

Capítulo 9

Iconografía y Simbología de los ríos andaluces: cuando el abastecimiento de aguas dependía de la divinidad

Antonio Rafael Fernández Paradas

Universidad de Granada

Antonioparadas@ugr.es

<https://orcid.org/0000-0003-3751-7479>

Rubén Sánchez Guzmán

Universidad Autónoma de Madrid

ruben_sanguzman@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6695-8460>

RESUMEN

A lo largo de la historia, los ríos han sido un medio que ha permitido el desarrollo y evolución de las sociedades. El objetivo del presente trabajo es analizar la configuración iconográfica de las alegorías de los ríos andaluces. En la cosmovisión del mundo de la época moderna y posteriormente también en la contemporánea, la fluidez y vida de los ríos, pero también las tragedias que provocaban, se hacían depender directamente de la divinidad, pero, para su configuración iconográfica los artistas se decantaron por las fuentes clásicas. Partiendo de aquellas, muchos de los ríos españoles, incluidos los andaluces, se mostraron al mundo visualmente incorporando a la codificación grecolatina aquellos atributos que caracterizaban a sus propios ríos. Esta realidad, pervivió hasta los siglos XIX y XX, cuando grandes acontecimientos relacionados con el abastecimiento de aguas, contaron con sus correspondientes alegorías y representaciones iconográficas.

Todos ustedes ensalzan la Enéada,
¡Temed su autoridad!
Actúa por su hijo, el Maestro Universal,
¡el que hace que el Deux Rives sea verde!
Sé verde y vendrás, sé verde y vendrás
¡Hâpy, sé verde y vendrás!
Ven a Egipto, tú que traes la paz,
lo que hace que el Deux Rives sea verde.
Sé verde y vendrás, sé verde y vendrás
¡Hâpy, sé verde y vendrás!
Tú que das vida a los hombres y a los rebaños
de los productos de su país.
Sé verde y vendrás, sé verde y vendrás
¡Hâpy, sé verde y vendrás!

Bernard Mathieu

Estudios de métrica egipcia II.

Restricciones métricas y producción textual en el

Himno al Diluvio del Nilo,

RdE 41, 1990, pp. 127-141.

1. INTRODUCCIÓN

En pleno siglo XXI, las tradicionales periferias de la historia del Arte se han ido convirtiendo de manera paulatina en centros de interés que en otros contextos históricos hubiesen tenido pocas posibilidades de sobrevivir. De esta manera, la tradicional configuración de la Historia del Arte en función de la arquitectura, la escultura y la pintura, se ha visto notablemente acrecentada, no sólo conceptualmente, sino que también lo ha hecho en perspectiva iconográfica. La sociedad globalizada, la inmediatez de las redes sociales y la alta importancia social que tienen los medios de comunicación han provocado un vendaval de nuevas miradas y nuevos objetos de estudio y la revisión de textos bajo la mirada actual. En este sentido, el objeto de estudio de la presente publicación,

la iconografía de la
blemente sin esa m
comunidad global
habría sido imposi
el medio por el que
de la historia, un
la importancia de
civilización. Quiza
yordomo, 2014-201
una de las civilizac
dad, la egipcia. Du
precisión se encan
antojo y necesidad
No es de extrañar
gran parte de su e
aguas, y lo que con
estos caudales de
en pintura, escult
había que venerar

La deificación
equiparación en
de sus pueblos, ca
ber, o el Ebro, en
proceso de asenta
territorios tomar
rio, especialmente
luz, tampoco se fi
el Guadiana y el C
por parte de los
mos podido cons
relativos a repres
diana. Por nuesta
ríos andaluces du

néada,
Universal,
sea verde!
y vendrás
ás!
la paz,
sea verde.
y vendrás
ás!
a los rebaños
país.
y vendrás
rás!
Bernard Mathieu
dios de métrica egipcia II.
y producción textual en el
Himno al Diluvio del Nilo,
RdE 41, 1990, pp. 127-141.

rias de la historia del Arte
en centros de interés que
pocas posibilidades de so-
uración de la Historia del
ra y la pintura, se ha visto
lmente, sino que también
ociedad globalizada, la in-
ortancia social que tienen
n vendaval de nuevas mi-
n de textos bajo la mirada
e la presente publicación,

la iconografía de los ríos andaluces, es hijo de su época, ya que probablemente sin esa mirada que hace de lo local algo importante para la comunidad globalizada, la glocalización, su existencia probablemente habría sido imposible. El agua es la fuente de vida básica, y los ríos son el medio por el que los seres vivos disfrutaban del preciado bien. A lo largo de la historia, un buen número de sociedades tomaron conciencia de la importancia de sus ríos como elemento sustentador de la vida de su civilización. Quizás, el caso más paradigmático fue el Nilo (Gómez Mayordomo, 2014-2015; Gómez Mayordomo, 2018), a cuyos cauces se creó una de las civilizaciones más importantes de la historia de la humanidad, la egipcia. Durante milenios, los egipcios con una extraordinaria precisión se encargaron de medir y controlar las crecidas del Nilo a su antojo y necesidades. La buena mano del hombre hizo todo lo demás. No es de extrañar que si la sociedad, la egipcia o cualquier otra, basara gran parte de su economía y subsistencia en la subida y bajadas de las aguas, y lo que con ello se podía hacer, pronto se comenzó a deificar a estos caudales de agua. El siguiente paso sería la plasmación material, en pintura, escultura, cerámica, piedra, etc., de aquellos ríos a los que había que venerar y adorar.

La deificación del río Nilo (Jentel, 1987), (Swetnam, 2009) tuvo su equiparación en multitud de ríos nacionales que marcaban el carácter de sus pueblos, como por ejemplo el río Eurotas (Brewster, 1997), el Tíber, o el Ebro, entre otros. Este fenómeno hay que entenderlo con un proceso de asentamiento de la cultura grecolatina, donde los diferentes territorios tomaron ejemplo de lo que pasaba en otras partes del imperio, especialmente en Roma (Sichtermann, 1960). En el contexto andaluz, tampoco se fue ajeno a este fenómeno, siendo sus dos grandes ríos, el Guadiana y el Guadalquivir quienes mayores atenciones han recibido por parte de los artistas. La mayoría de los ejemplos que nosotros hemos podido constatar de la época clásica (Costa, Palahí y Vivo, 2011), son relativos a representaciones escultóricas y numismáticas del río Guadiana. Por nuestra parte, no hemos podido constatar representaciones de ríos andaluces durante el periodo medieval. Durante la época moderna,

hasta el siglo XX, hemos podido constatar una total supremacía de la representación de la alegoría del río Guadalquivir. Se trata del río andaluz más captado en grabados, esculturas y pinturas. Sobre esta cuestión cabe tener en cuenta que se trata de un río que se extiende por gran parte del territorio andaluz, pasando por importantes capitales como Córdoba o Sevilla, y que, durante la etapa moderna, fue navegable en buena parte de su curso.

Las representaciones que nosotros hemos podido constatar de otros ríos andaluces es prácticamente inexistente, reduciéndose al río Guadalete y al Darro granadino. En el siglo XX, en 1929, encontraremos una representación del Guadalimar como afluente del Guadalquivir. Por su parte, el siglo XXI nos dejará representaciones del Genil y el Tinto y otras tantas del Guadalquivir y el Guadiana¹. Llama la atención, debido a su inexistencia o desconocimiento, la nula representación de ríos paradigmáticos como pueden ser los malagueños Guadalhorce y Guadamedina, fuente de tantas riquezas, pero también de tantas desgracias. Cabría entenderse esta casuística como el interés que la ciudad siempre tuvo por el mar, y no por sus ríos (Montero Herrero, 2012).

Gómez Mayordomo, ha venido a definir de manera representativa la personificación de los ríos, mencionando que “de manera general, los dioses-río se representaban con el torso desnudo y ataviados únicamente con un manto que les cubría las piernas y cadera. Asimismo, iban tocados con hojas lacustres y portaban una rama de junco, un remo y/o cornucopia, símbolo de su fertilidad. Por último, en ocasiones aparecían apoyando su brazo en un cántaro del que manaba agua, como reflejo de su caudal”, (Gómez Mayordomo, 2014-2015, p. 88). Se trata de una definición que se ajusta, con pequeños matices, a la perfección a la presentación de los ríos andaluces desde la antigüedad clásica hasta el siglo XXI.

1. Los ríos aquí mencionados, nunca pueden entenderse como definitivos. Se trata de un catálogo de obras en constante proceso de revisión y crecimiento.

Finalmente, n
“canónica” (Ostr
algunos ejempla
como la represen
de ríos “abstract
1997).

2. ORÍGENES Y ICONOGRÁFICO

La importan
creación mitol
bernaban las co
Según Hesíodo,
primigenias, los
mil Oceánides,
que fueron dei
dor, asociado a
clásicos hablab
manera más o
la representaci
y fue modulán
sonificaciones
El popular mit
Deyanira, dio
gen híbrida en
Océano), rápid
toro, imagen p
fica híbrida en
drosopos: toro
bien esta pers
minando a ot
gunda mitad

Finalmente, no queremos dejar de mencionar que la representación "canónica" (Ostrowski, 1999), del modelo iconográfico, conlleva que algunos ejemplares conservados se pueden identificar expresamente como la representación específica de algún río, tratándose de alegorías de ríos "abstractas" (Gais, 1978; San Nicolás, 2004-2005; San Nicolás, 1997).

2. ORÍGENES Y CONFIGURACIÓN DEL MODELO ICONOGRÁFICO

La importancia de los ríos en la antigüedad, dio lugar en Grecia a la creación mitológica de los tres mil Oceánidas, o dioses río, los cuales gobernaban las corrientes fluviales del mundo conocido en la antigüedad. Según Hesíodo, que trató su linaje divino, eran hijos de dos deidades primigenias, los titanes Océano y Tetis, y hermanos de las también tres mil Oceánides, o ninfas (Hesíodo, 1978, 85-86). Si bien se puede decir que fueron deidades menores, dado su carácter vivificador y fertilizador, asociado al agua, se les tributo culto a algunos de ellos. Los textos clásicos hablaban de la personificación de estos ríos, participando de manera más o menos activas en la narrativa de los mitos. No obstante, la representación iconográfica no fue estable en un primer momento, y fue modulándose hasta su codificación definitiva. Las primeras personificaciones plásticas de los ríos hunden sus raíces al siglo VII a. C. El popular mito del río dios Aqueloo, que combatió con Heracles por Deyanira, dio la pauta a seguir, y aunque en principio se dio su imagen híbrida entre la serpiente y humano (iconografía prestada del Dios Océano), rápidamente su representación fue sustituida por la figura del toro, imagen ponente de la fertilidad, o como su variante antropomórfica híbrida entre toro y humano, siguiendo la iconografía del toro androsopos: toro con rostro de hombre (Ciuccarelli, 2006, pp. 121-141). Si bien esta personificación era privativa del río Aqueloo, terminó contaminando a otras personificaciones fluviales. Sin embargo, será en la segunda mitad del siglo V, en que la iconografía de los ríos empiece a virar

hacia formas cada vez más humanizadas, primero conservando ciertos residuos menores animalísticos como cuernos y orejas, pasando posteriormente a formas totalmente antropomórficas. El origen de la imagen humanizada del río es discutido, si mientras para algunos autores cabría encontrarlo en los frontones del Partenón y el templo de Zeus en Olimpia, es decir, en plena época clásica, (Ostrowski, 1991, p. 21), otros lo retrasan a época helenística (Gais, 1978, p. 361). No obstante, la iconografía por entonces tampoco fue uniforme, pues junto a la del dios recostado, y sus variantes sentado o apoyado, que posteriormente analizaremos, se dieron otras como la del río emergente, ampliamente representado en las acuñaciones de monedas y que parece derivar de la escultura de la Tique o Fortuna de Antioquia con el río Orontes a sus pies, labrada con el escultor del foco alejandrino Eutíquides hacia el 300 a. C. conocida por copias romanas. No obstante, sería la ya citada personificación del río como un hombre reclinado la que se popularice en época helenística y disfrute de una mayor trascendencia posterior, prácticamente hasta nuestros días. Pieza clave para su posterior desarrollo fue la figura alejandrina del Nilo, no conservada pero sobradamente conocida por las copias de la época romana, como la pieza de los museos vaticanos, mostrando una iconografía plenamente configurada y que prevalecerá en época romana. En esencia estas imágenes presentan a hombres maduros en posición reclinada, apoyando su brazo en una suerte de urna de la que mana agua como reflejo de su caudal, mostrando su torso desnudo, cubriéndose las caderas y piernas con un manto. Presentándose en general barbados, (grandes ríos del imperio), pero otros ríos menores pueden aparecer barbilampiños. Van tocados con plantas acuáticas, y como atributos suelen llevar cornucopias, como símbolo de fertilidad, o remos, por su condición navegable. No obstante, los valores simbólicos entregados por los romanos a estas deidades trascenderían de lo meramente religiosos griegos, para otorgarles otros valores como los propagandísticas en monedas columnas y arcos triunfales, o alusivos a la geografía local asociándose estas imágenes a la propia personificación de las ciudades.

3. DEL ESPLENDOR

Hispania Romana
seguros de represen
mente andaluces es
otras representacion
de los ríos es frecue
de ríos foráneos
contrándose asocia
bien de forma aislada
inscripción inscripo
Nicolas Pedraz, mo
tramos las represe
Aqueloo, Nilo, Asop
mosaico en la casa
el Aquello (Granad
grafía tan genérica
cuerpo de la abund
Las mismas insegu
de la escultura con
servadas, pues ten
el Museo Arqueol
(Figura 1), se trata
tes (Loza Azuaga
rísticas formales a
un surtidor, cubri
obstante, al no lle
especifico, su iden
La pieza del muse
sus facciones imbe

2. N° Inventario
3. N° Inventario

3. DEL ESPLENDOR DE LA HISPANIA ROMANA

Hispania Romana no fue ajena a esta tendencia si bien los ejemplos seguros de representaciones de los ríos peninsulares y más concretamente andaluces es escasa, y en ocasiones pueden crear confusión con otras representaciones iconográficas. Así en la musivaria, si la presencia de los ríos es frecuente, en la mayoría de los casos identificados se trata de ríos foráneos (Asopo, Aqueloo, Éufrates, Nilo, Orontes, Píramo), encontrándose asociados a una escena narrativa de carácter mitológico o bien de forma aislada, facilitándose su identificación con un "tituli" o inscripción cercana, o con algún atributo identitario (San Nicolas Pedraz, 2004-2005, pp. 301-333). En la Bética tan solo encontramos las representaciones perfectamente identificadas de los ríos Aqueloo, Nilo, Asopo y Tíber. Más dudas despierta la imagen central del mosaico en la casa del planetario de Itálica, que pudiera ser el Betis, o el Aquello (Granados Chiguer, 2019, p. 53), pero mostrando una iconografía tan genérica, al representarle anciano, recostado, y portando un cuerpo de la abundancia, que hace imposible una segura identificación. Las mismas inseguridades iconográficas las encontramos en el campo de la escultura con determinadas deidades fluviales béticas. De las conservadas, pues tenemos noticias literarias de algunas desaparecidas, en el Museo Arqueológico de Córdoba², y Museo Arqueológico de Sevilla³ (Figura 1), se tratarían de esculturas asociadas a la decoración de fuentes (Loza Azuaga, 1993b, p. 99). Ambas muestran las mismas características formales al representar una figura masculina recostadas sobre un surtidor, cubriéndose con un manto las extremidades inferiores. No obstante, al no llevar ningún tipo de inscripción, y al carecer de atributo específico, su identificación con un río concreto se hace arto arriesgada. La pieza del museo de Córdoba la única que conserva parte del rostro, sus facciones imberbes impedirían identificarlo como un gran río de la

2. N° Inventario: CE028883.

3. N° Inventario: CE00105.

magnitud del Betis, ajustándose más bien a uno de sus afluentes. (Loza Azuaga, 1993a, p. 146). Mientras, la figura sevillana, procedente de alguna vivienda patricia de Itálica, presenta similar iconografía, al mostrarse recostado sobre un cantaro que sirve como canalización del agua, único elemento identificativo, al conservarse acéfala y sin brazo derecho (León Alonso, 1995, p. 54).

Figura 1. Anónimo. *Océanus o ríos Anas*. Segunda mitad del siglo II d.C. Mérida. Museo de Arte Romano de Mérida.

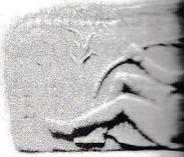


En la cercana Lusitania, regada por el *Flumen Ana*, actual Guadiana, se da similar fenomenología en torno a su capital Augusta Emérita, en donde todo parece indicar que se rindió culto a las aguas del río a tenor de las piezas conservadas. Obra excepcional y de capital importancia, al encontrarse dos deidades fluviales, plenamente identificadas con sedas inscripciones, es el llamado Dintel de los Ríos del museo de Arte romano de Mérida⁴ (Figura 2), procedente del monumento funerario d Caius Julius Successinus fechado en el siglo III (Canto et al., 1997: p. 247-294).

4. N° Inventario: DO2012/2/3.

En el mismo, apa
inscripciones. El
B. interpretada en
tilidad traída por
Barraeca, hoy Al
características for
de donde mana el
únicamente el gu
grafía de otros g
considerarse en u

Figura 2.



Relacionable
en 1902 en una
del Mitreo de M
Romano⁵. De m
mosaico cosmo
cuesta sobre un
acomodándose
el derecho desa
viven restos. A
momento se di

5. N° Inventa

de sus afluentes. (Loza
na, procedente de algu-
onografía, al mostrarse
alización del agua, úni-
la y sin brazo derecho

Segunda mitad
ano de Mérida.

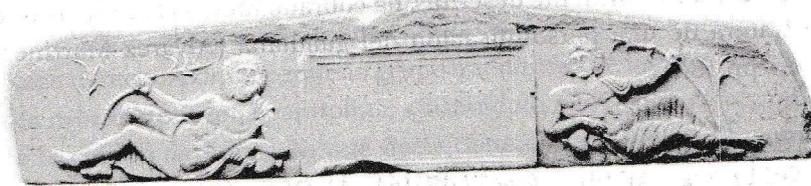


en Ana, actual Guadiana,
ital Augusta Emérita, en
a las aguas del río a tenor
de capital importancia, al
e identificadas con sedas
del museo de Arte roma-
namento funerario d Caius
co et al., 1997: p. 247-294).

Guzmán

En el mismo, aparecen perfectamente identificados dos ríos con sedas inscripciones. El *Flumen Ana*, a la izquierda, junto con la inscripción *B. B.* interpretada como *Bonis Bene*, en referencia a la prosperidad y fertilidad traída por el río, o por el propio *Successinus*, y su afluente en Barraeca, hoy Albarregas, a la derecha. Ambos presentan semejantes características formales al ser representados recostados sobre un ánfora de donde mana el agua, y portar sendas varas de junco, diferenciándose únicamente el guadiana, al presentarse barbado, asumiendo la iconografía de otros grandes ríos, quedando el Albarregas barbilampiño, al considerarse en un afluente o río menor.

Figura 2. Anónimo. Dintel de los ríos. Río Ana y Albarregas.
Mérida. Museo de Arte Romano de Mérida.



Relacionable con este culto fluvial, sería la escultura descubierta en 1902 en unas excavaciones en el cerro de San Albín, procedente del Mitreo de Mérida, hoy conservada en el Museo Nacional de Arte Romano⁵. De modelo similar a las deidades fluviales presentes en el mosaico cosmológico emeritense, la figura masculina acéfala, se re-cuesta sobre un lecho acuoso, imitándose a base de ondas incisas, acomodándose sobre un delfín en su brazo izquierdo, mientras con el derecho desaparecido portaría una cornucopia, de la cual aún per-viven restos. Ante la generalidad de estos atributos, desde un primer momento se dieron cita interpretaciones diversas, que oscilaban en-

5. N° Inventario: CE00085.

tre su identificación con el Titan Oceanus, o con el Flumen Ana, teoría mucho más plausible y generalmente aceptada (Nogales Bassarate, 2002, pp. 99-101).

A tenor, de los ejemplos anteriores no es de extrañar que la numismática romana hispánica, tan parco en personificaciones fluviales, a diferencia con lo que aconteció en otras cecas imperiales, explicándose esta sequía al cerrarse las cecas peninsulares a mediados del siglo I, años antes en que se generalizara la incorporación del tema en las acuñaciones, tenga en Augusta Emérita, la excepción. En efecto, conservamos una serie de monedas acuñadas en la ciudad en tiempos de Augusto, en las cuales aparece frontalmente la imagen de un anciano barbado con un ánfora de la que fluye agua ante su boca tradicionalmente considerada como imagen de sileno, pero a la luz de las piezas anteriormente descritas, ha cobrado fuerza la teoría de que se tratara de una personificación del guadiana (Álvarez Martínez, 2020, pp. 18-20).

4. DE LA DECADENCIA MEDIEVAL, AL RESURGIR RENACENTISTA. EL PAPEL DE LAS FUENTES GRABADAS

Aunque la Edad Media no barrió del todo las personificaciones, y la iconografía se mantuvo latente, si es cierto que los ríos representados se adaptaron a los planteamientos de la fe cristiana, como el río Jordán (Rodríguez López, 2002, p. 289) o los ríos del Paraíso, en todo tipo de técnicas y soportes. (Gómez Mayordomo, 2010, pp. 55-86). No obstante, con la llegada del Renacimiento y la vuelta a los modelos romanos, asistimos a un resurgimiento de los modelos clásicos, así como un uso similar en la instrumentación de los mismos. El primer factor a tener en cuenta en este momento fue el hallazgo y el estudio de esculturas clásicas. A partir de principios del XVI las excavaciones empezaron a sacar a la luz nuevas esculturas, que, con las ya conocidas, formaban un potente conjunto de homogénea iconografía. En 1512 se descubrió en el campo de Marzio la monumental escultura del río Tíber proce-

dente del Iseo Cam
Serapide, que se sit
pra Minerva y San
pertenecer a las ca
tada por Napoleón
hallazgo, apareció
nos, copia romana
cribe en el interior
el Tíber queda ac
pigmeos y recostad
otras dos piezas r
populosa plaza de
chada principal de
a los ríos Tíber y Ni
reeducación, a se
brazo derecho, por
a la cabeza de la
de la ciudad de R
aislado y la apari
convirtiéndose en
hallazgos algunas
la divinidad fluvia
vaticano, fueron

Desde su hallaz
pues fueron graba
las fronteras de E
francés de nacimie
guel Ángel, nos de
alzados en su pec
que quedaron con
nae Magnificencia
copias y variantes
mismas, desde sus

n el Flumen Ana, teo-
la (Nogales Bassarate,
extrañar que la numis-
nificaciones fluviales,
as imperiales, expli-
alares a mediados del
poración del tema en
excepción. En efecto,
n la ciudad en tiem-
ente la imagen de un
gua ante su boca tra-
eno, pero a la luz de
uerza la teoría de que
a (Álvarez Martínez,

URGIR S GRABADAS

ersonificaciones, y la
os ríos representados
a, como el río Jordán
aíso, en todo tipo de
p. 55-86). No obstan-
os modelos romanos,
cos, así como un uso
primer factor a tener
estudio de esculturas
ciones empezaron a
onocidas, formaban
En 1512 se descubrió
del río Tíber proce-

dente del Iseo Campense, un santuario dedicado a las deidades Isis y Serapide, que se situaba entre los actuales templos de Santa María sopra Minerva y San Stefano del Cacco, hoy en el Museo del Louvre, tras pertenecer a las colecciones vaticanas hasta 1804, cuando fue incautada por Napoleón. Poco después en 1513 en lugar próximo al anterior hallazgo, apareció su pareja la imagen del Nilo de los Museos Vaticanos, copia romana de un original alejandrino que Plinio el Viejo describe en el interior del Foro de la Paz. Perfectamente individualizadas, el Tíber queda acompañado de Rómulo y Remo, y el Nilo, rodeado de pigmeos y recostado sobre una esfinge. A este conjunto cabría añadir otras dos piezas romanas que fueron acomodadas en el siglo XVI en la populosa plaza del Capitolio de Roma, presidiendo la fuente de la fachada principal del palacio senatorial. Si bien a día de hoy representan a los ríos Tíber y Nilo, al menos, una de ellas, la primera, ha sufrido una reeducación, al ser sustituido la cabeza de tigre sobre se acomoda su brazo derecho, por un pequeño grupo escultórico de los gemelos junto a la cabeza de la loba capitolina, ajustándolo a la realidad geográfica de la ciudad de Roma. Ni que decir tiene que no fue un fenómeno aislado y la aparición de estos ejemplares despertó un enorme interés, convirtiéndose en verdaderos tipos iconográficos. Al albur de estos hallazgos algunas estatuas que se conservaban fragmentadas, como la divinidad fluvial, identificada, no sin dudas, como el río Arno en el vaticano, fueron reintegradas sirviendo estas como modelos.

Desde su hallazgo estas esculturas gozaron de enorme popularidad pues fueron grabadas, lo que aseguraban una enorme difusión allende las fronteras de Roma. De las suerte que el grabador Nicolás Beatrizet, francés de nacimiento pero asentado en Roma, donde trabajo junto a Miguel Ángel, nos dejó sendos grabados de la pareja de los ríos del Capitolio alzados en su pedestales, además del Tíber Louvre y el Nilo del Vaticano, que quedaron compendiadas, junto a otras tantas, en el *Speculum Romanae Magnificentiae*, publicado por Antonio Lafreri, y que vivió sucesivas copias y variantes, reflejando la enorme popularidad y difusión de las mismas, desde sus primeras ediciones en la década de los setenta del si-

glo XVI. A estos ejemplos que se tratan de interpretaciones directas de los citados modelos escultóricos, fueron incorporándose otras estampas sueltas que recogían aquella iconografía clásica, ya no solo en escenas mitológicas, sino también en exaltaciones familiares, como elaborada por 1589 por Cherubino Alberti de la Familia Medici, o en solitario identificándose con las distintas ciudades a las que bañan. A tenor de lo dicho a lo largo del siglo XVI se asistirá a una recodificación de los atributos específicos de estas deidades fluviales, manteniéndose las creadas es la antigüedad clásica e incorporándose nuevas. Buen ejemplo a lo expuesto fue la publicación en roma en 1593 de la Iconología de Cesare Ripa. El compendio de emblemas y alegorías, recogido por el autor, no fue ajeno a las personificaciones de los ríos, eso sí, se puede decir que es la versión de la antigüedad a través de las lentes del Renacimiento. En él, Ripa, personaliza las iconografías de los grandes ríos del imperio romano, a los que se incorporan nuevos, como los grandes cursos en Asia y África, los principales ríos de la península itálica, los ríos alusivos a la mitología clásica, tan solo dos extraídos de la Metamorfosis de Ovidio, y, finalmente, los ríos del inframundo entresacados tanto de las obras de Virgilio como de Dante. La omisión de otros ríos europeos fuera de la península itálica (salvo el Danubio) es total. Todo ello condicionara la llegada de esta iconografía fluvial a otras partes de Europa, arribando como no a España y Andalucía, que, en ausencia de iconografías locales, se vieron en la necesidad de tomar prestados los modelos iconográficos, creados desde el siglo XVI en Italia, que fueron difundidos a toda Europa, y que a la vez eran una pervivencia de los tipos clásicos.

5. LA CONFIGURACIÓN DEL MODELO EN LA ÉPOCA MODERNA Y SU PERPETUACIÓN HASTA EL SIGLO XX

El siglo XVI, nos has dejado dos grabados del río Guadalquivir, y los dos de la segunda mitad del siglo XVI, uno de 1570 y otro de 1588. No hemos podido constatar esculturas o pinturas. Aunque se trata de solo dos ejemplares, son dos piezas que aportan algunas de las pocas novedades

que podremos constatar en el arte andaluz. La primera es la de Betis que ilustra el libro de Betis que hizo la ciudad de Jaén (pp. 99-101). Por su parte, el reino de Jaén, publicado en 1570 (Figura 3), representa la personificación de un río que sostiene un cántaro en su mano izquierda y una cornucopia en su mano derecha. Su Majestad, de pie a la izquierda, de una persona de edad avanzada que viene a cubrirse con un manto y sostiene un cántaro en su mano izquierda que también lanza agua. En su mano derecha, un delfín y dos peces, a la pleitesía de la ciudad, probablemente fue el resultado de su trasvase de la composición de los tipos tradicionales.

6. Biblioteca Nacional de España. La CDU: (468.4)

que podremos constatar en la evolución de la iconografía para el caso andaluz. La primera de ellas, se trata de un grabado, una alegoría del río Betis que ilustra el texto de Juan de Mal Lara, acerca del Recibimiento que hizo la ciudad de Sevilla a Felipe II en 1570 (de Mal Lara, 1570;1992, pp. 99-101). Por su parte el segundo, se trata de un mapa grabado del reino de Jaén, publicado en 1588⁶.

Con respecto a la representación para la entrada de Felipe II en 1570 (Figura 3), tenemos que apuntar que se trata de la única representación de un río andaluz que hemos podido constatar, hasta prácticamente el siglo XX, en la que la figura aparezca de pie, explicándose esta pose al venir Betis "de vuelta, con la creciente, por embajador a Su Majestad, de parte del Océano, padre de todas las aguas". Se trata de una persona de edad madura, parcialmente cubierto con un manto que viene a cubrir especialmente la zona de los genitales. Aparece coronado con una corona vegetal compuesta de cañas, olivo y espadañas y sostiene un cántaro del que cae agua. En la parte inferior una urna que también lanzaba agua, sirve de apoyo a pie izquierdo, y junto a ellas un delfín y dos cisnes. Completaba el conjunto unos versos alusivos, a la pleitesía del río y del mismo océano a Felipe II. El formato, probablemente fue pensado para una mayor funcionalidad con respecto a su trasvase a las arquitecturas efímeras. Salvo la verticalidad de la composición, se trata una representación que se ajusta a los modos tradicionales (Morillas Alcázar, 1991).

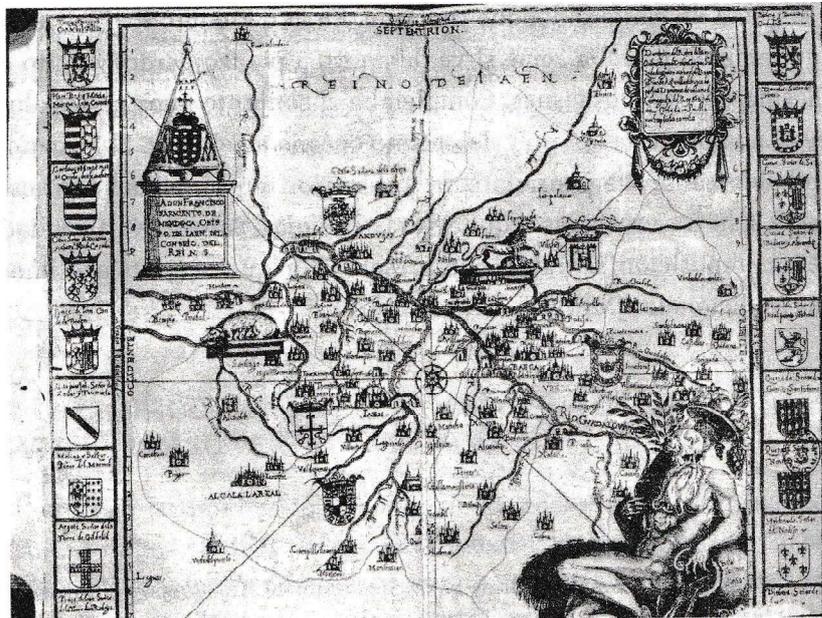
6. Biblioteca Nacional (Madrid)-M. 8v. Signatura: IECA1988015105. Número de la CDU:(468.14).

Figura. 3. Anónimo. Rio Betis. 1570. Recibimiento que hizo la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla a la C.R.M. del Rey don Felipe N.S.



Fig. 3.— Betis.

Figura. 4. Gaspar Salcedo de Aguirre. Mapa del reino de Jaén. Junta de Andalucía, Instituto de Estadística y Cartografía.



La segunda de un mapa de poblaciones de maraña cuyos confines de doble ramificación en el mapa, donde se ve un nudo, sin coronar que presenta una alusión al río y a la civilización para resaltar la propia lugar a dudarse río Guadalquivir Cazorra y Que dos atributos. len frutos y tall principal afluente nuevo la importancia para el reino.

El siglo XVI supervivientes daluces. Aunque trata de un eje iconografía. Se Anastasio Boca de Granada? La a la representación rubio imberbe

7. N° Invent

que hizo la muy noble y
rey don Felipe N.S.

del reino de Jaén.
a y Cartografía.



La segunda obra que hemos podido constatar del siglo XVI, se trata de un mapa el reino de Jaén (Figura 4), donde aparecen las diferentes poblaciones del reino que se extienden por todo el territorio como una maraña cuyos ejes vienen perfectamente codificados por la omnipresencia del río Guadalquivir y todos sus afluentes que se extienden por los confines del reino. El río Guadalquivir tiene su nacimiento en una doble ramificación que se extiende hasta el margen inferior derecho del mapa, donde una portentosa figura representada como un anciano desnudo, sin corona, y ligeramente recostada emana agua desde un cántaro que presenta dos importantes inscripciones, "Betis" y "Tartésio", haciendo alusión al nombre latino del río, pero también a la provincia romana y a la civilización tartésica, probablemente ubicadas en el mapa para resaltar la propia antigüedad del reino de Jaén. La representación no da lugar a dudas, la vida en el reino de Jaén se desarrolla gracias al dios-río Guadalquivir. El doble nacimiento del río se sitúa expresamente en Cazorla y Quesada. La figura del dios aparece ornamentada con otros dos atributos, una vara vegetal y un cuerno de la abundancia del que salen frutos y tallos vegetales. Del propio cuerno de la abundancia nace el principal afluente del río Guadalquivir, el río Guadalimar, recalando de nuevo la importancia del Guadalquivir y dios-río como fuente de vida para el reino.

El siglo XVII, ha sido una centuria pobre, o con escasos testimonios supervivientes, en los que se refiere a la personificación de los ríos andaluces. Aunque sólo hemos podido constatar una obra, una pintura, se trata de un ejemplar importante por el modo en el que está resuelta la iconografía. Se trata de un lienzo realizado por el pintor Granadino Pedro Anastasio Bocanegra (Figura 5) y conservado en el museo de Bellas Artes de Granada⁷. La obra presenta dos novedades importantes con respecto a la representación de la iconografía, por un lado, se trata de uno joven rubio imberbe, no de un anciano barbado, y por otro, presenta como atri-

7. N° Inventario: DEng.

buto un cetro con forma de Granada. El joven aparece coronado por dos angelitos. Se trata de una obra poco inusual dentro de la trayectoria artística del pintor. Se ha citado como fuente de la pintura un grabado realizado por León Davent en el que se representa a Diana cazadora reposando. Con respecto al aspecto joven del protagonista se considera que al tratarse de un afluyente del Genil la iconografía sigue canon clásico al representar a los afluentes mucho más jóvenes que río principal. A Bocanegra se le atribuyen dos alegorías, una de la Justicia conservaba en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y otra de la Peste, conservaba en el Museo Goya de Castres. Cabría preguntarse si esta representación del Darro podría hacer pareja con una obra que representase al Genil.

Figura 5. Pedro Anastasio Bocanegra. *Alegoría del río Darro.* Hacia 1676-1680. Granada. Museo de Bellas Artes de Granada.



La parquedad de representaciones de ríos del siglo XVII se extiende en lo que se refiere a testimonios conservados hasta mediados del siglo XVIII cuando encontramos una de las primeras representaciones de la centuria. Correspondientes a la segunda mitad del siglo XVIII, conservamos varias representaciones de alegorías del río Guadalquivir, cinco, y un emblema del río Guadalete. En este contexto se enmarcan también la fuente de La Granja (Herrero, 1995) con la representación de varios ríos, entre ellos presuntamente varios andaluces pero que son de difícil identificación.

Figura 6. Juan de Espinal. *Alegoría de la Peste.* Madrid. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

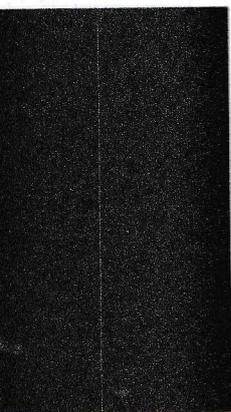


Las seis representaciones del río Guadalquivir, corresponden a las pinturas de Juan de Espinal (*Alegoría de la Peste*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, 1717, *Figura 6*), Juan de Espinal (*Alegoría de la Peste*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, 1717, *Figura 7*), Juan de Espinal (*Alegoría de la Peste*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, 1717, *Figura 8*), Juan de Espinal (*Alegoría de la Peste*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, 1717, *Figura 9*), Juan de Espinal (*Alegoría de la Peste*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, 1717, *Figura 10*), Juan de Espinal (*Alegoría de la Peste*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, 1717, *Figura 11*). Estas pinturas, que se encuentran custodiadas en el Museo de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, representan la ciudad a través de la personificación del río, por lo que cada una, uno cons...

- 8. N° Inventario: 0012
- 9. N° Inventario: 0013

...e coronado por dos
...la trayectoria artísti-
...n grabado realizado
...ora reposando. Con
...ra que al tratarse de
...ico al representar a
...Bocanegra se le atri-
...la Real Academia de
...servaba en el Museo
...tación del Darro po-
...enil.

...del río Darro.
...es de Granada.



...o XVII se extiende en
...diados del siglo XVIII
...aciones de la centu-
.../III, conservamos va-
...ir, cinco, y un emble-
...también la fuente de
...arios ríos, entre ellos
...ñcil identificación.

Figura 6. Juan de Espinal. *Llegada de la pintura a Sevilla/ Alegoría de la pintura Sevilla. Medios del siglo XVIII. Madrid. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.*



Las seis representaciones analizadas que representan al río Guadalquivir, corresponden a un grabado realizado en 1747 como portada de los *Anales Religiosos y Seculares* de Lorenzo de Zúñiga (Morillas Alcázar, 1991, pp. 305-322); un lienzo de mediados del siglo XVIII pintado por Juan de Espinal (Figura 6) conservado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando⁸ y que lleva por título “Llegada de la pintura a Sevilla/, Alegoría de la pintura sevillana (Pérez Sánchez, 1964; VV. AA, 1988; VV. AA, 2007; Quiles, 2007, pp. 104-105, 114, 107-132; VV.AA, 2007, pp. 136-138; Santiago Páez y Cera Brea, 2016; Portus, 2016, p. 224); otro anónimo custodiado en el Museo de Bellas Artes de Córdoba, de una alegoría de la ciudad a través de sus numerosos hijos ilustres, donde aparece la personificación del río, junto a otra figura portando el escudo de la ciudad⁹, dos descripciones del río Guadalquivir con una representación alegórica cada una, uno conservado en el Centro Geográfico del Ejército (Ma-

8. N° Inventario: 0131.

9. N° Inventario: CE2314P.

drid)¹⁰ y otro en la Museo Marítimo Torre del Oro de Sevilla¹¹, cuyas figuras parecen evocar con sus respectivos pedestales, los citados grabados de Beatrizet, de los ríos de la plaza romana del Capitolio; finalmente se conserva una medalla de 1778 con una representación del río custodiada en el Museo Cerralbo de Madrid¹².

En todos los casos, se trata de representaciones que se ajustan al modelo canónico tradicional, esto es, un hombre recostado, desnudo, anciano, barbado, con corona o no. Dentro de los ejemplos mencionados, el que presenta una mayor riqueza iconográfica es la medalla del museo Cerralbo de 1778. En ella se presenta, el río Guadalquivir recostado mirando a la derecha, apoyado sobre cántaro del que surge el río, mientras con la mano izquierda sujeta un timón, por su condición de río navegable. Al fondo dos barcos de vela. Figurando en su reverso la inscripción DIES ET INGENIUM. Junto a dos hilanderas, una cardadora y un tejedor con útiles para cardar, hilar y tejer¹³.

Dentro de esta tanda de obras del siglo XVIII, un caso aparte es el emblema de Jerez de la Frontera y su idealización del río Guadalete. Se trata de una obra que exalta la ciudad de Jerez y a su río como paraíso. Moreno Arana lo describe de la siguiente manera: "... se ocupa en la tercera parte a la interpretación del emblema o jeroglífico que presidía la clase y que da título a toda la obra. De este modo, según se entraba en el aula se dejaba ver en su pared principal el escudo real sobre el que se erigía el caduceo de Mercurio como símbolo, descifrado del emblema CXVIII del repertorio de Alciato, de la "sabiduría, elocuencia y prontitud en el obrar". Flanqueando al escudo se dibujaban sendos frascos de Amaltea o cuernos de la abundancia que vierten flores a los jóvenes estudiantes,

10. Centro Geográfico del Ejército (Madrid). Arm. G. TBLA. 5^a Carpt. I^a n^o 19. ICA1988000190.
11. Museo Marítimo Torre del Oro (Sevilla). 170. ICA1988000861
12. N^o Inventario: 02884.
13. N^o Inventario: 02884.

representados bajo
ellas. Esta escena s
"mui al vivo dibuja
cudo real con el ep
cando la firmeza y
epítetos "las cosas
digna de alabanza
bios y efectivos de
a "las más hermos
sobre el eliseo jer
ellos moran, que n
intelectual del alm

5.1. Las alegorías Granja, titubeos

Si como hemos
de decir que son d
el programa icono
fonso, constituirá s
de aparezcan los p
reales jardines, se
rías, a la vez que si
de los reinos don
ron estas obras, q
ríos que regaban s
fuente de riqueza
de Luis XIV, apare
tados como ancia
Loiret, el Saona, e
en sendos estanq
igual modo, apare
fia dual, masculin

representados bajo la alegoría de bandadas de pájaros que acudían a ellas. Esta escena se representa sobre los Campos Elíseos y su río Lethe, "mui al vivo dibujados", de los que emerge una orla que se abraza al escudo real con el epígrafe "STAT PROVIDUS, OBVIUS, PERVIUS", significando la firmeza y la prontitud para obrar (STAT), siendo los otros tres epítetos "las cosas más visibles, que más bien intervienen á toda obra digna de alabanza". El emblema, en definitiva, simboliza cómo los sabios y efectivos decretos del gobierno de Carlos III, que han dado lugar a "las más hermosas flores de elocuencia en los Maestros", se derraman sobre el elíseo jerezano para que las vivientes almas o "manes" que en ellos moran, que no son otros que sus alumnos, encuentren "el alimento intelectual del alma, las bellas letras" (Moreno Arana, 2014, pp. 162-163).

5.1. Las alegorías de los ríos andaluces en las fuentes de La Granja, titubeos iconográficos

Si como hemos visto las representaciones plásticas anteriores se puede decir que son de carácter local, y representando a los ríos en solitario, el programa iconográfico de los jardines y fuentes de la Granja de San Ildefonso, constituirá sin ninguna duda el primer programa iconográfico donde aparezcan los principales ríos de España. En el vergel decorativo de los reales jardines, se dan cita todo de tipo de mitos de la antigüedad y alegorías, a la vez que siguiendo el modelo versallesco, la dimensión geográfica de los reinos donde se extendía el poder que los monarcas que financiaron estas obras, quedaba reflejada, a través de alegorías con los distintos ríos que regaban sus bastos territorios, y que constituían sin ninguna duda fuente de riqueza y abundancia en sus respectivos reinos. Si en el Versalles de Luis XIV, aparecen el Loira, el Ródano, el Sena y el Garona, representados como ancianos venerables, además de sus respectivos afluentes el Loiret, el Saona, el Marne, y el Dordoña, devenidos en gráciles doncellas en sendos estanques del Parterre del Agua, en la Granja de Felipe V, de igual modo, aparecerán los ríos peninsulares siguiendo similar iconografía dual, masculina y femenina. Sin embargo, a diferencia del caso francés,

y debido al laconismo de las fuentes escritas, no existe unanimidad en su identificación, al no existir ningún modelo icnográfico propio. El caso del Guadalquivir la historiografía es francamente confusa, si para unos el Guadalquivir es el anciano venerable que vierte sus aguas al estanque de la cascada nueva (Martín Sedeño, 1825, p. 25), para otros es alguna de las dos doncellas o ninfas que desde la base del peñasco central de la fuente de la Fama vierten sus aguas al estanque. Sin embargo su identificación no es ni mucho menos unánime, ya que además de los dispares criterios de las fuentes escritas, carecen de cualquier elemento icnográfico identitario que las identifique. De tal suerte que las citadas imágenes femeninas, sigue la tendencia versallesca de relacionar las alegorías femeninas con ríos de menor rango, han sido vista por algunos como alegorías del Guadalquivir y el Guadiana, pero sin individualizar la identidad de cada uno, incluso con el Pisuerga en sustitución del Guadalquivir (Martín Sedeño, 1825, p. 59). Sin embargo, para Ponz (1787, p.172) los cuatro ríos principales de España serían Tajo, Duero, Guadalquivir y Ebro, quedando fuera el Guadiana. Sin embargo, respecto a la doncella que flanquea por la derecha el Estanque de Anfitrite de la cascada nueva, haciendo pareja con otro río efigiado como un venerable anciano, las fuentes coinciden de que se trataría de la personificación del río Guadiana (Ponz, 1787, p. 163 y Martín Sedeño, 1825, p. 25), como una ninfa recostada sobre una gran tinaja a modo de surtidor, acompañada por un grupo de niños que juegan con un pez y el galápagos. Representada una doncella, recostada sobre una gran tinaja que arroja agua al estanque de Anfitrite. Su representación femenina, se explicaría por ser un río importante, pero menor, reservándose la iconografía tradicional de anciano venerable, para otros ríos peninsulares, como el Ebro, Tajo, Duero, etc.

5.2. Los nuevos aires del siglo XIX

Durante el siglo XVIII, hemos podido constatar la importancia del río Guadalquivir como imagen visual paradigmática de Andalucía y sus ríos. Correspondientes al siglo XIX, hemos podido constatar otras dos obras,

una pintura, y u
primera de ellas
García para el s
1861 (Figura 7).
cas en estuco. E
continentes, m
temas relativos
des. También a
Ebro, el Tajo, e

Figura 7. F
Salce

La repres
to a la config
cántaro del c
la medalla de
no un ancian
un pequeño
te un ramilla

La sigue
conservado

14. Invent

una pintura, y un dibujo, que tienen por protagonista al río andaluz. La primera de ellas se trata de una pintura realizada por Francisco Aznar García para el salón de Conferencias del Congreso de los Diputados, en 1861 (Figura 7), un espacio decorado con pinturas y molduras neoplaterescas en estuco. En la bóveda acristalada se representaron alegorías de los continentes, mientras que en los muros encontramos doce cuadros con temas relativos a los antiguos reinos de España, las provincias y las ciudades. También aparecen retratados los cuatro principales ríos del Reino, el Ebro, el Tajo, el Duero y el Guadalquivir (Salvá Herán, 1997).

Figura 7. *Francisco Aznar García. 1861. Río Guadalquivir. Madrid. Salón de Conferencias del Congreso de los Diputados.*



La representación del río, presenta algunas novedades con respecto a la configuración tradicional de la representación. Se mantienen el cántaro del que brota agua y el remo, que por ejemplo encontramos en la medalla del Museo Cerralbo, pero ahora se trata de un hombre adulto, no un anciano, no barbado, coronado y casi totalmente desnudo, salvo un pequeño paño que cubre la zona de los genitales. En la mano presente un ramillete conformado por espigas, frutos y hojas.

La siguiente obra a la que podemos hacer alusión es un dibujo de 1892 conservado en el Museo de Bellas Arte de Córdoba¹⁴, realizado por Ángel

14. Inventario: CE1883D.

María Barcía Pavón (Figura 8). Según el museo cordobés, la obra formaba parte de la Colección que Ángel Avilés donó a su muerte a este museo. La obra fue realizada en 1892 con objeto de ser reproducida en una revista cuya temática aludiría a las inundaciones que había producido el Guadalquivir a su paso por la ciudad ese año, según puede deducirse de varios testimonios literarios y del dibujo sobre el mismo asunto que igualmente se conserva en este Museo procedente de la Colección Avilés, debido a la mano de Rafael Hidalgo de Caviedes. (Figura 7) (...) La composición representa a un ángel, con toda probabilidad San Rafael, posándose sobre la figura de un anciano barbado que derrama un cántaro de agua, simbolizando al río Guadalquivir. Por la zona superior y en distinto plano asoman tres arquitecturas representativas de la Córdoba monumental: la Puerta del Puente, la torre de la Catedral y el Triunfo de San Rafael. En la zona inferior, una vista general de Córdoba desde el Campo de la Verdad”.

Figura 8. Ángel María Barcía Pavón. *Alegoría de Córdoba y del Guadalquivir*. 1892. Córdoba. Museo de Bellas Artes de Córdoba.



Independientemente de San Rafael, patrón y moralización de la iconografía. La intercesión del ángel que deje de inundar la ciudad, mientras que esta representación iconográfica

5.3. Los siglos XX y XXI

Tras el desastre del terremoto de 1755, momento, que vio la destrucción del concierto internacional después, con la celebración de la Exposición Internacional la Exposición Iberoamericana en Sevilla, ideal de reflejar a través de la plaza homónima, la imagen de esta gran alegoría poética de Josep Maria Jujol a través del agua y el fuego (2019). En consonancia con el gusto de la época, presidido en sus vertientes que representan los edificios Públicos y la Navegación, estanques que se diseñaron en el Cantabrico y el occidente, principales ríos de España, la vertiente geográfica y los cultóricos dedicados

Córdoba, la obra formaba
la muerte a este museo. La
producida en una revista
había producido el Guadal-
uede deducirse de varios
no asunto que igualmente
olección Avilés, debido a
ra 7) (...) La composición
n Rafael, posándose sobre
cántaro de agua, simboli-
en distinto plano asoman
a monumental: la Puerta
de San Rafael. En la zona
Campo de la Verdad”.

oría de Córdoba y del
las Artes de Córdoba.



Guzmán

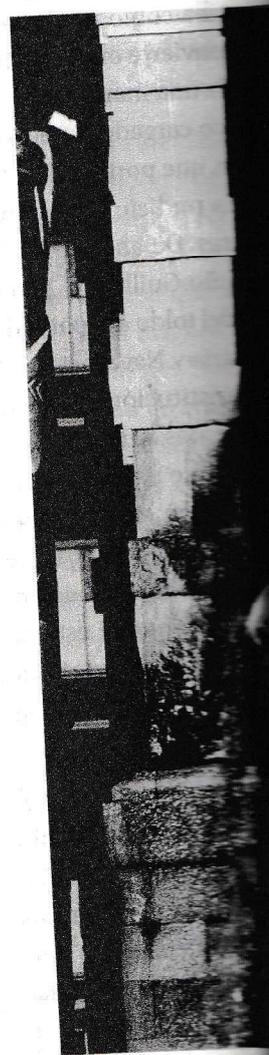
Independientemente de la identificación del ángel con el arcángel San Rafael, patrón y protector de la ciudad, es interesante destacar la moralización de la iconografía clásica bajo el amparo del cristianismo. La intercesión del ángel supone un toque de atención al dios-río para que deje de inundar la ciudad. El ángel agarra con firmeza el brazo del dios, mientras que este le mira con severidad. Con respecto a la representación iconográfica del río, este aparece según la norma.

5.3. Los siglos XX y XXI, alegorías de los ríos andaluces

Tras el desastre del 98 el siglo XX entró en España con un revisionismo identitario que marcó profundamente a la sociedad española del momento, que vio la necesidad de redefinirse y reencontrarse dentro del concierto internacional, culminándose el proceso, bastantes años después, con la celebración en 1929 de dos eventos importantes a escala internacional la Exposición Internacional en Barcelona y la Exposición Iberoamericana en Sevilla. La internacional de Barcelona fue la ocasión ideal de reflejar a través de una monumental fuente, colocada en el centro de la plaza homónima, corazón del recinto de la exposición de Montjuic, la imagen de esa España que se quería transmitir, a través de una gran alegoría poética a España concebida por su diseñador el arquitecto Josep María Jujol a través de la dualidad de dos elementos antagónicos el agua y el fuego unidos por un mismo conjunto (Casajoana Salvi, 2019). En consonancia con los grandes conjuntos monumentales, tan del gusto de la época, el enorme basamento de planta triangular queda presidido en sus vértice por tres grandes grupos escultóricos de bronce que representan los frutos y dones de las aguas: la Abundancia, la Salud Pública y la Navegación, tanto de los mares representados en los tres estanques que se distribuyen a los lados del triángulo, el Mediterráneo, el Cantabrico y el océano Atlántico en los cuales vierten las aguas los principales ríos de España organizados en tres grupos alegóricos según la vertiente geográfica donde desembocan. Los citados tres grupos escultóricos dedicados a los ríos, quedan cobijados en otras tantas horna-

cinas que se abren en el enorme pedestal arquitectónico, que a su vez queda delimitado en sus tres esquinas por columnas gigantes dedicadas a la religión, el heroísmo y las artes. Remata el conjunto un enorme pebetero donde ardería perennemente una llama simbolizando "el sacrificio constante de España por la civilización" (Grandas, 1987, pp. 235-237). El gran grupo escultórico de Miguel Blay (Figura 9), dedicados a ríos del Atlántico, acertadamente orientado hacia el sur, queda marcado por la presencia de dos grandes figuras masculinas: el Tajo, representado como un hombre adulto barbado que se sienta en el borde del basamento rocoso, sosteniendo un gran cántaro, y el Guadalquivir, en pie, imberbe, aunque maduro, y soportando una gran concha donde vierte el agua de uno de sus afluentes, el Guadalimar, personificado en un niño portando un cántaro. Entre ambos como un adolescente arrodillado que vierte su agua al atlántico a través de una teja, el Guadiana. La iberoamericana de Sevilla, tampoco fue ajena a esta inercia y dispuso de otra fuente monumental, ciertamente más discreta y desmembrada tras la exposición, que, a través de sendas alegorías fluviales, giraba alrededor de otra idea en boga por entonces "La Hispanidad". En efecto la llamada fuente de la Hispanidad, obra colectiva de tres escultores, fue diseñada por el arquitecto José Granados de la Vega, y contenía las alegorías de Iberia presidiendo la fuente, obra de Francisco Marcos Díaz Pintado, y a ambos lados sendas alegorías, tanto españoles como americanos, personificados en el río Magdalena a la izquierda, como representación de los ríos americanos, obra de José Lafita, y el río Guadalquivir por de los ríos españoles, obra de Agustín Sánchez Cid. La citada alegoría del antiguo Betis, que como el resto de piezas escultóricas del conjunto fue a parar al parque de María Luisa tras su desmonte, además de mostrar las características esenciales de la iconografía del río en la ciudad de Sevilla al representarle recostado sobre una cabeza de toro y barbado, recuperando además el cuerno de la abundancia, prescindiendo de la tradicional urna por donde vertería el agua, sustituido por un surtidor que se ubicaba bajo el pedestal donde se alzaba. La obra se impregna en evidentes sugerencias clásicas como las ondas de las aguas donde se asienta, o la potente anatomía, que evoca modelos miguelangelescos.

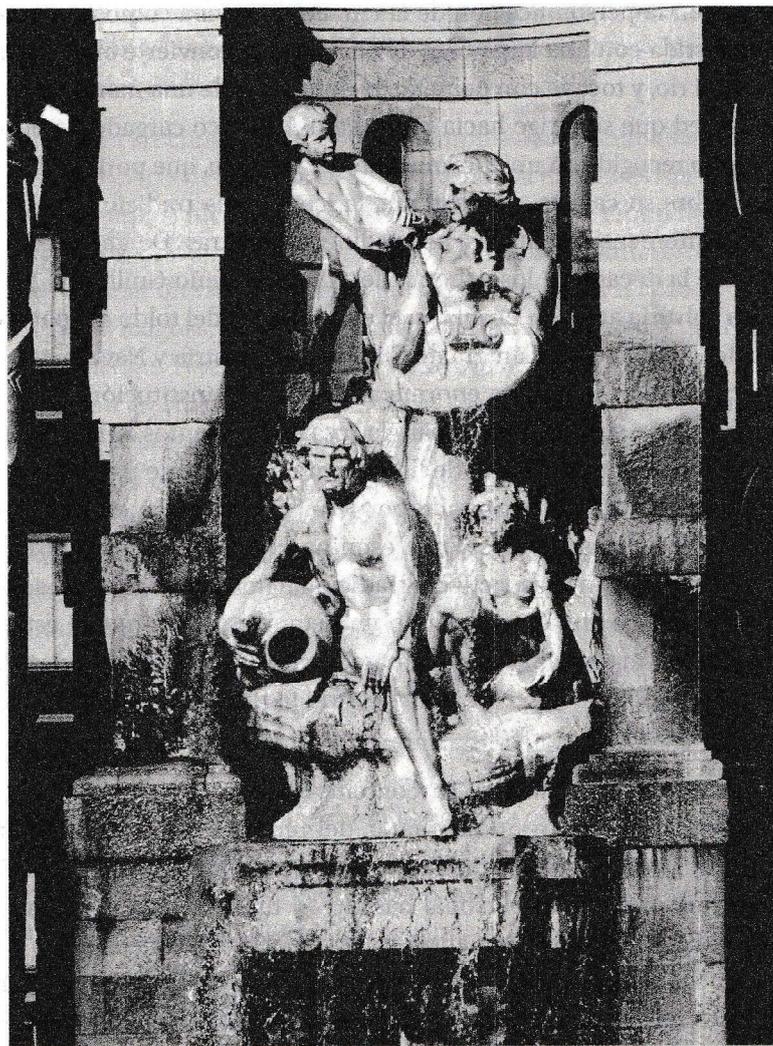
Figura 9. Miguel Blay



La llegada de las
nales convivieran c
como la mujer Guad

arquitectónico, que a su vez
columnas gigantes dedicadas
el conjunto un enorme pe-
ma simbolizando "el sacrifi-
(Grandas, 1987, pp. 235-237).
gura 9), dedicados a ríos del
l sur, queda marcado por la
el Tajo, representado como
el borde del basamento ro-
adalquivir, en pie, imberbe,
cha donde vierte el agua de
ficado en un niño portando
ente arrodillado que vierte
Guadiana. La iberoamerica-
cia y dispuso de otra fuente
esmembrada tras la exposi-
es, giraba alrededor de otra
En efecto la llamada fuente
ultores, fue diseñada por el
enía las alegorías de Iberia
arcos Díaz Pintado, y a am-
como americanos, personi-
como representación de los
Guadalquivir por de los ríos
citada alegoría del antiguo
as del conjunto fue a parar
además de mostrar las ca-
rio en la ciudad de Sevilla al
toro y barbado, recuperan-
cindiendo de la tradicional
por un surtidor que se ubi-
a se impregna en evidentes
guas donde se asienta, o la
langelescos.

Figura 9. Miguel Blay. Fuente de la Plaza de España. 1929. Barcelona.



La llegada de las vanguardias, hizo que las interpretaciones tradicio-
nales convivieran con otras absolutamente novedosas y heterodoxas,
como la mujer Guadalquivir del ilustrador y diseñador Romain de Tir-

toff, más conocido como Erté. entre coordenadas estéticas art déco, nos sumerge en la personificación de la ciudad de Sevilla como una airosa mujer vestida con una larga bata de cola, que se convierte en las aguas azules del río, y tocada con peineta, de donde pende una mantilla devenida en red que se dirige hacia un océano Atlántico cargado de peces, quedando recogida en un enorme cesto de pescado, que porta una vendedora sobre su cabeza, no obstante, la iconografía tradicional, estaba lo suficientemente asentadas, en sus líneas maestras. De ahí que en la Sevilla de la década de los ochenta del XX. El tarifeño Guillermo Pérez Villalta volvería a incidir en ella en el enorme óleo del toldo del patio de luces del edificio de la Cámara de Comercio, Industria y Navegación de Sevilla, que representa una enorme alegoría de la institución. En él, la bóveda celeste, sirve de marco para la rosa de los vientos, mientras que aparece rodeada por un friso de figuras mitológicas, que parece evocar la apoteosis de Hércules pintada por Francisco Pacheco en 1604 para los techos de la casa Pilatos. En la esquina superior izquierda aparece el Guadalquivir con el aspecto del tradicional hombre barbado, haciendo pareja con Neptuno, recogiendo un pequeño galeón que le estrega el dios de los mares, alusivo al comercio entre América y el puerto de Sevilla. Completando la iconografía del río la torre de la giralda y unas plantas lacustres.

Finalmente, la numismática contemporánea también nos ha dejado ejemplos singulares de la mano, del pintor y escultor madrileño Fernando Somoza, en su amplia serie dedicada a los ríos de España. Demostrando un estilo personal basado en un dibujo firme y formas sintetizadas, el escultor encuentra las imágenes de sus ríos, en las más variadas fuentes, desde la tradicional mitología, pasando por escenas populares, hasta la literatura y la historia a aquellas regiones que bañan. De tal suerte que tira de alegoría en las personificaciones del Guadalquivir y el Guadiana, al presentarlos como ancianos con largas barbas que se metamorfosean en agua, si bien al primero lo sienta en una pose más naturalista y tradicional, mientras al segundo lo interpreta de una forma totalmente simétrica, mientras que los ríos onubenses Tinto y Odiel, los

cuales comparten med
alusiva a la epopeya co
propio Colón y los her
las tres embarcaciones

Fruto del crecimien
ñas en las riberas del G
nuevos ejemplos aleg
consignados, por lo q
demostramos que las
dalucía son exiguas, p
na que Enrique Pérez
1967 (Bazán de Huerta
parte de la citada aleg
representar la imagen
teniendo la tradició
los bocetos preparator
dando el río recostado
porando como símbo
en la base y el pez est
dos siguiendo los vers
del monumento, que
tendida, río que muer
to Guadiana". La otra
de Avalos, es el grupo
en 1999 en la ciudad
figura femenina como
dor como una figura
suelo, que representa
por donde vierte el hq

La personalización
extendido hasta el su
tes formatos y materi
Fuente de las Granada

estéticas art déco, nos
villa como una airosa
convierte en las aguas
de una mantilla deve-
tico cargado de peces,
do, que porta una ven-
afia tradicional, estaba
stras. De ahí que en la
rifeño Guillermo Pérez
o del toldo del patio de
ustria y Navegación de
la institución. En él, la
s vientos, mientras que
icas, que parece evocar
Pacheco en 1604 para
erior izquierda aparece
ombre barbado, hacien-
o galeón que le estrega
América y el puerto de
rre de la giralda y unas

ea también nos ha de-
or y escultor madrileño
a a los ríos de España.
dibujo firme y formas
s de sus ríos, en las más
a, pasando por escenas
llas regiones que bañan.
caciones del Guadalqui-
os con largas barbas que
sienta en una pose más
interpreta de una forma
benses Tinto y Odiel, los

cuales comparten medalla, abandona la alegoría colocando una escena alusiva a la epopeya colombina, con cuatro figuras, quizá entre ellos, El propio Colón y los hermanos Pinzón, y tras ellos los mástiles y velas de las tres embarcaciones.

Fruto del crecimiento urbano contemporáneo de ciudades extremeñas en las riberas del Guadiana encontramos ya en fechas más recientes nuevos ejemplos alegóricos de este río. Los últimos cronológicamente consignados, por lo que a tenor de todo lo expuesto anteriormente podemos afirmar que las representaciones del Guadiana realizadas en Andalucía son exiguas, por no decir inexistentes. En la Fuente del Guadiana que Enrique Pérez Comendador entregó a la villa de Don Benito en 1967 (Bazán de Huerta, 2010, p. 220), es escultor, en su proceso creativo parte de la citada alegoría nilótica de los museos vaticanos, oscilando en representar la imagen masculina del río entre lampiño y barbado, manteniendo la tradicional disposición recostada, tal como se reconocen en los bocetos preparatorios. Finalmente opto por la segunda versión, quedando el río recostado sobre un fragmento de fuste de columna, incorporando como símbolo de las riquezas emanadas del río, las monedas en la base y el pez entre sus manos. Singularmente lleva los ojos cerrados siguiendo los versos de Celestino Vega Matos, verdadero inspirador del monumento, que Comendador inscribió en su base "Larga pereza tendida, río que muere y renace, sueño de cielos y aguas. Guadiana, lento Guadiana". La otra pieza elaborada por otro escultor de la tierra, Juan de Avalos, es el grupo escultórico de la ciudad sobre el río inaugurado en 1999 en la ciudad de Badajoz, monumental fuente que presenta a una figura femenina como alegoría de la ciudad que vierte su potente surtidor como una figura masculina, imberbe, pero madura, sentada sobre el suelo, que representa al río Guadiana, y que a su vez porta un recipiente por donde vierte el líquido elemento al pilón principal del monumento.

La personalización de los ríos andaluces es un fenómeno que se ha extendido hasta el siglo XXI, dejándonos varios ejemplos en diferentes formatos y materiales. Uno de los más significativos se trata de la Fuente de las Granadas realizada en 2007 por Ramiro Megías y ubicada

en granadino Paseo del Salón. Se trata de un monumento fundido en bronce por la Fundición Moliné Segovia con once metros de altura y 15 de diámetro. Desde el punto de vista de la composición, se organiza en tres niveles. En el primero, por medio de cuatro grandes esculturas encontramos Sierra Nevada, con una flor de las nieves sobre su cabello, y La Vega, como una mujer con una espiga de trigo, además de los ríos Darro, con un plato, evocando las bateas para lavar el oro y el Genil. En el segundo nivel encontramos unas granadas, mientras que en el tercero una mujer semidesnuda con una granada en la mano y que mira en dirección a la fuente de las batallas. Como particularidad en relación a la representación de la iconografía, cabe mencionarse que las figuras aparecen de pie, no recostadas.

Para finalizar, no queremos dejar de mencionar otra dos otras que representan alegorías de ríos. La primera se trata de una escultura realizada por Carlos Delgado en 2019, y que representa una alegoría del río Tinto. Se trata de una obra en la que no hay la tradicional figuración humana. Fue donada por el escultor a Riotinto. Por su parte, la segunda, es un panel cerámico que representa una alegoría de Coria del Río y el río Guadalquivir. "La obra es una alegoría de Coria del Río y el Guadalquivir, imágenes que estuvieron colocadas en un arco del triunfo efímero que con motivo de la visita de Felipe II a Sevilla se levantó en 1570. En medio, aparece una moneda fenicia con el nombre de Caura y un sábalo, antiguo pez desaparecido del río" (*Diario de Sevilla*, 17 de noviembre de 2021).

6. REFERENCIAS

- Álvarez Martínez, J. M. (2020). "El culto a las aguas en Augusta Emérita", *BRAEX (Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes)*, (28), 9-34.
- Anónimo (1924). *Inventario de las obras de arte [...] del Museo del Excelentísimo Sr. D. Enrique de Aguilera y Gamboa, XVII Marqués de Cerralbo*, firmado en 1924 por Juan Cabré.

- Anónimo. (2021). "Una alegoría a un mural romano" [online]. Disponible en: https://www.museo-coria-rio-guadalquivir.com/ca_0_1630037420.html
- Bazán de Huerta, M. (2011). "El río Guadalquivir: un río mendador", *Norba: Revista de Arte y Cultura*, (1), 1-10.
- Brewster, H. (1997). *The Hellenic World*. London: Routledge.
- Canto, A.M., Bejarano, A., de Mérida, Revue *Archaeologica*, (38), 247-254.
- Casajoana Salvi, P. (2009). "El río Tinto (1928-29)". Badalona: *Revista de Arte y Cultura*, (1), 1-10.
- Ciuccarelli, M. R. (2006). "El río Tinto: una alegoría mediterránea", *Revista de Arte y Cultura*, 3, 121-141.
- Costa Solé, A.; Palahí G. (2011). "Agua y sacralidad en la Península Ibérica: el río Tinto en Gerona (1928-29)". *Revista de Arte y Cultura*, (1), 1-10.
- De Mal Lara, J. (1570). "El arco del triunfo de Sevilla a la C.R.M.". *Revista de Arte y Cultura*, (1), 1-10.
- Fernández Paradas, A. R. (2021). "Tando historias: el paisaje urbano de Sevilla a través de los planos iconográficos". *Revista de Arte y Cultura*, (1), 1-10.
- Gais, R. M. (1978). "Some Roman coins from the Tinto". *Journal of Archaeology*, 5, 1-10.
- Gómez Mayordomo, A. (2011). "El río Tinto en la musivaria hispánica". *Revista de Arte y Cultura*, (1), 1-10.
- Gómez Mayordomo, A. (2011). "El arte musivo romano en la ciudad Complutense". *Revista de Arte y Cultura*, (1), 1-10.
- Gómez Mayordomo, A. (2011). "El cristianismo en la Península Ibérica". *Revista de Arte y Cultura*, (1), 1-10.

monumento fundido en
ce metros de altura y
posición, se organiza
tro grandes esculturas
nieves sobre su cabello,
igo, además de los ríos
ar el oro y el Genil. En
entras que en el terce-
la mano y que mira en
cularidad en relación a
onarse que las figuras

nar otra dos otras que
a de una escultura rea-
nta una alegoría del río
adicional figuración hu-
su parte, la segunda, es
de Coria del Río y el río
el Río y el Guadalquivir,
del triunfo efímero que
levantó en 1570. En me-
de Caura y un sábalo,
lla, 17 de noviembre de

Augusta Emérita", *BRAEX*
Las Letras y las Artes, (28),

el Museo del Excelentísimo
és de Cerralbo, firmado en

zmán

- Anónimo. (2021). "Una alegoría sobre Coria del Río y el Guadalquivir sustituye a un mural franquista", *Diario de Sevilla*, 17 de noviembre de 2021 [online]. Disponible en: https://www.diariodesevilla.es/provincia/alegoria-Coria-Rio-Guadalquivir-sustituye-mural-franquista-memoria-historica_o_1630037420.html (Consultado el 1 de Octubre de 2022)
- Bazán de Huerta, M. (2010). "La escultura monumental de Enrique Pérez Comendador", *Norba: Revista de arte*, (30), 197-226.
- Brewster, H. (1997). *The River Gods of Greece: Myths and Mountain Waters in the Hellenic World*. Londres: I. B. Tauris.
- Canto, A.M., Bejarano, A., Palma, F. (1997). "El mausoleo del dintel de los ríos de Mérida, Revve Anabaraecus y el culto de la confluencia", *Madrid Mitteilungen*, (38), 247-294.
- Casajoana Salvi, P. (2019). *Jujol versus Jujol: la fontana de la Plaça d'Espanya* (1928-29). Badalona: Pere Casajoana Arquitectes.
- Ciuccarelli, M. R. (2006). "Acheloo ctonio dalla Magna Grecia all'Etruria?", *Mediterranea*, 3, 121-141.
- Costa Solé, A.; Palahí Grimal, L., y Vivó I Codina, D. (eds.) (2011). *Aquae Sacrae. Agua y sacralidad en la Antigüedad. Actas de la Reunión Internacional celebrada en Gerona (12-13. VII. 2011)*. Gerona: Universidad de Gerona.
- De Mal Lara, J. (1570;1992). *Recibimiento que hizo la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla a la C.R.M. del Rey don Felipe N.S.* Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Fernández Paradas, A. R. y Sánchez Guzmán, R. (2021). "Uniendo caminos, contando historias: el puente en España en la Época Moderna, valores simbólicos e iconográficos", *Revista História*, 26(1), 203- 239.
- Gais, R. M. (1978). "Some problems of River-God Iconography", *American Journal of Archaeology*, 82(3), 355-370.
- Gómez Mayordomo, A. (2014-2015). "Iconografía el dios-río Nilo y su presencia en la musivaria hispanorromana", *Anas*, (27-28), 87-105.
- Gómez Mayordomo, A. (2018). *Iconografía de los dioses-río: representaciones en el arte musivo romano*. [Trabajo de Fin de Máster inédito]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid
- Gómez Mayordomo, A. (2019). "Los ríos del Paraíso iconografía y valor sacro en el cristianismo", *Revista digital de iconografía*, (21), 55-86.

- Granados Chiguer, I. (2019). *Introducción al estudio del mosaico mitológico romano en Andalucía*. Trabajo fin de grado. Universidad de Cádiz.
- Grandas, M.C. (1987). "Los proyectos urbanísticos para la plaza de España", *D'art*, (13), 225-240.
- Herrero, F. (1995). *Recorrido mitológico. Por las Fuentes de los Jardines de La Granja*. Madrid: Editorial Biblioteca Ícaro.
- Hesíodo (1978). *Teogonía*, introducción, traducción y notas de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez. Madrid: Gredos.
- Jentel, M.O. (1987). "La représentation du dieu Nil. Sur les peintures et les mosaïques et leur contexte architectural", *Echos du Monde Classique. Classical Views*, XXXI(6), 209-216.
- León Alonso P. (1995). *Esculturas de Itálica*. Sevilla: Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales.
- Loza Azuaga, M. L. (1993a). "Estatuas-fuentes romanas de Colonia Patricia Corduba", *Anales de arqueología cordobesa*, (4), 141-158
- Loza Azuaga, M. L. (1993b). "La escultura de fuentes en Hispania: ejemplos de la Baetica", en *Actas de la I Reunión sobre Escultura Romana en Hispania*. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 97-112.
- Martin Sedeño, S. (1825). *Compendio histórico, topográfico y mitológico de los jardines y fuentes del real sitio de San Ildefonso*. Madrid: imprenta de don Antonio Martínez.
- Montero Herrero, S. (2012). *El emperador y los ríos. Religión, ingeniería y política en el Imperio Romano*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Moreno Arana, J. A. (2014). "Apologías políticas, erudición y enseñanza del latín: el emblema de Diego de Castro", *Revista de Historia de Jerez*, (16-17), 151-168.
- Morillas Alcázar, J. M. (1991). "El puerto de Sevilla en pinturas y grabados del siglo XVIII", en *Andalucía América y el mar: Actas de las IX Jornadas de Andalucía y América*, pp. 305-322.
- Nogales Bassarate, T. (2002). "Aquae emeritenses: monumentos e imágenes del mundo acuático en Augusta Emérita", *Empúries*, (53), 102-104.

- Ostrowski, J. A. (1991). *Personas y lugares: Viaje por Andalucía*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Pérez Sánchez, A. (2012). *Las Artes de San Fernando*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Ponz, A. (1787). *Viage de España, y dignas de saberse*. Madrid: Compañía.
- Portús, J. (2016). *Metapinturas en el Museo Nacional del Prado*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Quiles, F. (2007). "José María de Cádiz", *ACADEMIA. Boletín de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Químicas*, (104-105), 107-132.
- Rodríguez López, I. (2002). *El arte romano en España: desde sus orígenes hasta el presente*. Madrid: Editorial Complutense de Madrid.
- Salvá Herán A. (1997). *Colonia Patricia*. Madrid: Congreso de los Diputados.
- San Nicolás Pedraz, M. P. (1997). "Los mosaicos romanos en España", *ANUARIO DE LA UNED*, pp. 467-479
- San Nicolás Pedraz, M. P. (2002). "Los mosaicos romanos en España: tiempo y forma. Serie II", *ANUARIO DE LA UNED*, pp. 467-479
- Santiago Páez, E. y Cera B. (2002). *El mosaico: el arte y el tiempo*. Madrid: España.
- Sichtermann, H. (1960). *Die Kunst der Antike*, vol. III, *Die Kunst der Antike*, vol. III, *Die Kunst der Antike*, vol. III.
- Swetnam-Burland, M. (2002). *Los mosaicos romanos en España*, 113(3) 439-457.
- Torres Carro, M. (1990). *El estudio sobre iconografía en el mosaico romano: el caso de la villa de Liria*. Madrid: Asoc.

- Ostrowski, J. A. (1991). *Personifications of rivers in Greek and Roman art*. Cracovia: Uniw. Jagielloński, Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Pérez Sánchez, A. (2012). *Inventario de las pinturas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Ponz, A. (1787). *Viage de España: en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*. Madrid, viuda de Ibarra, Hijos y Compañía.
- Portús, J. (2016). *Metapintura. Un viaje a la idea del Arte*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Quiles, F. (2007). "José María Arango (1790-1835), Pintor. Una voz en el desierto", *ACADEMIA. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, (104-105), 107-132.
- Rodríguez López, I. (2002). *Poseidón y el Tiazos marino en el arte mediterráneo: (desde sus orígenes hasta el S. XVI)*. Tesis doctoral inédita. Universidad Complutense de Madrid.
- Salvá Herán A. (1997). *Colecciones artísticas del Congreso de los Diputados*. Madrid: Congreso de los Diputados, Fundación Argentaria.
- San Nicolás Pedraz, M. P. (1997). "Representaciones alegóricas de fuentes y ríos en los mosaicos romanos de Hispania", en *Termalismo antiguo*. Madrid: UNED, pp. 467-479
- San Nicolás Pedraz, M. P. (2004-2005), "Seres mitológicos y figuras alegóricas en los mosaicos romanos de Hispania en relación con el agua", *Espacio, tiempo y forma. Serie II, Historia antigua*, (17-18), 301-334.
- Santiago Páez, E. y Cera Brea, Miriam (coords.) (2016). *Ceán Bermúdez. Historiador del arte y coleccionista ilustrado*. Madrid: Biblioteca Nacional de España.
- Sichtermann, H. (1960). "Fluviali divinità", en *Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale*, vol. III, p. 715.
- Swetnam-Burland, M. (2009). "The Vatican Nile", *American Journal of Archaeology*, 113(3) 439-457.
- Torres Carro, M. (1990). "Iconografía marina" en V.V.A.A. *Mosaicos romanos: estudio sobre iconografía: Actas del homenaje "in memoriam" de Alberto Balilana que tuvo lugar en el Museo de Guadalajara los días 27 y 28 de abril de 1990*. Guadalajara: Asociación Española del Mosaico, pp. 107-135

