Ríos. Colección Windsor, c. 1648.

valiosa que las otras, le permite al artista, tan cortesano como escultor o arquitecto, conseguir el encargo.

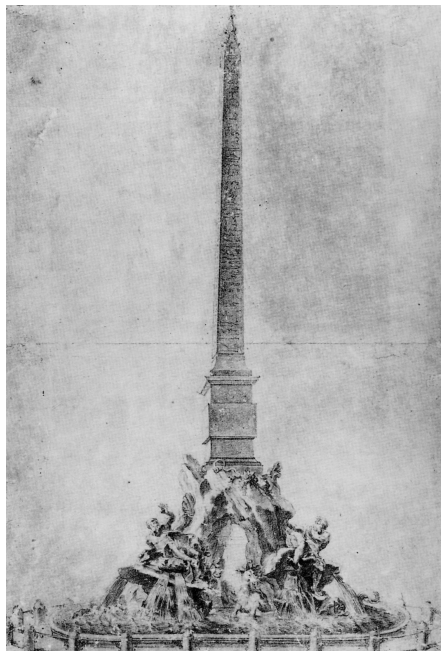
Más próximo a esta versión, Francesco Mantovani, agente en Roma del Duque de Este, explica que Bernini prepara una maqueta «bellísima» en la que los cuatro ríos principales del mundo sostienen un obelisco. «Questa inventione ha toccato il cuore del Papa»²² tanto que decide otorgar el encargo a Bernini, sobre el que recae una ligera sospecha: conocedor de los gustos de Olimpia, ha realizado, en efecto, una maqueta de plata «con artificio raro, et maraviglioso».

A la luz de estas fuentes y de otras contemporáneas —como la de Fulvio Servanzi, maestro de ceremonias pontificias,²³ o la de Martinelli,—²⁴ C. D'Onofrio, que considera probada la existencia de un concurso,²⁵ concluye que es probable que unos hechos parecidos a los relatados —la colocación en secreto de una maqueta de plata en el Palacio Pamphili— se desarrollen en la tarde del domingo 23 de abril de 1647, después de la ceremonia en San Pedro, tras ofrecer un almuerzo en el Palazzo Pamphili —está en marcha como sabemos el programa palatino— a algunas autoridades romanas, embajadores y un nutrido grupo de nobles y cortesanos, durante el recorrido del Papa Inocencio por las diversas salas del palacio. De hecho, todavía hoy se conserva la maqueta (de aproximadamente 1,20 m. de



5. Bernini (Taller). Maqueta Fuente de los Cuatro Ríos, c. 1648-49. Roma, colección particular.

6. Bernini (Taller). Dibujo Fondo Chigi, c. 1648 Fuente de los Cuatro Ríos, c. 1648-49.



altura), en manos de un particular suizo que la guardia en su colección privada.²⁶ Una maqueta que corresponde a una versión primitiva de la fuente, parecida a los primeros bocetos elaborados por Bernini (fig. 4), y que podemos considerar, en cualquier caso, escogida *platea in agone* —justo delante del emplazamiento donde deberá construirse— después de un proceso enrevesado en el que interviene, de una manera u otra, la polémica cuñada del Papa.²⁷

Borromini, indignado, se despide de forma precipitada, sin revisar ni firmar las cuentas de las obras de canalización ejecutadas bajo su responsabilidad.²⁸

Las maquetas del taller

Hasta tres maquetas más, elaboradas ya con el encargo en el bolsillo de Bernini, existen todavía en la actualidad. En Roma la colección privada Forti-Giocondi-Galletti²⁹ conserva una maqueta de madera, pizarra, terracota y yeso, (fig. 5), mayor que la anterior, de casi dos metros de altura (1,95 m. total, 53 cm. sin obelisco, base diámetro 85 cm.), probablemente preparada entre 1648 y 1649, en paralelo a los dibujos desarrollados en el taller del artista (fig. 6). La maqueta presenta una versión más elaborada de la fuente: desaparecen los motivos de conchas y delfines del croquis conservado en la Windsor, crece la proporción de la masa de la roca respecto al conjunto y se acentúa el movimiento de las figuras, con lo que aumenta el carácter escenográfico de la obra. La propia maqueta, pintada con trazos dorados y verdes para el agua, presenta un aspecto muy realista.

En la Academia de Bellas Artes de Bolonia se conserva —en depósito en la Pinacoteca Nacional— otra maqueta, de madera y terracota, muy incompleta, de la que excepto la base circular, la roca central con la gruta y la vegetación y la figura en terracota del Río de La Plata, han desaparecido el resto de figuras (fig. 7). Situación que constituye en cualquier caso una pista acerca de que la maqueta sea probablemente desmontable, trabajándose en diferentes partes que se ensamblan en el resultado final. De la misma forma se realiza la ejecución real de la fuente: las estatuas gigantes que representan los cuatro ríos del mundo³⁰ son

realizadas por cuatro de los principales ayudantes de Bernini. Como es sabido por los pagos efectuados entre 1650 y 1651,³¹ A. Raggi talla el río Danubio (en el cuadrante sudoccidental con los brazos elevados), C. Poussin el Ganges (cuadrante sudoriental, con el remo), F. Baratta el Río de La Plata (cuadrante noroccidental, un negro lanzando las monedas que simbolizan la riqueza del territorio) y J. A. Fancelli el Nilo (cuadrante nororiental, con la cabeza cubierta, puesto que su nacimiento estaba sin descubrir).

Finalmente, en el Palacio Real de Madrid existe una fuente de bronce (1,56 m. de altura, base elíptica: 91 x 80 cm.) en la que sobre una pila oval se conservan las rocas, algunos animales y las plantas (fig. 8). De esta maqueta también han desaparecido las figuras de los cuatro ríos, el león y el caballo, probablemente también desmontables. Se trata en cualquier caso de la versión más parecida al resultado final, con la base definitiva, aunque las inscripciones que aparecen en las cuatro caras de la base del obelisco no son todavía las que finalmente se incorporan a la fuente. Por ello, D. Rodríguez, que ha estudiado con detalle esta maqueta,³² concluye que fue fundida hacia 1651, con la obra prácticamente acabada o quizás incluso después, enviada como regalo a Felipe IV, sustituyendo el escudo papal por el del monarca español.

Además de estas maquetas, se conservan también fragmentos del conjunto de la obra, quizás destinados al ejercicio de copia:³³ en la academia Nacional de San Luca existe una figura del león, y en Venecia se conserva un boceto de la estatua del río de la Plata.³⁴ Y todavía existen noticias de la existencia de alguna otra maqueta: en 1676 el Marqués de Carpio encarga una réplica de la fuente a Bernini, de la que sin embargo no queda hoy ningún rastro.³⁵

Por lo tanto, no parece demasiado aventurado suponer que las maquetas conservadas son, en realidad, una parte de todas las que se realizan durante el desarrollo de la obra, desde el primer momento —antes del encargo— hasta la conclusión de la obra —y aún después, para aumentar la fama del artista. Entre los materiales preparados en el taller de Bernini, las maquetas constituyen un instrumento especialmente poderoso para la elaboración de la obra. Frente a la propuesta estática de Borromini, la



7. Bernini (Taller). Maqueta Fuente de los Cuatro Ríos, c. 1650. Academia Bellas Artes Bolonia.



8. Bernini (Taller). Maqueta Fuente de los Cuatro Ríos, c. 1651. Palacio Real de Madrid.

fuelle de Bernini nace de una roca natural, en realidad artificialmente naturalizada: trabajada y trabajada y trabajada para parecer cada vez más real y por lo tanto menos alterada por la mano del hombre. Alrededor de esta masa en movimiento se sitúan las cuatro estatuas gigantes de los ríos del mundo sobre una muestra de los animales y plantas conocidos, de los que surgen chorros de agua en todas direcciones, mientras sostienen el escudo papal y el obelisco egipcio que el escollo de la roca, agujereada, no puede sostener; un obelisco coronado con una paloma, símbolo del Espíritu Santo y emblema de la familia Pamphili.

El responsable de este espectacular caos naturalístico es un artista casi moderno... Responsable del trabajo preparatorio de cada obra, no puede obviamente ocuparse del desarrollo de todos sus trabajos, que precisan cada vez más de la elaboración de todo tipo de documentos y materiales. La organización y supervisión de su estudio —hoy: la gestión— le alejan del cincel, obligándole a seleccionar su participación en las obras, sobretudo a partir de la entrada, hacia 1640, de escultores jóvenes. En la Fuente de los Cuatro Ríos, con las estatuas de mármol en manos de sus ayudantes, Bernini se reserva la talla del travertino de la roca, la palmera, el león y el caballo.

«Oh, cuánto me avergüenzo»

Desde el primer acto en que Bernini resulta escogido, todo es teatro durante el desarrollo de la Fuente, hasta el final de la obra. El 8 de junio de 1651, poco antes de la inauguración oficial —celebrada el 12 de junio—, Bernini regala al Papa una escena propia del escenógrafo que también es el versátil artista: de visita en la plaza, al preguntar cuándo se podrá finalmente ver caer el agua, Bernini responde que la fuente todavía no está lista, por lo que el Papa se despide con una bendición y se aleja con toda su comitiva. De repente oye a sus espaldas el estruendo de la fuente, que secretamente Bernini ha puesto en funcionamiento, exclamando: «Bernino sempre la fate da quel che siete, e voi con darci questa improvvisa allegrezza ci havete accresciut dieci anni di vita»³⁶ y rápidamente ordena recompensar a los empleados y operarios encargados del trabajo —con monedas traídas directa-

mente de *Palazzo*, ventajas de estar en la *Insula Pamphilia*. Como el fuego real de sus comedias teatrales, Bernini no duda en utilizar toda la pirotecnia acuática a su alcance para colmar de felicidad a tan distinguido cliente, que sin embargo no verá cumplido su pronóstico.³⁷

Como en las primeras esculturas del periodo Borghese —donde Bernini elimina las barreras entre obras de arte y espectador, involucrándolo en la escena o acción— también la fuente se propone como *meta sudans*³⁸ en el centro de la espina del antiguo circo: durante las mañanas de los sábados y domingos de verano, se inunda con un «lago» la parte sur de la plaza. El espectador es trasladado a los tiempos de las naumaquias del circo, como corresponde al propio programa de los emperadores, e incluso más lejos todavía, a la benéfica inundación anual del río Nilo, representada por el agua que mana del obelisco.³⁹

A pesar del reconocimiento público y del gran éxito popular de la Fuente, años después, cuando Bernini atraviesa la Piazza Navona, no sólo cierra la cortina de su carroza, para no verla, sino que exclama: «Oh quanto mi vergogno di haver operato cosí male»...⁴⁰ Comentario que su hijo, y buena parte de los expertos y la crítica desde entonces, atribuyen a la desazón que al artista le produce siempre la propia obra, inferior a la que concibe en su mente. Sin embargo, es mucho más probable que el lamento se refiera, en realidad, al ambiguo papel⁴¹ que juega Bernini al servir el concepto de Borromini en Fuente de plata, arrebatándole así encargo y fama... Todo gracias a una maqueta a tiempo, el mismo tiempo que se esfuma en las horas, los días y los años.

Notas

- 1 BERNARDINI, María Grazia Bernardini; FAGIOLO DELL'ARCO, Mauricio. *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco*. Milano: Skira, 1999.
- 2 BÖSEL, Richard; FROMMEL, Cristoph L. *Borromini e l'universo barocco. Catalogo*. Milano: Electa, 2000, p. 173.
- 3 D'ONOFRIO, Cesare. *Le Fontane di Roma*. [Roma, 1957]. Roma: Romana Società Editrice, 1986, p. 99.
- 4 BÖSEL, Richard; FROMMEL, Cristoph L. *Op. cit.*, p. 177.
- 5 Olimpia de Maidalchini y su hijo Camillo Pamphili son oficialmente los clientes durante la reforma del Palacio Pamphili entre 1644 y 1647, actuando como propietarios, responsables de los contratos y las órdenes de pago. Les suceden Francesco Maidalchini y desde 1650 Camillo Astalli. Virgilio Spada figura organizando las relaciones entre clientes y los arquitectos Ranaldi —arquitecto de la casa Pamphili— y Borromini. Ver: BÖSEL, Richard; FROMMEL, Cristoph L. *Op. cit.*, p. 178.
- 6 «... ordiniamo che dal condotto della sudetta Acqua avanti che arrivj alla Mostra della fontana di Trevi vi facciate levare oncie centocinquanta in cento ottanta e quelle condurre in Piazza Navona facendo in tal effetto lavorare il Condotto necessario per quelle strade...» 11 de abril 1645, Registro Quirográfico recogido en: D'ONOFRIO, Cesare. *Op. cit.*, p. 404, nota 13.
- 7 La Fontana di Trevi constituye en ese momento la fuente muestra, el último punto, del *Acqueducto Vergine*, uno de los once acueductos de la ciudad, construido por Agrippa en el siglo I d.C. para abastecer la zona del Campo Marzio desde su primitiva fuente frente al Panteón.
- 8 D'ONOFRIO, Cesare. *Ibid.*, p. 404.
- 9 ROVIRA, Josep. M. «Es-cultura: el David de Gianlorenzo Bernini». En: *3ZU*. Barcelona: ETSAB, 1994, pp. 46-57.
- 10 Como reconocería años después en: CHANTELOU, Paul Freart Sieur de. *Journal du voyage du cav Bernini en France*. [París: 1885; Gazette des Beaux-Arts 1877-1884] Madrid: Consejo Colegios Aparejadores, 1986.
- 11 *Avviso*, 23 de noviembre 1647, citado en: D'ONOFRIO, Cesare. *Op. cit.*, p. 406.
- 12 Biblioteca Apostólica Vaticana, Vat. Lat. 11258, fol 200r.
- 13 Ver: D'ONOFRIO, Cesare. *Op. cit.*, p. 422; BORSI, Franco. *Bernini architetto*. Milano: Electa, 2000, p. 314.
- 14 Biblioteca Apostólica Vaticana, Vat. Lat. 11258, fol 198r.
- 15 Catedrático de matemáticas en el Colegio Romano, durante la década de los años treinta publica diversas gramáticas de lengua copta. Tan científico como religioso, desentrañar el culto a la diosa egipcia Iside también puede ser una labor teológica cristiana: a la Verdad Antigua de la antigüedad corresponde al mismo principio de un solo Espíritu Santo, tal y como manifiesta la propia forma del obelisco: la luz divina mana del vértice superior, se transmite por la esfera angelical y es recibida por el caos primordial del mundo. Ver: MARDER, Tod. A.

- «Borromini e Bernini a Piazza Navona». En: FROMMEL, C. L.; SLADEK, E. *Francesco Borromini. Atti del convegno internazionale. Roma. 13-15 gennaio 2000*. Milano: Electa, 2000, pp. 140-145.
- 16 Perturbada la actividad comercial habitual de la plaza con las obras de la nueva fuente, el impuesto colma el vaso de la paciencia del pueblo romano. Durante el lento y complejo transporte de las cinco piezas del obelisco aparecieron muchas críticas. Entre ellas, la recogida en el *Diario de Gigli*: «Noi volemo altro che Guglie, et Fontane; Pane volemo, pane, pane, pane», citada en: D'ONOFRIO, *Op. cit.*, p. 424, nota 36.
- 17 Quirógrafo papal, 18 julio 1648. Ver: D'ONOFRIO, Cesare. *Op. cit.*, p. 424, nota 36.
- 18 BERNINI, Domenico. *Vita del cavalier Gio. Lorenzo Bernino*. [Roma: 1713] Todt: Ediart Editrice, 1999, pp. 84-87. El mismo episodio se sitúa al inicio del capítulo tercero, «El fracaso y el triunfo» en: HIBBARD, Howard. *Bernini*. [London: 1965] Madrid: Xarait ediciones, 1982. Con diversos matices, en casi toda la bibliografía de interés sobre Bernini.
- 19 «Né lungi andò dal suceso: poiché aspettandosi il Papa a desinare doppio la cavalcata, che suol farsi nel giorno Della Santísima Nonziata, nel palazzo a Navona di Donna Olimpia sua cognata, pose il modello a bella posta sopra un tavolino di una camera, per la quale il Papa doppio la mensa doveva fer passaggio», *Ibid.* p. 86.
- 20 «Questo disegno non può esser di altri, che del Bernino, e questo tiro del Principe Ludovisi; onde bisognerà per forza servirsi dal Bernino a dispetto di chi non vuole, perche a chi non vuol porre in opera le sue cose, bisogna non vederla», *Ibid.* p. 87.
- 21 BALDINUCCI, Filippo. «Gli altri lo fecero di terra e chi di cera, e lui lo fece d'argento di getto, e costé donatolo a Donna Olimpia...». Citada en D'ONOFRIO. *Ibid.*, p. 406.
- 22 Las citas de este párrafo provienen de: MANTOVANI, Francesco. Citado en *Ibid.*, p. 411.
- 23 *Ibid.*, pp. 411-414.
- 24 MARTINELLI, Fioravante, citado en *Ibid.*, p.408. Según D'Onofrio el «concepto» que Borromini expone a Virgilio Spada, llega, por algún tipo de indiscreción, a oídos del atento –o astuto (o las dos cosas)– Bernini, y así se lo hace saber a Martinelli. Buena parte de los especialistas, desde Frascetti hasta hoy, concluyen que es muy difícil –y seguramente inexacto– intentar establecer un único autor de la Fuente de los Cuatro Ríos, pero no renuncian a matizar los diferentes grados de responsabilidad entre Borromini, Bernini, Spada, Kircher y por supuesto Inocencio X.
- 25 E incluye en las ilustraciones hasta cuatro propuestas más. *Ibid.*, pp. 434-435.
- 26 *Ibid.*, p. 420.
- 27 *Olim Pia*, según las habladurías de la época.
- 28 Abril 1648, Quirógrafo papal, recogido en *Ibid.*, p. 408.
- 29 D'ONOFRIO, *Ibid.*, p. 418; BERNARDINI, María Grazia Bernardini; FAGIOLO DELL'ARCO, Mauricio. *Op. cit.*
- 30 M. Fagiolo ha relacionado la planimetría de la fuente de Bernini –de la que se ha realizado un levantamiento muy preciso– con la hipotética reconstrucción geográfica de los cuatro ríos del paraíso terrestre, de acuerdo a como se describe el Polo Ártico en la cartografía de Giovanni Mercator de 1633: una isla dominada por una montaña sagrada de la que descienden los cuatro ríos que delimitan las cuatro partes del mundo (Una prueba más del paralelismo que se establece durante el periodo Barroco entre conocimientos científicos y obras de arte). Ver: FAGIOLO, Marcello. «Piazza Navona e la Fontana dei Fiumi», en: FAGIOLO, M; PORTOGHESI, P. *Roma Barocca. Bernini, Borromini, Pietro da Cortona*. Roma: Electa, 2006, pp. 200-207.
- 31 WITTKOWER, Rudolf. *Gian Lorenzo Bernini, el escultor del barroco romano*. [Oxford: Phaidon Press Limited, 1955]. Madrid: Alianza Editorial, 1990, p. 255.
- 32 RODRÍGUEZ, Delfín. «Sobre el modelo de bronce de la *Fontana dei Quattro Fiumi* de Gian Lorenzo Bernini conservada en el Palacio Real de Madrid». En: *Reales Sitios*, num. 155, 1r trimestre 2003, p. 26-41.
- 33 BERNARDINI, María Grazia Bernardini; FAGIOLO DELL'ARCO, Mauricio. En «Schede delle opere esposte», fichas 108-117. *Op. cit.*
- 34 *Ibid.*
- 35 En diversas fuentes antiguas y en el mismo RODRÍGUEZ, Delfín. *Op. cit.*, p. 38.
- 36 BERNINI, Domenico. *Op. cit.*, p. 90.
- 37 Inocencio X muere en 1655.
- 38 La antigua fuente situada delante del Arco de Constantino, junto al Coliseo, erigida en el periodo de Domiciano, compuesta de una base cilíndrica y un cuerpo cónico coronado por una esfera. La ejecución de esta *meta sudans* particular, rumorosa como la misma Piazza Navona, con el obelisco flotando sobre una roca agujereada, en la que todo es movimiento, supone también para Bernini la recuperación definitiva de su capacidad técnica después de los chismorreos públicos que ha provocado su fracaso en San Pedro. Cuando alguno de sus adversarios intenta sembrar alguna duda ante el éxito del artista, ante la presencia de un violento temporal en la ciudad que hace temer por la suerte del obelisco, Bernini, tan seguro como irónico, ordena anudarlo al suelo con cuatro delgadas cuerdas.
- 39 BERNARDINI, María Grazia Bernardini; FAGIOLO DELL'ARCO, Mauricio. En «Schede delle opere esposte», fichas 108-117. *Op. cit.*
- 40 BERNINI, Domenico. *Op. cit.* p. 109.
- 41 Tod A. Marder ha sido uno de los primeros en señalar que el lamento de Bernini no se debe al carácter demasiado o demasiado poco escenográfico de su obra, como otros han sugerido, sino por haber conspirado para arrebatar a su rival Borromini la oportunidad que legítimamente esperaba. Ver: MARDER, Tod. A. *Op. cit.* p. 140-145.