

## Las abejas como elemento heráldico: El escudo de armas de Urbano VIII y su propagación artística por Roma

Laura García Sánchez<sup>1</sup>

Submetido em: 30/08/2018

Aceito em: 11/10/2018

Publicado em: 03/05/2019

### **Abstract**

The decoration of the vault of the main living room of the Palace Barberini of Rome, entrusted to the painter and architect Pietro da Cortona, is chaired by the *Triumph of the Divine Providence*, thanks to whose intercession designated to the chair of San Pedro to the noble lineage of the Barberini, represented by the person of Maffeo Barberini, the one who took the name Urbano VIII. Between the allegories and symbols of this pictorial composition distinguishes the shield of arms of the family, recognizable by the symmetrical disposal in shape of equilateral triangle of three bees, a tiara papal and the keys of San Pedro. Urbano VIII was characterized by his diplomatic activity, his ecclesiastical reforms and his artistic patronage. He protected, especially, to Gian Lorenzo Bernini. Rome soon knew to recognize in him as the promoter of works like the baldaquino of San Pedro, the *Source of the Barcaccia*, the *Source of the Triton* or the *Source of the Bees* precisely by the presence of this insect in the shield papal. Not in vain, the church was frequently interpreted as a beehive in which the believers and the figures of the clergy were as small laborious and worshipper bees. The honey was, then, a metaphor of the sweetness of the divine world and of the message of Christ.

---

<sup>1</sup> Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Barcelona. E-mail: laura.garcia@ub.edu.

## **Maffeo Barberini versus Urbano VIII**

“Caballero, su suerte es grande al poder ver al cardenal Maffeo Barberini nombrado Papa, pero la nuestra es aún mayor al poder contar con la existencia del Caballero Bernini durante nuestro pontificado”<sup>2</sup>. Con estas palabras, el nuevo Papa Urbano VIII saludó a Gian Lorenzo Bernini en su primera audiencia pocos días después de su entronización en la cátedra de San Pedro y abrió uno de los períodos más fecundos en lo que a patronazgo artístico de refiere. Durante un largo pontificado (1623-1644), mecenas y artista disfrutaron de unas relaciones inigualables que dieron como resultado una serie de espléndidas obras que pusieron de relieve no tan sólo la maestría del artista sino también la cultura, la pasión y el gusto de uno de los miembros más notables de la familia Barberini. De nuevo, el binomio Julio II-Miguel Ángel volvía a repetirse; de nuevo, un pontífice exigía a su artista predilecto un dominio no solo de la escultura, sino también de la arquitectura y la pintura<sup>3</sup>.

Nacido en Florencia en 1568, Maffeo Barberini pertenecía a una de las familias de comerciantes más antiguas, distinguidas y adineradas de la ciudad. Se formó en un colegio jesuita donde demostró una gran predilección por la literatura clásica y a la edad de dieciséis años fue llamado a Roma por su tío Monsignor Francesco, personaje por entonces importante en la corte de Gregorio XIII<sup>4</sup>. Allí y en Pisa continuó su educación y se licenció en Derecho, aunque su principal interés era la poesía. Poco a poco empezó a ascender en la escala del favor papal y desde el principio demostró una tenaz y hábil resolución que impresionó a cuantos le conocieron<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup> HIBBARD, Howard. **Bernini**. Madrid: Xarait Ediciones, 1982, p. 53.

<sup>3</sup> BORSI, Franco. **Gian Lorenzo Bernini**. Madrid: Editorial Stylos, 1989, p. 42.

<sup>4</sup> PASTOR, Ludovico Barone von. **Storia dei Papi dalla fine del medioevo**. Roma: Desclée e C. Editori Pontifici 1943.

<sup>5</sup> PECCHIAI, Pio. **I Barberini**. Roma: Biblioteca d'Arte Editrice, 1959 (Archivi: Archivi d'Italia e Rassegna Internazionale degli Archivi, 5), pp. 154-159.

Maffeo Barberini educó su gusto en la Roma reformada por Sixto V, quien en tan solo cinco años de pontificado (1585-1590) supo visualizar el desarrollo de la ciudad nada más y nada menos que para los próximos dos siglos. Urbano VII, Gregorio XIV, Inocencio IX, Clemente VIII, León XI, Pablo V y Gregorio XV fueron los sucesivos Papas que recogieron aquella herencia y no tuvieron más que continuarla y embellecerla. Sixto V hizo encomiables esfuerzos por devolver a Roma su posición de centro del mundo no tan solo en el gobierno de la iglesia, sino también como ciudad hegemónica. Centró su programa urbanístico en base a tres objetivos prioritarios: primero, repoblar las colinas de Roma facilitando un suministro continuo de agua del que carecían desde la supresión de los antiguos acueductos; segundo, integrar en un único sistema de calles principales las diversas obras realizadas por sus predecesores a fin de enlazar las iglesias más importantes y otros puntos clave de la ciudad; y, por último, y como más importante, crear una ciudad estética que fuese mucho más allá de la simple configuración de calles y espacios públicos resultante de la agregación continua de edificios sin ninguna relación entre sí. Una vez incorporadas en un sistema global de tráfico, el objetivo era el de conectar las siete iglesias de peregrinación de Roma. Sin embargo, la visión urbanística de Sixto V iba mucho más allá del ceremonial religioso. Sabía perfectamente el papel que podía jugar la creación de nuevas calles en el crecimiento de la población de los barrios, deshabitados en su mayor parte, de las zonas este y sudoeste de la ciudad. Palacios, calles y fuentes resultaban austeros, secos y estrictamente funcionales, pero señoreando la ciudad quedó por fin cumplida aquella empresa. Obeliscos egipcios, coronados con los emblemas de la Cristiandad triunfante, jerarquizaban las plazas y narraban su propia historia. Maffeo Barberini tuvo la oportunidad de contemplar todo lo que se podía conseguir con poder, voluntad y dinero. El placer por la belleza resultaba en él innato.

En 1598, Barberini acompañó al Papa Clemente VIII en su visita a Ferrara para hacerse con el mando de la ciudad. Esta experiencia le fue muy útil años después, momento en que Urbino también cayó en manos del papado. En 1600 murió su tío y le dejó una fortuna estimada entre 100.000

y 400.000 *scudi*, cantidad que le permitió costearse una lujosa capilla familiar en Sant'Andrea della Valle, iglesia teatina sufragada en gran parte por la colonia florentina de Roma, y en la que dejó patente su refinado gusto. A finales de 1604, Maffeo Barberini, por entonces obispo, fue nombrado nuncio apostólico en París. Pasó allí tres años que resultaron de gran importancia para curtir su visión política y ejercer su forma de pensar. Con el firme respaldo de los franceses, fue nombrado cardenal en 1606. Cuando regresó a Roma un año después, era dueño de una gran fortuna, recompensa de un nuncio que se había desvivido por atender a los demás, y como emblema suyo, las abejas<sup>6</sup> del escudo real francés<sup>7</sup>. Curiosamente, fue Francia donde la representación de estos insectos disfrutó de un gran protagonismo y se identificó, por ejemplo, con algunas antiguas familias nobles del país, dando visibilidad a su obligación cívica con la corona y el pueblo. Incluso Napoleón Bonaparte adoptó la imagen de la abeja como símbolo personal y en consonancia con la colmena, emblema de la República Francesa. También Juana de Arco fue representada con una colmena.

Durante su permanencia en París, Urbano VIII había seguido con la decoración de su capilla en Sant'Andrea della Valle y con la compra y arreglo mobiliario de un palacio en Via Giubbonari, acorde a su nueva categoría. De hecho, estuvo en Roma sólo una breve temporada, durante la cual, sin embargo, combatió con la mayor convicción contra la intención de Pablo V de alterar los planos de Miguel Ángel para San Pedro y añadir una nueva nave. Luego se marchó de Roma, primero a Spoleto, de donde fue nombrado obispo; después, en 1611, a Bolonia, en calidad de legado, uno de los cargos más influyentes en el gobierno papal; y, tras otra visita a Spoleto, volvió a Roma en 1617. Allí permaneció el resto de su vida.

En Roma, el cardenal Barberini encontró un ambiente muy diferente al que

---

<sup>6</sup> En este artículo la palabra *abeja* hace referencia exclusivamente a la especie europea *Apis mellifera* Linnaeus, 1758, también conocida como abeja doméstica o abeja melífera, himenóptero apócrito de la familia Apidae.

<sup>7</sup> HASKELL, Francis. **Patronos y pintores**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1980, pp. 42-43.

él había conocido. El Papa Pablo V y su sobrino, el cardenal Scipione Borghese, no reparaban en gastos en la construcción de palacios, iglesias, capillas o fuentes, además de ampliar sus colecciones de pintura. Esa forma de hacer era imitada, además, por todo un séquito de cortesanos. Gran parte de los dispendios se centraron en la basílica de San Pedro, notablemente transformada una vez finalizada la nave y la fachada. Desde 1590, la cúpula de Miguel Ángel señoreaba el entorno desde las alturas. En 1621, la muerte de Pablo V llevó a la cátedra pontificia a un anciano y enfermo Gregorio XV. El nuevo Papa y su enérgico sobrino Ludovico Ludovisi monopolizaron entonces a los mejores talentos artísticos e, inevitablemente, dieron a sus conciudadanos boloñeses, los pintores Annibale Carracci, Domenichino y Guercino, total supremacía. Pero ahora existía una política definida de sustituir el alegre caos del patronazgo Borghese. Mientras, Gian Lorenzo Bernini iba consolidando su prestigio: tanto los Borghese como después los Ludovisi, acapararon su producción. Maffeo tuvo que esperar su turno, consciente de que un escultor que se iba abriendo camino de una forma tan brillante sólo podía trabajar para las familias más poderosas de Roma. Este privilegio quedaba aún lejos de los Barberini; mientras duró la espera, mantuvo una gran casa y vivió de forma espléndida.

### ***Un nuevo pontífice y una sorprendente obra: el baldaquino de San Pedro***

Su oportunidad llegó en 1623. El día 6 de agosto, tras un conflictivo cónclave, Maffeo Barberini fue elegido Papa con el nombre de Urbano VIII. “Dice haber elegido el nombre de Urbano por dos razones. La primera por amar mucho esta ciudad, que se llama *urbs* por antonomasia; la segunda, porque conociendo que su naturaleza tendía a la rigidez le sirviese de continuo recuerdo deber templarla”: así reza un escrito de la época sobre el desenlace del cónclave. Con tan solo cincuenta y cinco años y una excelente salud, dejó claro desde el principio sus intenciones de mando. Se rodeó de forma inmediata de familiares y amigos, a los que

paulatinamente fue situando en cargos estratégicos tanto eclesiásticos como civiles. El nepotismo era un perfil admitido del engranaje papal y, pese a que generaba envidias, resultaba muy adecuado que la cabeza de la Iglesia tuviera a un pariente cercano como consejero de máxima confianza<sup>8</sup>. Aprobó los decretos del Concilio de Trento y convirtió a los jesuitas en sus aliados más importantes para la propagación de la fe católica.

Cuando Urbano VIII accedió al trono, la riqueza de los estados pontificios pasaba por un buen momento; por otra parte, el patronazgo económico del nuevo pontífice tenía lazos por toda Italia y los puestos más codiciados generaban con su venta grandes beneficios. Barberini no dudó en mantener y aumentar esa riqueza. A pesar de que al principio se lamentó de aquellos predecesores suyos que se habían gastado la herencia de la iglesia en construcciones y obras de arte, no tardó en imitarlos. Frenar el desarrollo y embellecimiento de Roma era una cuestión que ni tan siquiera le merecía un atisbo de duda. Así se veía en la ciudad, y así era reconocido en Europa, tal y como puede deducirse de las palabras del embajador veneciano Pietro Contarini de 1623:

En Italia, el papa posee un soberbio estado, con varias ciudades dignas de él; y especialmente Roma, donde los papas suelen vivir en atención a que ella ha sido antes la dueña del mundo, tanto por los restos antiguos de su pasada grandeza como por los rasgos modernos que pueden verse y que cuidan con casi igual esmero, es una especie de emporio del universo. A Roma llega gente de todos los países, como ha sucedido en todas las épocas, para contemplar su esplendor; y no sería exageración decir que vienen a rendirle tributo, pues ella es patria de los extranjeros tanto como de sus propios ciudadanos<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> HASKELL, *op. cit.*, p. 47.

<sup>9</sup> BAROZZI, Niccolò; BERCHET, Guglielmo. "Relazioni degli Stati Europei lette al Senato dagli Ambasciatori Veneti del seccolo decimosettimo", Serie III, **Italia Relazioni di Roma**, vol. I, 1877-1878, Venezia, Dalla Prem. Tip. Di Pietro Naratovich, edit., p. 200. Citado por HASKELL, *op. cit.*, p. 49.

De esta forma, Urbano VIII encontró soporte histórico y legítimo en las obras que iba proyectando. Como pontífice, fueron tres las funciones básicas que reunió en su persona: responsable espiritual del mundo católico, cuyo centro era Roma; dueño incuestionable de uno de los estados más ricos de Italia; y primer representante de una orgullosa familia. La intensidad y logros que consiguió imprimir a su patronazgo fueron una hábil combinación de estas, aunque el interés que centró en la arquitectura y la decoración eclesiásticas vino motivado, en parte, por erradicar las dudas generadas hacía su papel en la Iglesia. Nació así una nueva valoración de las realizaciones artísticas: el arte ya no se limitará únicamente a informar y a propagar la fe, sino que servirá también para disfrutar. De aquí la insistencia en la “persuasión” que debía generar el arte y los artistas, sustituidos ahora los boloñeses por los florentinos<sup>10</sup>. Gian Lorenzo Bernini aunque nacido en Nápoles de madre napolitana, mostró un gran interés en puntualizar que su padre era florentino. Parte del inmenso atractivo que tuvo para Urbano VIII debe atribuirse, sin duda, a este hecho. Al artista, que durante el papado anterior había centrado su obra en escultura decorativa y bustos de pequeño tamaño, le llegó el momento de su primer cargo oficial y la ejecución de obras monumentales<sup>11</sup>.

El objetivo prioritario era San Pedro, basílica que el nuevo pontífice pudo consagrar en 1626. El exterior estaba ahora terminado, con una fachada construida por Carlo Maderno en 1612. Urbano VIII centró sus miras en su interior, para el que buscaba un resultado tan armónicamente artístico como espectacular. Su prioridad absoluta fue el área central y, más puntualmente, bajo la cúpula de Miguel Ángel. Cuando su pontificado llegaba a su fin, él y Bernini pudieron observar con orgullo el resultado de sus esfuerzos en la zona que siempre había estado considerada como la parte más importante de la iglesia. A pesar de que resulta poco creíble que

---

<sup>10</sup> PASSERI, Giovanni Battista. **Vite de pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673**. Roma, 1772, p. 352.

<sup>11</sup> HASKELL, *op. cit.*, pp. 49-50.

Barberini hubiese planificado todo cuanto tuviese relación con aquel espacio, es cierto que su interés estaba centrado en la tumba de San Pedro.



Figura 1

**Gian Lorenzo Bernini**

*Baldaqino de San Pedro*, 1624-1633

Mármol, bronce y oro, 28,5 m.

**Créditos fotográficos:** BORSI, Franco. **Gianlorenzo Bernini**. Madrid: Editorial Stylos, 1989, p. 33.



Figura 2

**Gian Lorenzo Bernini**

*Baldaqino de San Pedro* (detalle de las columnas)

Artísticamente, el baldaqino de Bernini fue un éxito. El reto del artista consistió en llenar el imponente crucero, que abarca todo el espacio de la iglesia de San Pedro, con una construcción litúrgica que pudiese imponerse a la arquitectura del entorno. Iconográficamente era relativamente sencillo, aunque se sabe que la intención primera había quedado modificada. Por ejemplo, el globo terrestre y la cruz que coronan el conjunto son símbolos del triunfo universal de Cristo y las referencias al



propio San Pedro y la fundación del papado quedaron reducidas a unos ángeles que, ubicados en la cornisa, llevan la tiara papal y las llaves. Lo que más atrae la atención en el baldaquino es, sin duda, el uso de columnas salomónicas helicoidales gigantes. Por su estructura y envergadura, dan movimiento al crucero. Sus precedentes religiosos las convertían en idóneas para el espíritu de la iglesia más grande de la Cristiandad, dada su supuesta derivación del templo de Salomón en Jerusalén. Cristo, según parece, había estado atado a una de ellas, conservada allí mismo. Se jugó, además, con un componente histórico-artístico: la columna salomónica salpicada de pámpanos [Fig. 2] era un elemento básico del cancel de muchas basílicas antiguas, San Pedro incluido.

Con el baldaquino, arquitectura y escultura quedaron unidas de una forma nueva que impresionó por la maravillosa forma en que atraía la atención sin impedir la visión general de la iglesia. Todo el monumento resulta una clara apología del poder del Papa Barberini<sup>12</sup>. Desde entonces y para siempre, la historia de la familia formaría parte de la historia del templo. Urbano VIII se aseguró de ello; la iconografía no ofrece dudas en cuanto a su intervención. Las abejas Barberini trepan por las columnas y cuelgan de la cornisa en borlas de bronce, imitando en ambos casos el efecto del viento. El sol Barberini resplandece sobre los capiteles y un básico conocimiento de botánica permite reconocer que las hojas que hay sobre las columnas son de laurel – otro emblema de la familia – y no de la tradicional vid<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> SIMONATO, Lucia. **Impronta di Sua Santità. Urbano VIII e le medaglie**. Pisa: Edizione della Normale, 2008.

<sup>13</sup> HASKELL, *op. cit.*, p. 51; BARBAGALLO, Sandro. **Lo zoo sacro vaticano. Iconografia e iconología zoomorfa nella basilica di San Pietro**. Roma: CNR (Consiglio Nazionale delle Ricerche), 2007, p. 129.

### ***Origen del escudo familiar. Las abejas como símbolo***

Al margen del enjambre de abejas que parecen moverse activamente por las columnas mezcladas entre las hojas de laurel, la huella de Urbano VIII se observa también en los pedestales de mármol que forman la base de las columnas salomónicas. Aquí, el escudo papal aparece reproducido de una forma más nítida e inteligible, con los animales dispuestos en un perfecto dibujo de triángulo equilátero [Fig. 3].

En realidad, el escudo no siempre fue así. Según parece, el apellido familiar era Tafani – correspondiente a tábanos – en su forma original y en el escudo aparecían tres de estos animales. A medida que su poder y prestigio aumentaron en la sociedad florentina y romana, cambiaron su apellido por el de Barberini en referencia al pueblo de Barberino, en el valle de Elsa (Florencia), del que eran oriundos, a la par que mutaron su animal heráldico por las laboriosas abejas, mucho más estético y pleno de significado. No en vano, los tábanos representan a animales más vulgares y de menor simbolismo o, al menos, no tan noble, ya que la mayor parte de las hembras son hematófagas y se alimentan de la sangre de aves y mamíferos. Además, los tábanos fueron la cuarta plaga que Dios mandó sobre Egipto para demostrar su poder y convencer al faraón de que debía liberar a Moisés. Con Urbano VIII, el dominio de la Iglesia resultaba irrefutable.

La elección de los motivos heráldicos que aparecen en este escudo se vincula también a una leyenda. Según parece, la elección de un nuevo pontífice tras la muerte de Gregorio XV fue larga y tensa. Apremiaba, además, la urgencia de la decisión por el temor a una nueva epidemia de malaria en Roma por la que habían muerto ya varios cardenales. En una de las sesiones de deliberación del cónclave cardenalicio, un enjambre de abejas entró en el Vaticano y fue a parar al aposento privado de Maffeo Barberini. Este supuesto hecho, unido a que el escudo de armas de su familia ya contaba con un triángulo de abejas doradas sobre fondo azul, determinó la elección de Urbano VIII como nuevo Papa y que los insectos, acompañados ahora por las llaves de San Pedro y la tiara papal, se

incorporaran a la arquitectura y escultura monumental de Roma en la forma de escudo papal [Fig. 4].



Figura 3  
**Gian Lorenzo Bernini**  
*Baldaqüino de San Pedro*  
(detalle del escudo de la base de las columnas)  
**Créditos fotográficos:** BORSI, Franco.  
**Gianlorenzo Bernini.** Madrid:  
Editorial Stylos, 1989, p. 3.

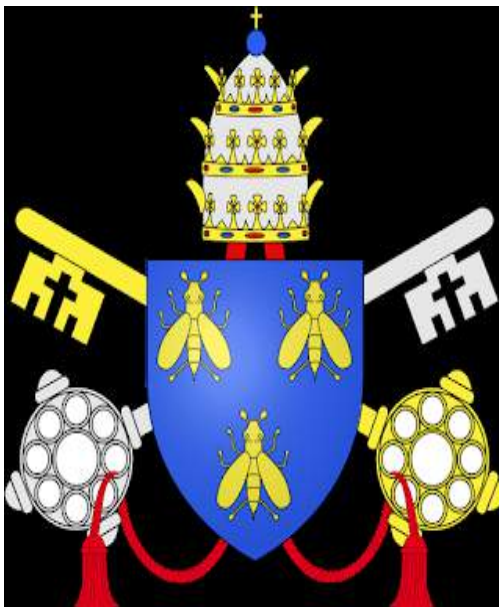


Figura 4  
*Escudo de armas de la familia Barberini*

Curiosamente, la elección de Urbano VIII fue saludada en materia apinícola con la publicación de tres tratados científicos sobre abejas: *Melissographia*, de Francesco Stelluti, con – tal y como puede observarse en la portada del texto – reproducciones de abejas anatómicamente muy precisas [Fig. 5]; *Apes Dianiae*, de Justo Riquio; y *Apiarium*, de Federico Angelo Cesi<sup>14</sup>, nombres ilustres en materia científica y pertenecientes

---

<sup>14</sup> ODESCALCHI, Baldassore. **Memorie storico critiche dell'Accademia de' Lincei e del principe Federico Cesi secondo duca d'Acquasparta fondatore e principe della medesima.** Roma: Stamperia de Luigi Perego Salvioni, 1806.

todos ellos a la Academia Lincea<sup>15</sup>. Stelluti, por ejemplo, fue un hombre de leyes pero se interesó durante toda su vida por los estudios literarios y científicos, además de ser uno de los miembros fundadores de la institución citada.



Figura 5

**Francesco Stelluti**

*Tratado sobre abejas Melissographia* (portada), 1625

Grabado de Matthaeus Greuter

<sup>15</sup> La Academia Lincea o Accademia dei Lincei fue fundada en Roma en el año 1603. Uno de sus objetivos prioritarios fueron los estudios de naturaleza científica. Los académicos tomaron el nombre de "lincei", es decir, lince, animal cuya aguda visión simboliza la destreza en la observación exigida por la ciencia. La reestructura de esta Academia en el siglo XIX permitió completar la sección de ciencias con otra de humanidades.

Las abejas siempre han representado la laboriosidad, la dedicación y la elocuencia, tanto por sus características como por su organización y jerarquía vital. Viven en colmenas y en colonias, dividiendo el trabajo en castas: reina, obreras y zánganos, con reparto de funciones. La reina, que puede vivir entre cuatro y cinco años, se encarga de poner huevos y de mantener unida la colonia, gracias principalmente a la liberación de feromonas. Su muerte significa el ascenso de una de las obreras, a quien transforman en reina al alimentarla con jalea real. Las obreras no están desarrolladas sexualmente y son más numerosas. Buscar alimento; construir; actuar de nodrizas con las larvas; cuidar y asear a la reina; o limpiar, proteger y ventilar la colmena, forman parte de sus obligaciones. Son ellas las que encarnan virtudes hogareñas como la limpieza, los gustos sencillos, la docilidad, los buenos modales, la nobleza, la generosidad, la modestia, el trabajo sin descanso, la elocuencia y la valentía; cualidades a evocar por quienes, como Urbano VIII, adoptaron a este animal, en este caso, como símbolo religioso. Los zánganos son los únicos machos de la colmena y su única misión es la de fecundar a la reina. Una vez prestado este servicio, son expulsados de la colmena por las obreras, ya que suponen un lastre por su incapacidad de realizar otras funciones y la de buscarse su propio alimento. Las tres castas de abejas son interdependientes unas con las otras. La reina y las larvas no pueden vivir sin las obreras; la reina no puede procrear sin los zánganos; y las obreras son infértiles.

Dos grandes santos de la Iglesia, San Ambrosio de Milán y San Bernardo de Claraval, se asocian tradicionalmente a las abejas; ambos recibieron el título de *doctor mellifluus* – doctor del que mana la miel – en homenaje a su dulce retórica. Su representación habitual es, respectivamente, junto a una colmena y un enjambre de abejas; son, además, patrones de los apicultores y los cereros<sup>16</sup>. Otros santos, como por ejemplo San Valentín o Santa Rita de Casia, también se vinculan a las abejas. En este caso, no es importante tan solo el animal, sino el manjar que produce. La miel

---

<sup>16</sup> BARBAGALLO, *op. cit.*, p. 129.

representa la elocuencia, la inmortalidad y el placer para la tradición occidental. La dulzura de las palabras de Platón y otros poetas de la Antigüedad está relacionada con el hecho de que fueron alimentados con la miel con que las abejas llenaron sus bocas.

Desde tiempos remotos, la Iglesia se representa como una colmena a la que acuden las abejas – en este caso, los fieles –, a libar la miel de la Palabra de Dios. En simbología religiosa, las abejas, la miel, la cera, el panal y todo lo que tuviera que ver con ellas se relaciona con la pureza; también fueron asociadas a la idea cristiana de sacrificio personal y con la verdad. Fueron indicativas de santidad e inocencia para los autores cristianos de la Edad Media: eran siervas de Dios y, además, los únicos animales que consiguieron huir del Paraíso antes del Pecado Original, es decir, antes de que Adán mordiese la manzana que le ofrecía Eva. Para los húngaros, por ejemplo, las abejas, blancas en origen, oscurecieron su apariencia tras luchar contra Satanás. Su estrecha cintura es también fruto de esa contienda. Según explica la leyenda, Satán las ató con su látigo tras comprobar, airado, que hacían recados para Dios a escondidas. Lo hizo con tal fuerza que las marcó de por vida entre el tórax y el abdomen; de ahí su particular apariencia. También se explica que las llamas del látigo les provocaron cicatrices, que son las rayas que también vemos en el cuerpo de las abejas.

No sólo la religión cristiana se identifica con las abejas. La tradición judaica describe la Jerusalén celestial como un lugar lleno de fuentes de miel. El *Corán* también promete ríos de miel en su Paraíso: Alá ordena a An-Nahl, la abeja, poblar el mundo y fabricar colmenas para incrementar la humanidad. En el hinduismo, el dios del amor, Kamadeva – el Cupido occidental –, se representa, de forma habitual, con un arco de caña de azúcar y con abejas sobre él. Sus flechas son flores y la cuerda está fabricada con abejas – que producen miel kama madhu, *la miel del deseo* – enganchadas entre sí. En mitología, Zeus, el padre de los dioses, también era conocido como *Meliseo*, y según algunas fuentes, fue alimentado por abejas en Creta cuando era niño, hecho que explica el

color dorado de estos animales. La reproducción asexual de las abejas por la denominada partenogénesis – reproducción sin necesidad de fecundación –, facilitó su vinculación al culto mariano. Resulta natural así la abundancia de escenas en las que podemos verlas al lado de la Virgen María como símbolo de pureza y de la concepción de Jesús, el Hijo de Dios. Algunos mitos bretones defienden que las abejas nacieron de las lágrimas vertidas por Cristo en la cruz, creencia compartida por el Antiguo Egipto pero con Ra, el dios del sol, como protagonista.

### ***La tumba de Urbano VIII***

No pretendemos aquí analizar todas aquellas obras en las que la presencia del escudo indica el patronazgo Barberini, sino tan solo estudiar las más importantes en función de su ubicación y significado. Para la mayoría de los pontífices, la idea de tener y en muchos casos diseñar su propio sepulcro en vida era una cuestión importante. Elegían para su talla y ejecución a los artistas más famosos del momento, mientras que el emplazamiento también era materia de estudio. Urbano VIII no fue diferente: escogió a Bernini para proyectar su cenotafio y la basílica de San Pedro para ubicarlo, con la particularidad de que sólo llevaba tres años en el trono cuando expresó su voluntad de prolongar su propia gloria a través del monumento que habría de convertirse en su última morada. Desde Julio II, ningún pontífice se había implicado tanto en perpetuarse en uno de los escenarios cristianos más espectaculares del mundo, aunque es cierto que tanto Sixto V como Pablo V contaron en vida con sorprendentes cenotafios.

Como siempre, el escultor dio muestras de su creatividad y realizó una tumba que durante largos años fue el modelo más repetido por los escultores de las generaciones siguientes. Su originalidad radica en que rompió radicalmente con la tradición a la que pertenecían las tumbas de los predecesores de Urbano VIII en Santa Maria Maggiore y volvió su mirada hacia el Renacimiento. Antes de Bernini, el prototipo de la Capilla

Medici había sido adaptado a la tumba papal por Guglielmo della Porta en la de Pablo III Farnesio, y fue su admiración hacia ese monumento el que le condujo a su vez a Miguel Ángel. De forma parecida a las tumbas de los Medici, las figuras forman una pirámide bien definida y, en ambos casos, el sarcófago con las dos alegorías y la estatua del difunto están en planos distintos; incluso la forma del cenotafio deriva del artista florentino<sup>17</sup>. La continua demanda de Urbano VIII de encargos destinados a satisfacer sus ambiciones más inmediatas explica las múltiples interrupciones que tuvo su propio cenotafio a lo largo del tiempo y la extensa cronología de obra (1628-1647).

Tras realizar el baldaquino, Bernini tuvo que ocuparse de la decoración de los pilares del crucero. Se necesitaban balcones encima de los enormes nichos, situados dentro de las columnas, para exponer, en ocasiones especiales, las reliquias más veneradas de la iglesia. Esta tarea, finalizada en 1640, exigía el ahuecamiento de los soportes de la cúpula de Miguel Ángel. Así, San Longinos, Santa Verónica, Santa Elena y San Andrés, asociados tradicionalmente a la Lanza, el Velo, la Cruz y la cabeza de San Andrés apóstol, ocupan los nichos como estatuas gigantescas. Esta decisión de esculpir en mármol las reliquias y sus protagonistas bajo la cúpula tuvo repercusiones en la elección del lugar para la tumba que Urbano VIII deseaba erigir para sí mismo. La decisión de retirar el cenotafio de Pablo III, que estaba en uno de los pilares, conllevó colocar ambas tumbas en sus correspondientes nichos del ábside, con la de Urbano VIII a la derecha. Bernini planteó su sepultura como pareja y, al mismo tiempo, como crítica de la primera al dar al pedestal una tendencia vertical y reducir su importancia y, consecuentemente, otorgar a las figuras, en especial la del pontífice, el protagonismo correspondiente<sup>18</sup>. El escultor convirtió incluso el antiguo símbolo impersonal de la calavera en una personificación activa de la *Muerte* que, en forma de esqueleto,

---

<sup>17</sup> WITTKOWER, Rudolf. **Gian Lorenzo Bernini. El escultor del barroco romano**. Madrid: Alianza Editorial, 1990, pp. 38-39.

<sup>18</sup> WITTKOWER, *op. cit.*, p. 39.



escribe el nombre de Urbano VIII sobre el tablero de bronce que hará las veces de epitafio. En el comentario en verso realizado por el cardenal Rapaccioli se puede leer que la estatua del papa era tan viva que la muerte en persona se presentaba a certificar la defunción<sup>19</sup>. Es el énfasis dado a la idea sepulcral: la persona más poderosa del mundo cristiano sigue siendo, pese a todo, un humilde mortal.



Figura 6

**Gian Lorenzo Bernini**

*Tumba de Urbano VIII, 1628-1647*

Mármol y bronce

**Créditos fotográficos:** WITTKOWER, Rudolf. **Gian Lorenzo Bernini. El escultor del barroco romano.** Madrid: Alianza Editorial, 1990, lámina 49, sin paginar.

---

<sup>19</sup> BORSI, *op. cit.*, p. 46.

Toda la composición está resuelta en una forma piramidal que se eleva hacia el vértice [Fig. 6]. Su referencia triunfal hacia el espectador se apoya en el gesto magnánimo del Papa y en las figuras femeninas que nos invitan a aproximarnos. Urbano VIII aparece entronizado encima de su sarcófago, seguro de su autoridad y de lo exclusivo de su cargo, bendiciendo con la mano derecha. Su trono se apoya sobre un pedestal que se eleva sobre el sarcófago; no por casualidad, varias abejas se han posado caprichosamente en uno u otro. Dos figuras alegóricas, una a cada lado de la tumba, representan a la *Caridad*, la mayor virtud cristiana según San Pablo, y la *Justicia*, la más importante de las virtudes cardinales, ambas como personificaciones de las cualidades de Urbano VIII. La primera aparece acompañada de dos *putti*; la segunda, en cambio, se apoya con el brazo derecho sobre el sarcófago en señal de tristeza mientras que con la mano izquierda sostiene una gran espada decorada con las abejas papales. Se trata de una tumba en la que el artista incorporó el color mediante la utilización de materiales diferentes; así, la figura de la *Muerte*, la estatua papal y el sarcófago son de bronce oscuro con toques dorados, mientras que las alegorías fueron realizadas en mármol. Este juego lumínico propicia vitalidad al conjunto y permite transformar un frío monumento en un espectáculo dramático en el que las figuras han conseguido crear su propio escenario<sup>20</sup>. Irónicamente, la figura de la *Justicia* no fue terminada hasta 1647, momento en los Barberini habían sido expulsados de Roma por su frenética explotación de los recursos de la ciudad para sus propios fines.

### **La iglesia de Santa Bibiana**

Casi al mismo tiempo que Urbano VIII había encargado a Bernini el baldaquino para San Pedro, le confió su primera obra puramente arquitectónica, la pequeña iglesia de Santa Bibiana. La joven había sido perseguida durante el mandato de Juliano el Apóstata (361-363), atada a

---

<sup>20</sup> HIBBARD, *op. cit.*, pp. 89-90.

una columna y azotada con un látigo con cuerdas emplomadas. Inmediatamente se levantó una pequeña iglesia, en el emplazamiento del palacio de su padre, en la que fue enterrada junto con su madre y hermana martirizadas. Durante una restauración de rutina, se descubrió el cuerpo de la santa, y el papa aprovechó la oportunidad para reconstruir y decorar la iglesia por entero. En un par de años (1624-1626), Bernini había terminado la tarea y había hecho también la estatua de la santa, que se colocaría tras el altar mayor, enmarcada por un impresionante templete con columnas. Era una obra comedia pero emotiva, en la que por primera vez se transfería a la escultura esa combinación de sensualidad y misticismo que había aparecido en tantas obras de pintura contrarreformista<sup>21</sup>. El mismo día que Bernini recibió su primer pago por esta estatua, se contrató al artista florentino Agostino Ciampelli para la decoración de las paredes de la iglesia con una serie de frescos que ilustraran la vida de la santa. Apenas llevaba trabajando tres meses cuando se presentó un nuevo pintor, Pietro da Cortona, también toscano, y, para gran disgusto de Campelli, se le confió la pared izquierda, en la que representaría tres escenas de la vida y martirio de Santa Bibiana. Cortona llegó al círculo de Urbano VIII gracias a la recomendación de Marcello Sacchetti, personaje que, junto a su hermano Giulio, desempeñaron papeles cruciales en el mundo político y artístico del pontífice. Cortona infundió a sus frescos su particular estilo, combinándolos con la atención a los detalles clásicos que hacían las delicias de los expertos. En adelante, tuvo el éxito asegurado y ocupó, junto a Bernini, el puesto de artista especial del Papa.

Santa Bibiana permanece en pie en el momento de su martirio, con su brazo derecho apoyado sobre la columna [Fig. 7]. Su cabeza y sus ojos miran al cielo para recibir la visión de la gloria divina pintada sobre la bóveda que se encuentra encima de ella. Su expresividad se relaciona muy de cerca con las mujeres realizadas por Cortona. Sin embargo, Urbano VIII no iba a dejar pasar la oportunidad de dejar impronta de su mecenazgo;

---

<sup>21</sup> WITTKOWER, Rudolf. **The sculptures of Gian Lorenzo Bernini**. Londres: Phaidon Publishers, 1955, p. 186; *op. cit.*, p. 56.

cerrando por detrás el altar mayor, por encima de la cabeza de Santa Bibiana, una vidriera permite reconocer a las tres abejas Barberini sobre un fondo azulado.



Figura 7

**Gian Lorenzo Bernini**

*Santa Bibiana*, 1624-1626

Estatua en mármol de tamaño natural, 1,91 m.

## ***Un alto en el urbanismo: las fuentes***

Durante largo tiempo, prácticamente desde la Edad Media hasta el Renacimiento, las fuentes de Roma fueron utilizadas solamente como bebederos para animales. La nueva ordenación urbanística llevada a cabo por diversos pontífices y el impulso dado a la energía hidráulica favoreció que estas fuentes comenzasen a asumir un papel algo más importante que el simplemente funcional. De tamaño más bien pequeño, y en muchos casos de una sola pila, pasaron ahora a ser remodeladas y adornadas con esculturas de grandes proporciones, generalmente de tema mitológico, y otros elementos ornamentales alusivos al poder, la ostentación y el mando de sus mecenas. Los Papas supieron obtener el máximo provecho del agua como sinónimo de riqueza, belleza y vida. El nuevo trazado urbano que poco a poco transformó Roma favoreció la aparición de largas calles y amplias plazas en las que una fuente recién construida llamaba la atención de los transeúntes. De esta forma, empezaron a desempeñar un papel importante en la fisonomía de esta ciudad.

Urbano VIII se decantó más por impulsar la arquitectura que por continuar el desarrollo urbanístico de sus predecesores. Sin embargo, y por iniciativa suya, se construyó un nuevo anillo de murallas alrededor de la ciudad, con dos tramos sobre el Gianicolo que rodeaban el Trastevere. Otra de sus reformas fue la de restaurar un conjunto de iglesias paleocristianas que se encontraban en muy malas condiciones. Abrió calles para conectar entre sí algunas de ellas o bien las integró en un contexto urbano más amplio, continuando de esta forma la labor de Sixto V con los templos de peregrinación. Construyó otra calle entre la Vía Pellegrino, la arteria de los peregrinos en dirección al Vaticano, y el convento de la Chiesa Nuova. Amplió, además, la Piazza Quirinale, situada en la parte alta de la colina de Roma, delante del palacio urbano pontificio, con la intención de que los estos mismos peregrinos pudiesen disponer de más espacio cuando se reunían en gran número para obtener la bendición papal<sup>22</sup>. Sin embargo,

---

<sup>22</sup> WOLFGANG, Jung. "Arquitectura y ciudad en Italia". AA.VV. **El Barroco. Arquitectura, Escultura y Pintura**. Barcelona: Locteam S.L., 2007, p. 19.

aunque la contribución de Urbano VIII no fue tan remarcada como la de otros pontífices, la herencia de la familia Barberini – especialmente representada por Francesco, Taddeo y Antonio, sus tres sobrinos – fue más importante que la de cualquier otra dinastía del siglo XVII. Supieron escoger en cada momento a sus artistas, hecho que determinó el estilo que influyó a posteriori en toda futura construcción o decoración de la ciudad<sup>23</sup>.



Figura 8  
**Pietro y Lorenzo Bernini**  
*Fuente de la Barcaccia, 1627-1629*

---

<sup>23</sup> HASKELL, *op. cit.*, p. 75.



Figura 9  
**Pietro y Lorenzo Bernini**  
*Fuente de la Barcaccia* (detalle)

A pesar de que ninguna gran plaza nueva recuerda su memoria, como efectivamente pasó con sus sucesores Inocencio X y Alejandro VII, tres son las fuentes importantes construidas bajo el pontificado de Urbano VIII: la *Fontana de la Barcaccia* (*Fuente de la Barcaza*), la *Fontana del Tritone* (*Fuente del Tritón*) y la *Fontana delle Api* (*Fuente de las Abejas*), todas ellas con el identificativo sello papal. La primera, la *Fuente de la Barcaza*, se ubica en la Plaza de España, al pie de las escalinatas de la iglesia de Trinità dei Monti y fue realizada entre 1627 y 1629 [Fig. 8]. Su autor, Pietro Bernini, padre de Lorenzo, permitió por entonces que su hijo interviniera en su realización. La fuente, que representa una barcaza a medio hundir, responde con su diseño a la leyenda de la llegada a la plaza de una barca a causa de la inundación del río Tíber en 1598. La anécdota gustó al pontífice, hasta el punto de convertirla casi en protagonista de una de las plazas más emblemáticas de Roma. A causa de la baja presión con que corría el agua en esta zona de la ciudad, procedente del acueducto del *Acqua Vergine*, Pietro Bernini tuvo que resolver ciertas dificultades técnicas en su construcción. La imposibilidad de habilitar manantiales o cascadas para subsanar esa falta le llevó a realizar una bañera de forma ovalada, emplazada a un nivel inferior al de la calle, que envuelve a lo que representa una barca semihundida, con la proa y la popa idénticas, más elevadas que los bordes laterales. Elementos decorativos en forma de soles y abejas identifican al pontífice como mecenas o promotor [Fig. 9].

La *Fuente del Tritón* está considerada como una glorificación ciudadana de Urbano VIII, a cuya finalización en 1643 apenas pudo sobrevivir un año [Fig. 10]. Ubicada en plena Plaza Barberini, constituyó el elemento principal de la remodelación de la antes denominada Plaza Grimana. Se trata de una espectacular creación de tema mitológico: un fornido *Tritón* – el hijo del dios del mar, mitad hombre mitad pez –, sentado sobre una gigantesca concha sostenida por cuatro delfines con sus colas, sopla con fuerza una caracola que lanza hacia arriba un potente chorro de agua. Ovidio relata en las *Metamorfosis* (I, 330 ss) como, tras el final de la marea,



No persiste tampoco la cólera del mar, y el soberano del piélago abandona su arma de tres puntas, apacigua las aguas, llama al azul Tritón, que se erguía sobre el abismo [...] y le ordena que sople en su sonora concha y que haga retirarse, dando la oportuna señal, a la olas y a los ríos. Toma él entonces su hueca trompa, que en espiral va aumentando de tamaño conforme sube desde su voluta inferior, trompa que, cuando en mitad del ponto recibe el aéreo soplo, colma de su sonido las playas que se extienden bajo ambos soles.

Los tritones eran representaciones habituales en las fuentes de jardín enclavadas en grutas. La originalidad de Bernini radicó aquí en desarraigar a este dios marino de su contexto habitual y ubicarlo en una plaza romana; algo parecido a una versión libre de la típica fuente de formas geométricas a las que los transeúntes estaban más acostumbrados. El *Tritón* es, además, un “símbolo de la inmortalidad adquirida a través del estudio literario”, relacionado, en este caso, con la tiara papal y las llaves de San Pedro que se entrelazan, en las colas de los delfines, con el escudo de los Barberini, es decir, con las tres heráldicas abejas. La pasión de Urbano VIII por la literatura y la poesía, además de ser él mismo un poeta de reconocidas aptitudes, convierte al *Tritón* en la proclamación de su inmortalidad literaria. Por otra parte, los delfines simbolizaban el favor real y las abejas del escudo de los Barberini lo eran de la providencia divina<sup>24</sup>. En la concha que se abre y de la que brota el agua se deducen alusiones a fuerzas benéficas, de forma que en la unión con las tres abejas Barberini aparece tematizada la glorificación de su pontificado [Fig. 11], que el *Tritón* anuncia a todo el mundo soplando una caracola; se convierte, en otras palabras, en un símbolo del gobierno papal iluminado por la dirección divina. La estudiada proyección del chorro y el efecto de la caída del agua contribuyeron a lograr un gran efecto de conjunto por parte del escultor.

---

<sup>24</sup> HIBBARD, *op. cit.*, p. 96.



Figura 10  
**Gian Lorenzo Bernini**  
*Fuente del Tritón*, 1642-1643



Figura 11  
**Gian Lorenzo Bernini**  
*Fuente del Tritón* (detalle)

Un año después, en 1644, Bernini dio forma a la tercera de las fuentes, la *Fuente de las Abejas* [Fig. 12], en la que llama la atención tres enormes abejas esculpidas y posadas en la basa de una enorme concha de impresionante diseño, un *Pecten* o venera [Fig. 13]. Bajo cada una de ellas, tres caños lanzan sutiles chorros de agua que caen sobre la valva inferior. En la valva superior de la concha, abierta a modo de joyero, puede leerse una inscripción en la que se informa de quien encargó su ejecución, el año en que fue erigida y la finalidad con la que fue construida.

URBANUS VIII PONTIFEX MAXIMUS  
FONTI AD PUBLICUM URBIS ORNAMENTUM  
EXSTRUCTO SINGULORUM USIBUS SEORSIM COMMODITATE  
HAC CONSULUIT ANNO MDCXLIV PONT XXI



Figura 12  
**Gian Lorenzo Bernini**  
*Fuente de las Abejas*, 1644  
Mármol de travertino, 6 m. de altura



Figura 13  
**Gian Lorenzo Bernini**  
*Fuente de las Abejas (detalle)*

En efecto, en 1644, el papa Urbano VIII encargó a Bernini la ejecución de lo que se conoce como una *bassa fontana*, una fuente de pequeñas dimensiones. Según la inscripción, el proyecto respondía tanto al embellecimiento público de la ciudad como a la utilidad y comodidad general, al mismo tiempo que se añade otra particularidad. Una vez finalizada la obra, en junio de aquel año, se puso la inscripción dedicatoria en la que figuraba que el pontífice se encontraba en el vigésimo segundo año de su pontificado, aunque faltaban en realidad dos meses y el escultor quiso expresar así una anticipación de buenos augurios. Por entonces, sin embargo, Urbano VIII estaba ya enfermo y esta celebración por adelantado fue vista por los romanos como una mala señal, de manera que pronto corrieron jocosas maledicciones por la ciudad. El cardenal Francesco Borromini decidió entonces corregir con escalpelo la última I de la numeración romana convirtiendo así el XXII en XXI. El 29 de julio de 1644 moría Urbano VIII, desencadenándose una oleada de alegría y de odio en cuanto fue conocida la noticia.

La *Fuente de las Abejas* no está actualmente ni en su emplazamiento original ni presenta su primitivo aspecto. Ocupaba en los tiempos de su inauguración otra esquina, entre Plaza Barberini y Via Sistina, y allí permaneció hasta que en 1867, por razones de reordenación del tráfico y de la circulación, fue desmontada y abandonada con poco cuidado en los depósitos municipales del Testaccio. Allí permaneció casi olvidada hasta que el pueblo más culto reclamó su reposición. De la mano del escultor Adolfo Apolloni, fue reconstruida y reinaugurada en 1916, donde hoy podemos verla al principio de Via Vittorio Veneto. Sin embargo, no fue sólo de lugar lo que cambió. Los trabajos de reconstrucción fueron muy laboriosos porque la mayor parte de sus piezas se habían perdido y tan solo se conservaba la abeja central y el fragmento sobre el que estaba posada. Esto explica que lo que hoy vemos responde a una idea poco fiel de su aspecto original si se compara con el dibujo de la plaza realizado en 1665 por Lievin Cruyl, un dibujante flamenco de Gantes que vivió en Roma entre 1664 y 1674 y a quien debemos magníficos testimonios de la ciudad en aquel tiempo. En ese dibujo se puede apreciar cómo era el diseño original de la fuente<sup>25</sup>.

Según se observa, la fuente adosaba su valva superior contra la esquina de un palacete propiedad de Nicolò Soderini, mientras que la valva inferior se apoyaba directamente sobre el suelo. No obstante, en una antigua foto del archivo fotográfico del Comune di Roma, se comprueba que, antes de 1867, fecha en que fue desmantelada y retirada, la valva inferior estaba alzada del suelo sobre bloques de piedra, tal y como podemos verla hoy en día. Además de la ubicación y el diseño, la fuente también experimentó variación en el material con el que fue construida en la copia encargada a Apolloni: el blanquísimo mármol de Carrara del original fue sustituido por mármol travertino, más amarillo. En la actualidad, poco queda del proyecto inicial si nos fijamos en que la fuente se nos presenta exenta de cualquier edificio, con la valva superior apoyada en un falso murete en claro

---

<sup>25</sup> CRUYL, Lievin. **Prospetto della Piazza di Sforza, hoggi Piazza Barberino**, ca. 1664-1666. Ilustración nº 10.

recuerdo de su primitiva localización.

### ***El Palacio Barberini y la decoración de Pietro da Cortona***

Desde siempre, las abejas han simbolizado la laboriosidad y la diligencia, el orden y el trabajo disciplinado, un tipo de organización que garantiza una sociedad próspera, estable y perdurable en el tiempo. Dadas estas particularidades, es normal que se haya escrito mucho a lo largo de la historia acerca de estos animales, variando las interpretaciones de su vida en la colmena según los intereses de cada momento. Por ejemplo, el poeta romano Virgilio les dedicó el libro IV de sus *Geórgicas*, alabando su naturaleza y modo de vida, su espíritu de cooperación, su igualdad de condiciones y beneficio mutuo. La abeja representaba el orden y era la prueba de la existencia de reglas de la naturaleza, de un marco en el que la sumisión sistemática promueve la paz porque todas ellas conocen, según se ha explicado, su función en la colmena.



Figura 14

**Carlo Maderno, Gian Lorenzo Bernini y Francesco Borromini**  
*Palacio Barberini, 1627-1633*

Las abejas Barberini eran consideradas como símbolos de la Divina Providencia, la misma que da nombre al enorme fresco del *Triunfo* que Pietro da Cortona – el mismo artista que intervino en la decoración de la iglesia de Santa Bibiana – pintó en el techo de la principal sala de recepción del Palacio Barberini a modo de un espectacular ejercicio de exaltación de la familia papal, una glorificación del pontificado de Urbano VIII<sup>26</sup>. Este extraordinario palacio o villa suburbana [Fig. 14], fue iniciado en 1627 bajo la dirección del arquitecto Carlo Maderno englobando la construcción preexistente, la Villa Sforza. El proyecto era, en realidad, mucho más ambicioso. La idea no era tan solo la de transformar este edificio en una villa-palacio digna de convertirse en la fastuosa residencia de la más prestigiosa de las familias romanas, sino también la de integrar todo el entorno circundante para conseguir un todo unitario. El escudo de los Barberini preside el centro de la fachada principal. A la muerte de Maderno, prosiguieron el trabajo Gian Lorenzo Bernini y Francesco Borromini. Hoy en día es sede de la Galería Nacional de Arte Antiguo.

En la formulación del programa iconográfico de la pintura del interior intervinieron, con toda seguridad, tres tipos de personajes: diletantes vinculados a la familia Barberini; el propio Urbano VIII en su papel de erudito, mecenas, poeta y coleccionista; y el poeta toscano Francesco Bracciolini, el preferido del Papa. El mensaje, uno solo: Urbano, el pontífice poeta elegido por la *Divina Providencia* y el mismo la voz de la *Divina Providencia*, era digno de la inmortalidad<sup>27</sup> [Fig. 15].

---

<sup>26</sup> PASSERI, *op. cit.*, 1772, pp. 405-413; BRIGANTI, Giuliano. **Pietro da Cortona o della pittura barocca**. Firenze: Sansoni, 1962.

<sup>27</sup> DOMENÈC DE ROS, Alexandre. **Abeja barberina: panegírico a la Santidad de N. Señor Urbano VIII, Pontífice Maximo y a los Eminmos. y Excellmos. señores de la casa Barberina ... / escriviole don Alexandro Domingo de Ros**. Roma: Luys Grifani, 1639.



Figura 15

**Pietro da Cortona**

*Triunfo de la Divina Providencia bajo el pontificado de Urbano VIII, 1632-1639*

Pintura al fresco, 14 x 24 m.

En esta sala son las abejas y el laurel los que se convierten en temas esenciales del fresco [Fig. 16]. En el centro de la composición, la *Divina Providencia*, soberana del Presente y el Futuro, del Tiempo y de las Parcas, obedecida por las Virtudes Teologales, ordena a la *Inmortalidad* que corone los emblemas de la familia Barberini, representados en forma de escudo sostenido por la *Fe*, la *Esperanza* y la *Caridad*, con un halo de estrellas. Arriba, la *Religión*, con sus llaves, y *Roma*, con la tiara papal, suman su tributo a la familia reinante<sup>28</sup>. Las abejas, sin embargo, no se

<sup>28</sup> HASKELL, *op. cit.*, p. 67. Resulta interesante también el artículo: MONTAGU, Jennifer. "The painted enigma and French seventeenth-century art". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1968, pp. 307-335; por la información que aporta en relación al techo Barberini y los diversos significados que llegaron a conjeturar los contemporáneos de Pietro da Cortona.



acaban en la pintura: están representadas por todo el palacio, por ejemplo en algunos de los capiteles de las columnas de la impresionante escalera de caracol ovalada realizada por Francesco Borromini<sup>29</sup>.



**Empresa del papa Barberini**  
(abejas)

**Corona de laurel**  
(victoria, poesía)

**Virtudes Teologales**

- Fe (vestida de blanco)
- Caridad (vestida de rojo)
- Esperanza (vestida de verde)

**Religión** (sostiene las dos llaves)

- autoridad divina
- autoridad temporal del pontificado

**Roma** coloca la tiara

**Tiara** (tres coronas)

- Santísima Trinidad
- Tres posesiones de la Iglesia
  - Roma
  - Cristiandad
  - soberanía espiritual
- Maestro y juez

Figura 16

**Pietro da Cortona**

*Triunfo de la Divina Providencia bajo el pontificado de Urbano VIII* (detalle)

---

<sup>29</sup> Anónimo italiano. **Escalera del Palacio Barberini**, material gráfico. Roma: Inventario dei disegni italiani della Biblioteca Nazionale di Madrid, 1974, p. 152, n. 51.