

La portada de Dos Aguas: Bernini, Ripa, Rovira.

La huella de Bernini en la portada
del palacio del Marqués de Dos Aguas.

Inocencio V. Pérez Guillén
Universitat de València

RESUMEN

El artículo analiza la portada rococó de Dos Aguas en Valencia (España). Señala a Bernini como origen de aspectos conceptuales e iconográficos, y a Ripa como principal fuente de su simbología.

Palabras clave: Bernini, Dos Aguas, Rococó valenciano, Ripa.

ABSTRACT

This paper has the aim of analyzing the rococo main Front of Dos Aguas in Valencia (Spain). The author proposes that the origin of its conceptual and iconographic aspects belongs to Gian Lorenzo Bernini puts forward Cesare Ripa as its symbology's.

Key words: Bernini, Dos Aguas, Rococo valencian, Ripa.

LA HUELLA DE BERNINI EN LA PORTADA DEL PALACIO DEL MARQUÉS DE DOS AGUAS.

La portada del palacio del Marqués de Dos Aguas es sin duda una de las obras maestras del rococó hispano. Citada constantemente, ha sido objeto de análisis formales –incompletos-, simbólicos –escuetos y parciales- e incluso teológico-bíblicos, discutibles. A ellos nos referiremos, pero vamos a dedicarnos sobre todo a lo que paradójicamente, siendo lo más sencillo, ha sido pasado por alto hasta ahora: la deuda profunda con Bernini, el maestro -junto a Rubens- del barroco áulico o triunfante que Hipólito Rovira conocería a fondo durante su estancia en Roma ciudad en la que el napolitano gozó de una autoridad y prestigio inmensos y donde su escultura sigue siendo, aun hoy, omnipresente.

El alabastro con el que está resuelta, casa bien con la ligereza y elegancia de este estilo aunque por el contrario están ausentes dos de los rasgos formales determinantes del mismo en sus versiones más audaces: no hay rocalla en sentido estricto excepto de una manera arto discreta en el marco inferior del gran escudo familiar, ni asimetrías evidentes; por el contrario alguno de los elementos ornamentales como las cintas que se retuercen en los flancos, las telas, las veneras estilizadas, los rayos de luz pétreos, las guirnaldas de frutos, las espirales convergentes abajo, incluso el humo que surge abundantemente de cuatro flameros en el cuerpo superior, aparecen cuidadosamente equilibrados -como las poses

de todas figuras incluidas a derecha e izquierda- cuando no literalmente invertidos. El conjunto ha sido considerado tanto como obra maestra del rococó como la culminación de lo excesos del barroco español¹. No es nuestro propósito ahora hacer un estudio del repertorio ornamental –ignorado casi siempre- sino insistir en aspectos significativos del conjunto. Y a tal efecto habría que hacer dos consideraciones previas: la anulación del gran balcón corrido que separaba el cuerpo superior del inferior llevada a cabo entre 1854 y 1867, apenas tiene incidencia en la simbología del portal que ahora tiene un aspecto más unitario aunque el vuelo de la balconada harían completamente invisibles desde la calle los atributos iconográficos a los pies de las dos figuras femeninas a los pies de la Virgen; pero la supresión de los frescos² de Hipólito Rovira que debieron complementar iconográfica y significativamente al conjunto escultórico hace imposible una interpretación correcta del programa que así solo ha llegado hasta nosotros fragmentado.

La puerta principal de acceso (Fig. 1.) es por definición un verdadero manifiesto publicitario, y como tal debe tener dos significados absolutamente compatibles: para la generalidad iletrada de los espectadores, tanto coetáneos como actuales resulta evidente la asociación de las “dos aguas” con el título nobiliario de los poseedores del palacio, los Marqueses de Dos Aguas porque se perciben directamente manando de sendas vasijas al nivel de los ojos del que la con-

¹ Véase por ejemplo, Geoffrey Beard, *Stucco and Decorative Plasterwork in Europe*, Thames and Hudson, Cambridge, 1983, p. 72. Se alude a la influencia sobre Hipólito Rovira de la portada principal de la catedral de Valencia de Konrad Rudolf, de 1703, recordando que Rudolf fue discípulo de Bernini. El estado actual de la portada tras la intervención de 1997-1998 puede conocerse en, Lucrecia Ruiz-Villar Ruiz, “La portada monumental” en, Jaume Coll Conesa y otros, *El Palacio de Dos Aguas. Claves de su restauración*, Madrid, Ministerio de Educación Cultura y Deporte; Secretaría General Técnica, 2001, pgs. 259-304.

² Algunos autores hablan de esgrafados y no de frescos, siempre de Hipólito Rovira, vease Manuel Sanchis Guarnier, *La Ciutat de Valencia. Síntesi d'Història i de Geografia urbana*, Valencia, Albatros, 1972, pgs. 371 y 372.

templa desde la calle. Ese es el significado más común, acorde con la simbología barroca universal que ha permanecido inalterado a través del tiempo. Como recordaba ya sensatamente Tormo “... aluden a estas “dos aguas” las esculturas principales y sus vasos y manantiales”³. Pero también resulta indiscutible que la portada de la mansión de la familia Rabasa de Perellós de la que había surgido hacía poco tiempo un Gran Maestro soberano de la Orden de Malta y que era centro de las tertulias de los sectores más selectos de la Ilustración valenciana –José Climent, Francisco Pérez Bayer, Mayans, Felipe Beltrán futuro Inquisidor General...- no podía ser una más en la ciudad, y está cuajada de símbolos ripianos con la impronta de la estética e iconografía de la Roma barroca, ciudad de la que acababa de regresar Hipólito Rovira cuando realizó el proyecto. Ripa y Bernini están en el origen de la gran creación de Rovira; el primero garantiza la ortodoxia en el área católica y da al traste con otras fuentes iconográficas. Bernini controla desde Roma junto a tres papas sucesivos y durante un largísimo periodo el arte de la Europa del sur erigiéndose en una cautela similar; su aportación es más conceptual que formal; y puede decirse que ésta resulta significativamente barroca y deviene plásticamente rococó. Hay movimiento, dramatismo, impacto y engaño, fingiendo volumetrías que no existen y sin ninguna correspondencia estructural con el edificio que no es más que el disfraz de un viejo caserón gótico. Y es rococó por su ligereza, por la eliminación de todo rastro de órdenes clásicos y por la tímida aparición de elementos ornamentales de este estilo.

La portada responde a un minucioso cálculo formal que no deja al azar ningún aspecto. La escala a la que están resueltas las figuras es descendente de forma que siguiendo una larga tradición de correcciones ópticas, parece más esbelta. La impronta visual es de un dinamismo caótica y furioso, pero realmente éste oculta y simula –y es otro engaño- la falta de corporeidad



Fig. 1.-Hipólito Rovira e Ignacio Vergara. Portada del palacio del Marqués de Dos Aguas, Valencia, estado actual.

de forma que los diversos planos se funden con una criterio más pictoricista que escultórico. Es un obstáculo más para una convincente lectura.

Hay correspondencias formales entre los flancos derecho e izquierdo rozando en algún caso la simetría literal (pebeteros, cornucopias, candeleros, cintas, palmas, volutas, carcaj, féminas, Hércules, atlantes, palmera, higuera); pero también se dan entre los niveles superior y bajo: parejas de figuras enfrentadas o de espaldas, vasijas de las que surgen rayos o agua en cada caso, *oculos* que succionan el incienso y “caracolas” que tragan en la zona de arranque del conjunto el agua del Júcar y el Magro.

³ Elías Tormo, *España.- Guías Regionales Calpe.- Núm. III. Levante. (Provincias valencianas y murcianas)*, Madrid, 1923, p. 106.

REPERTORIO DE FORMAS: EL EJE CENTRAL

Contiene los elementos clave, por dimensiones, por emplazamiento y, como no podía ser de otra forma, por su significado (enumeramos de arriba abajo, “f” formal; “s” significativo):

1f Coronando el conjunto una figura femenina alada apoyada en una esfera que enarbola una trompeta en la mano derecha y muestra una corona de laurel en la izquierda.

2f Más abajo la gran hornacina con la Virgen del Rosario obra decimonónica posterior a 1864 de Francisco Molinelli que sustituyó a la talla original de Francisco Vergara y eje focal de toda la fachada. La figura de la Virgen está potenciada formalmente porque tiene arriba y abajo las dos únicas zonas prácticamente desornamentadas de la fachada: una cubrición esferoide como un baldaquín originalmente resuelto en forma de ímbrices, y un basamento abombado como frontal de altar con un elemento claramente visible en el antiguo grabado que se conserva, y que ha sido desvirtuado en la construcción, al menos como la vemos hoy: una minúscula palma cruzada con una serpiente en la parte superior del frontal, a los pies de la Virgen María, donde igualmente, a ras de suelo se proyectó un cesto con flores que se modificó luego.

3f Finalmente el gran blasón familiar sobre el dintel de la portada de acceso al edificio.

LOS FLANCOS IZQUIERDO Y DERECHO

Dejando a parte los escasos elementos estrictamente decorativos como las volutas convergentes o divergentes, las molduras o las cintas de seda plisadas y contra curvadas –muy similares a las que se ven en Roma en los estucos del arranque de la cúpula oval de Santa Andrea del Quirinale de Bernini- enumeramos también de arriba abajo:

4f Palmas y cuernos de la abundancia de los que surgen flores y frutos (uvas, granadas diferenciables).

5f Dos parejas de figuras en cada una de las cuales la del primer plano alada mostrando los senos y con el cuerpo serpentiforme; la de detrás parece diluirse en el fondo y solo se adivinan en ella las alas extendidas. En el grabado antiguo estas figuras no aparecen así por lo que su análisis resulta al menos dudoso.

6f Junto a ellas, cerca del marco sinuoso de palmas y azucenas del edículo central sendos tondos –que simulan perforaciones o bocas de vasijas- de los que surgen rayos rectilíneos divergentes. Tienen una correspondencia precisa con las que encontraremos en el nivel inferior, bajo las grandes figuras y de las que mana agua.

7f Hay también en este nivel otra pareja de vasos llameantes y humeantes cuyos gases parecen absorbidos por las bocas circulares a las que nos hemos referido.

8f Tras los rayos con un lugar de origen un indeterminado pende a derecha e izquierda un gran manto que del que resultan bien visible los flecos de los bordes y que da cobijo tanto al vano central como a las dos figuras femeninas arrodilladas.

9f En los ángulos inferiores del marco del nicho central otros dos cuernos longuilíneos de los que surgen como impelidos por una fuerza huracanada unas palmas y unas varas de azucenas.

10f Sobre la actual cornisa de separación de los dos niveles, que originariamente correspondió al piso del gran balcón corrido, hay una pareja de grandes candeleros que desprenden una abundante humareda que se prolonga hasta la zona más alta de este segundo nivel de la portada, pero que también baja, pesada, a ras del piso de la antigua balconada. Del candelero de la izquierda surgen además llamas, pero el de la derecha –nuestra derecha- parece completamente apagado; no sabemos si se trata de incensarios pero sus emanaciones ascendentes y descendentes ocupan gran parte de los flancos derecho e izquierdo de esta zona superior.

11f Los candelabros cobijan a un par de figuras femeninas de gran tamaño con túnicas y amplios mantos que gesticulan y dirigen sus arrodilladas a los pies de la Virgen dirigiendo sus miradas a ella. Tienen atributos distintos. La de la izquierda se ubica sobre un *fascio*, un hacha y una vasija de la que surgen monedas.

12f La de la derecha abraza otro cuerno de Amaltea del que surgen abundantes frutas.

13f El gran escudo familiar esta flanqueado por dos figuras hercúleas de ancianos barbados acurrucados para acomodarse al angosto espacio que los cobija; ambos blanden robustas y con-

vincentes estacas. El de la izquierda introduce su mano bajo la corona de forma que resulta en parte visible –es otro recurso berniniano- sobre el gran blasón que atenaza con fuerza.

14f Llegamos finalmente a la zona baja con las dos grandes atlantes, encorvados guarecidos con telas púdicas que describen curvas contrapuestas y bien calculadas que apenas cubren sus espaldas; parecen mitigar el esfuerzo que supone el soporte del pesado entablamento. La mimesis barroca posibilita la transmisión del mismo frente a la pasividad o complacencia de los Atlantes arquitectónicos de etapas precedentes. Pero tal como sucede en las figuras de rodillas que suponen su correspondencia en el nivel superior, sus atributos son muy distintos. El de la izquierda permanece meditabundo junto a una palmera y apoya sus pies sobre el lomo de un león de afiladas garras y un platillo bajo el que se ve un carcaj con flechas.

15f El de la derecha parece cobijarse bajo una parra porque muestra diminutas uvas–que se corresponde formalmente con la palmera del lado opuesto- en la que hay una serpiente enroscada. La identificación de las hojas es inequívoca a pesar de lo cual han sido descritas como de hiedra –Aldana, Sebastián- aunque luego le asignen significados muy distintos: la Gloria o la Ingratitud. A sus pies aun mas visible otro carcaj también repleto de flechas y tres caimanes amenazantes con uñas tan agudas como las del león del flanco contrario.

16f Los últimos elementos que significativamente resultan casi iguales en los dos lados son los enormes vasos escorzados por los que mana abundante agua. Se corresponde formalmente con los del nivel alto del que surgen los rayos (6) que señalamos antes.

17f Las grandes volutas de los extremos inferiores, en el grabado antiguo que mencionamos antes son, tal como señala Sebastián⁴, bocas de

conchas de caracol que tragan el agua y evitan que esta se desparrame hacia la calle, pero la plasmación escultórica actual es completamente ambigua al respecto.

18f Dejamos a parte los escasos elementos que creemos estrictamente decorativos, como las volutas convergentes o divergentes, las molduras o las cintas de seda plisadas y contra curvadas, muy similares por cierto a las que se ven en Roma en los estucos de la cara interna del arranque de la cúpula oval de Santa Andrea del Quirinale de Bernini-, y algún amago de rocalla al que nos referimos antes.

LAS APORTACIONES DE RIPA Y BERNINI: ORIGEN Y SIGNIFICACIÓN DEL CONJUNTO



Fig. 2.-Portada de Dos Aguas. La Fama triunfante.

18 La trompeta y las alas son características de representaciones de La Fama (Fig. 2.) que incluyen también frecuentemente, como aquí, un globo terráqueo porque la buena o mala fama es por definición el conocimiento universal de un hecho; es un símbolo tardío resultante de la fusión de otros dos: el Hermes con alas en tobillos y sombrero, mensajero de los dioses del Olimpo, difusor de novedades de todo tipo, y la Niké griega que proclama la victoria erguida

⁴ Santiago Sebastián, “Nueva lectura iconográfica-iconológica de la portada del Palacio del Marqués de Dos Aguas”, *Goya*, nº. 211-212, 1989, pgs. 60-64. Sebastián relaciona significativamente (en contexto bíblico y teológico) este hecho con el emblema *Ne te quiesieris extra* (no te busques fuera) que Juan de Borja incluye en sus *Empresas Morales*, Praga, 1581; conocemos la edición de Bruselas de 1680 con introducción de Carmen Bravo-Villasante, Madrid, 1981. En la imagen correspondiente se ve un caracol que se arrastra con los cuernos turgentes; Borja hace un alegato a la modestia, a la introspección, a la contención y a la renuncia a las tentaciones externas de los sentidos.



Fig. 3.-Portada de Dos Aguas. La Virgen del Rosario.

haciendo sonar a los cuatro vientos su trompeta⁵. Aun hay otro origen contrareformista de La Fama: el ángel que hace resonar las trompetas del Apocalipsis al San Jerónimo penitente y que tiene en Valencia un espléndido ejemplo -pocos años posterior a la portada- en el centro del gran pavimento de la sala de fiestas del Colegio del Arte mayor de la Seda. Pero en el palacio la mu-

jer alada que la remata es portadora también de una corona de laurel signo inequívoco de victoria que matiza su significado pasando a ser imagen del triunfo o victoria⁶.

2s La Virgen del Rosario (Fig. 3.) centro focal de toda la fachada es una advocación que se promociona sobre todo a partir del pontificado de San Pío V, pero crece vertiginosamente cuando se asocia a la victoria de Lepanto (1571)⁷ sobre los turcos. A finales del siglo XVII el Imperio Otomano alcanzó su máxima extensión y, a pesar de la derrota de 1683 ante las puertas de Viena, a mediados del XVIII aun se extendía por todo el Magreb -cercano a nuestras costas- y ocupaba gran parte de la península Balcánica; era pues la amenaza que atenazaba aun a Europa especialmente por el sur y sureste. En la segunda mitad de la centuria son los piratas argelinos -protegidos- quienes vuelven a asolar las costas mediterráneas peninsulares. Las cofradías, capillas y paneles devocionales de la Virgen del Rosario vuelven a estar de actualidad entre nosotros. La figura de la Virgen del Rosario es la específica protectora de este peligro renovado. La palma que se cruza en aspa con una serpiente prácticamente a los pies de la Virgen viene a sumar en la simbología mariana un referente a la otra advocación que se disputa la primacía la de las Vírgenes apocalípticas, las Purísimas que triunfan en la pintura barroca española y en el ámbito teológico derrotan a Satán como una nueva Eva, materializado en forma de serpiente con una manzana en la boca.

3s El gran escudo familiar sobre el dintel de la portada de acceso al edificio obviamente representa y muestra la alcurnia y el linaje de los moradores de la mansión.

5 En los frescos de la Galleria Farnese, en Roma, que ejercieron una enorme influencia en la posteridad inmediata Aníbal Carracci cambia a Mercurio el caduceo -asociado a la paz- por una trompeta, cuando va a anunciar a París su elección como juez en el conflicto de la manzana de la discordia ya que a la larga el hecho desencadenará la guerra de Troya.

6 De hecho en la edición rococó de la *Iconología* de Cesare Ripa, Augsburg 1758-1760, la más próxima cronológicamente a la realización de la portada, la Victoria se asocia únicamente a la palma como atributo iconográfico, por otra parte omnipresente en la portada de Dos Aguas; sin embargo, trompeta, alas y coronas de laurel si se vinculan con Honor Dque sustituye para el autor a Fama- y esa efigie es portadora a su vez de una minúscula Victoria como trofeo. Seguimos la edición *Baroque and Rococó Pictorial Imagery. The 1758-60 Hertel Edition of Ripa's Iconologia ...*, Dover, New York, 1971, pp. 78 y 155.

7 Véase al respecto, Manuel Trens, María, *iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Plus Ultra, 1947.

En los flancos izquierdo y derecho:

4s Palmas y cuernos de la abundancia de los que surgen flores y frutos (uvas, granadas diferenciables). Surgen de la zona inmediatamente contigua a la Fama / Triunfo por lo que como signos de prosperidad han de asociarse a él. Tienen correspondencia con el gran cuerno de Amaltea que porta más abajo La Agricultura.

5s Dos parejas de sirenas. En la mitología grecorromana las sirenas eran aves canoras con pechos y rostro de mujer que atraían con sus cantos a los navegantes hacia los escollos, donde fatídicamente naufragaban; pronto se hibridaron con las neréidas, féminas con cuerpos pisciformes –devienen en serpientes luego- que también habitaban los mares. Así surge este tipo que ve-



Fig. 4.-Brunetti y H. Fletcher, cartucho ornamental con sirenas, 1736 (fragmento).

mos en la portada y que se halla con frecuencia en cartuchos de adornistas del manierismo tardío y primer barroco; Stefano della Bella (Berliner, 283, n° 2) muestra unas plásticamente muy similares a las del palacio, pero sin alas; Gaetano Brunetti, grabador lombardo afincado en Londres, otras aladas y con el cuerpo serpentinaforme (Fig. 4.) sobre 1736 (Berliner, 354, n° 2), iconográficamente iguales a las de Valencia. La consideración de las sirenas como símbolo de

la tentación o del pecado mismo es universal y constante. No solo la mitad trasera sino sus generosos senos desnudos descartan su consideración como ángeles.

6s Los haces de rayos divergentes también tienen un origen vinculado a Bernini. Los resplandores celestiales pasan a ser vehículo directo de la gracia divina, símbolo del poder de Dios cuando Caravaggio los hace pasar sobre la cabeza de Cristo en la *Vocación de Mateo* de la capilla Contarelli en San Luis de los Franceses en Roma como si se tratara de un potente faro; Bernini los esculpe de forma idéntica a la que vemos en la fachada de Dos Aguas en el punto focal de la catolicidad misma, La *Cátedra de San Pedro* en la basílica vaticana en torno al gran vano oval con la vidriera del Espíritu Santo por la que penetra luz real a modo de una potentísima explosión; como en la fachada, allí se mezclan con nubes nivelares –frontera ente el mundo celeste y el mundo sublunar- que descienden hasta abrazar el gran trono papal; forman tres grupos, los de los flancos oblicuos como en Valencia. En la capilla Cornaro insiste en los rayos rectilíneos de alabastro dorado de procedencia celeste como vehículo de la gracia que obra el prodigio del éxtasis de Santa Teresa. En el palacio también confluyen en el vano ocupado por la *Virgen del Rosario* que es oficialmente además de protectora mediadora e intercesora⁸ con el más allá, sobre todo después de Trento. Se juntarían en un punto situado en otro plano, a sus espaldas. Son símbolo de la gracia celeste que incide y beneficia directamente a las dos figuras arrodilladas a los pies de la imagen, pero también están relacionados formal y significativamente con los vasos y candeleros y las llamas y humaredas que emiten.

7s El pebetero de la izquierda (que es la diestra de la imagen de la Virgen) parece vivamente encendido, mientras que en el de la derecha es el humo el dominante. El fuego, el más puro de los cuatro elementos de la tradición alquímica occidental, es un protagonista sustancial

⁸ Véase, Manuel Trens, *María* op. cit., pgs. 365 ss. El autor diferencia varios aspectos: la intercesión en el Juicio Final; en el Juicio Particular; en el Purgatorio y finalmente en todo tipo de calamidades y peligros.



Fig. 5.-Portada de Dos Aguas. La Justicia y la Magnanimidad frente a la Agricultura.

en la liturgia católica; basta recordar las lenguas de fuego del Pentecostés. Se asocia a la luz y a la verdad –en este contexto a la doctrina católica- porque además está asociado a los rayos. El humo por el contrario sofoca oscurece y anula. No por casualidad está en la portada a la izquierda, el lado de los réprobos en el Juicio Final. No conocemos detalles formales suficientes de este deteriorado conjunto escultórico de Ignacio Vergara para poder saber si es incienso lo que surge de estas vasijas. El hecho es que tanto el procedente de la izquierda como el de la derecha son succionados por las mismas bocas –circulares y por ello símbolos celestes- de las que proceden los rayos. Esta es la clave para identificarlo como incienso, omnipresente en las ceremonias de la Iglesia Católica y símbolo de la plegaria que asciende hasta Dios, de la relación del hombre con la divinidad; de ella surge la gracia y a ella se dirige la oración. Aquella descende vivificando el mundo, esta asciende como homenaje y reconocimiento.

8s El manto de grandes dimensiones que protege las dos grandes figuras de los flancos y que pende de la cornisa abombada más alta parece una alusión clara a esta faceta a un abundante número de advocaciones marianas a la que pertenece en tierras valencianas la Virgen de los Desamparados que cobija, sobre todo tras la adiciones barrocas a los dos niños inocentes.

9s Las palmas, que formalmente son muy similares a algunas que aparecen en series ornamentales de los Klauber⁹ en torno a 1745, desde la antigüedad son símbolos de victoria y las que portan los santos mártires lo son igualmente, aunque referida específicamente al triunfo sobre la muerte y el logro de la vida eterna; en el domingo de ramos las palmas aluden a la resurrección de Cristo. Es el mismo inequívoco significado en ambos casos, y el que tienen en la portada de Dos Aguas. Las azucenas por su perfume y su intensa blancura son el símbolo también incuestionable aquí porque está asociado a la imagen de la Virgen María, de la pureza y virginidad;

⁹ Berliner, nº 396 (t), de la serie 131 i (288 x 188 mm.), en torno a 1745 y por tanto rigurosamente coetánea. La estética rococó de la fachada es similar a la de algunas de las estampas incluidas en su *Letania Lauretana de la Virgen Santísima* compuesta por Francisco Xavier Dornn en Friburgo, editada también en Valencia por la Viuda de Joseph de Orga en 1768.

su origen se remonta al Cantar de los Cantares (2, 1-2). Asociado a las palmas parece a la vez símbolo de inmortalidad y salvación.

ros Respecto a los candeleros, su significado ha de relacionarse con las vasijas llameantes que se ven algo más arriba cfr. nº 7. y con las figuras femeninas aladas de cuerpo de serpiente (nº 5). Frente al escueto incienso que se dirige a Dios, los candeleros desprenden una humareda densa y abundante que se pierde por arriba y por abajo. El humo es símbolo opuesto al fuego: lo asfixia, lo apaga, lo oscurece, es la fatuidad y la pompa inútil así que en el contexto religioso-moral que nos movemos en esta zona se opone al positivo incienso. Prueba de esa significación negativa es que acaba originando en la zona alta las sirenas aludidas, símbolo de la tentación y del pecado.

marmóreas que representan las virtudes con las que el pontífice quiso pasar a la posteridad; en primera fila, la Justicia. Un *fascio* y una gran espada¹⁰ son sus atributos visibles mientras que la tradicional balanza queda ninguneada a los pies. El *fascio* con su hoja de hacha afilada en vez de espada –tal como se ve en la portada de Valencia– era en la antigua Roma símbolo de autoridad y de justicia y a la vez instrumento con el que los funcionarios al servicio de los magistrados ejecutaban las penas corporales y capitales. Ripa (Fig. 5.-a) lo utiliza más de una vez en sus alegorías pero sobre todo en la que alude al Gobierno –al buen gobierno– en la que se ve una matrona que lleva también una espada como en la tumba de Urbano VIII. La vasija que vierte monedas es un símbolo ripiano más específico, al que ya se alude en la edición de 1603:



Fig. 5.-a Ripa, (ed. 1758-1760), *Politia* con el *fascio littorio* a sus pies (fragmento).



Fig. 5.-b Ripa, (ed. 1758-1760), *Magnanimitas* (fragmento con la vasija arrojando monedas).



Fig. 5.-c Ripa, (ed. 1758-1760), *Agricultura* con el cuerno de la abundancia (fragmento).

ris La figura que aparece con los brazos abiertos, de rodillas en lo que fue balcón (Fig. 5.), a la izquierda, a los pies de la Virgen del Rosario, tiene una evidente intención simbólica, inequívoca a partir de los atributos que la acompañan: el *fascio littorio*, y el vaso tumbado desparramando monedas. Volvemos otra vez a Bernini: su monumento sepulcral de Urbano VIII Barberini en San Pedro del Vaticano, muestra en la base, cuatro figuras

identifica a la Magnanimidad¹¹, figura femenina coronada, con cetro, que se apoya en un león, tras la cual a la derecha aparece la vasija de la que caen abundantes monedas que aluden a la generosidad como virtud egregia (Fig. 5.-b).

12s Frente a la imagen que simboliza –como hemos visto– la justicia, el buen gobierno y la magnanimidad, también de rodillas y ensimismada con la contemplación de la Virgen otra

¹⁰ Véase el nº 200 *Politia*, de la edición de Augsburgo de 1758-1760 con grabados de Hertel que mencionamos antes.

¹¹ Id., nº 64, *Magnanimitas*. Bajo el título la inscripción: “Virtus mest Darioque animusque in pectore praesens, / Mente furit populus, destruit is furias?”. Se refiere a la actitud de Alejandro Magno con Darío según Curtius Rufus, V, 8 y 9.

figura femenina; su único atributo es un cuerno de la abundancia que mantiene con su mano izquierda y del que surgen uvas, granadas, flores y frutas varias. En la fachada hay ya otros dos más arriba, de menor tamaño y vinculados a la figura de la Fama / Triunfo que la remata (cfr. 4); este resulta más notorio no solo por su tamaño sino por su singularidad. De él surgen flores porque son presagio de los frutos postreros que a su vez muestran un repertorio de los producidos en las cuatro estaciones. Naturalmente la simbología –esencializada– procede de Ripa; Hipólito Rovira elimina juiciosamente detalles minuciosos que hay en la estampa y que no hubieran tenido sentido en un conjunto escultórico-arquitectónico donde hubieran resultado farragosos e ilegibles: en la *Iconología*¹² se recomienda que la doncella vista de verde, sea portadora de un aro con los signos del zodiaco mientras planta un árbol y permanece de pie junto a un león como Cibeles diosa de la Tierra... es la Agricultura (Fig. 5.-c), aun considerada en la Valencia de mediados del siglo XVIII como la primera fuente de riqueza y prosperidad de los pueblos.

13s Los Atlantes que custodian el escudo nobiliario, muy deteriorados, son representaciones de Hércules a veces confundidas con las de los salvajes. En este caso la identificación parece adecuada a partir de la clava que porta, la que le proporcionó Efestio –Júpiter– y que lo caracteriza iconográficamente como *Hércules Efestiano* protector de los hogares en la antigüedad greco romana. Siguen en Valencia una tradición reverdecida en el Renacimiento que asocia al héroe antiguo con la virtud y lo convierte en guarda y custodio de los ámbitos que protege cuando se coloca sobre las portadas de acceso o flanqueándolas, tal como se ve en los Ayuntamientos de Sevilla, de Jerez, de

Tarazona y muchos otros edificios civiles del siglo XVI hispano¹³. En Valencia, barrocos, levantan un telón para mostrar –a la admiración pública– el gran escudo familiar, como si fuera una sorpresa de escena. Bernini, en el cenotafio de Alejandro VII en el interior de San Pedro del Vaticano había inventado algo semejante, pero es un esqueleto el que da paso al segundo acto de la existencia humana tras la muerte, la fama para la posteridad, también como en la casa de los Dos Aguas.

14s Abajo las dos grandes figuras masculinas se han relacionado casi siempre con los *ignudi* de Miguel Angel o con los “desnudos bronceos”¹⁴ en la Capilla Sixtina; plástica y estructuralmente eso no es cierto del todo. Nosotros proponemos



Fig. 6.-Giovanni Battista Piranesi; Roma, *Piazza Navona* con la fuente de los Cuatro Ríos (1775 ca.).

como origen de las esculturas de Dos Aguas un conjunto berniniano, el mismo del que procede la iconografía del conjunto y su concepción misma: la fuente de los Cuatro Ríos de la plaza Navona de Roma (Fig. 6.)¹⁵. Es cierto que los dibujos preparatorios de Bernini no solo reflejan

¹² Id., n° 54, *Agricultura*.

¹³ Puede verse al respecto, Santiago Sebastián, *Arte y Humanismo*, Madrid, Cátedra, 1978, p. 83 ss.

¹⁴ Véase al respecto, Salvador Aldana Fernández, “La portada del palacio de los Marqueses de Dos Aguas en Valencia” en *Traza y Baza*, n° 6, 1976, p. 93.

¹⁵ Aunque no muy extensa, si precisa, interesa, Harald Keller, *Römische Brunnen*, Dormund, Haremborg, 1984. Ya lo observó acertadamente Alfonso Rodríguez G. De Ceballos en *Introducción al Arte Español*, Madrid, 1992, p. 140; citado por Fernando Pingarrón: “A propósito del proyecto de 1863 para la reforma de las fachadas del palacio del Marqués de Dos Aguas de Valencia”, *Archivo de Arte Valenciano* (1998), p. 114, not. n°9.

la impronta directa de la Sixtina, sino que alguno resulta un plagio de alguna de sus figuras; así el boceto para el Nilo (Fig. 7.) conservado en los Uffizi¹⁶ toma la mitad superior de la figura del *ignudo* que se ve sobre la sibila Líbica, y la parte inferior es una réplica del opuesto a él en la misma zona (Fig. 7.-a); el canon, la musculatura, la expresión, los cabellos, la desnudez completa... delatan la relación directa con el gran maestro del Renacimiento. Las esculturas de la fuente romana, las que nos interesan, son obra de cuatro de sus discípulos: el Nilo / África es de G. A. Fancelli y el Rio de la Plata / América de Francesco Baratta aunque todas fueron supervisadas por el creador del barroco triunfante en escultura¹⁷. El Nilo procede estructuralmente del *ignudo* más próximo a los pies de Adán y Eva en la escena de la expulsión, pero sus rasgos anatómicos son distintos. Las diferencias se acentúan en las de la portada, rapado más magros y esbelto, pero sobre todo con gestos dramáticos –barrocos– de angustia o preocupación profunda que no se ven en ninguno de los *ignudi* de los frescos. Pero nuestro propósito ahora es destacar las similitudes entre la *fontana* y las esculturas del palacio valenciano, que son no solo formales sino sobre todo iconográficas y significativas.

Basta realizar un cotejo visual: el Nilo / África (Fig. 8.) en la fuente está sentado sobre unas rocas, tiene junto a él una palmera y más abajo un león; entre ambos se desliza la cascada de agua real. Es cierto que en Valencia (Fig. 8.-a) la tela no llega a cubrir el rostro y que el agua está petrificada y mana de un vaso que la fiera ha empujado desde su soporte circular, quizá un escudo; cabría preguntarse si Hipólito Rovira que conocía muy bien el monumento romano no habría hecho caer agua real en dos pequeñas fuentes laterales si en la Valencia de mediados del siglo XVIII hubiera existido agua corriente como en Roma. Incluso en la fuente de la plaza Navona, arriba a la derecha, el escudo del papa Inocencio X mientras que en Valencia



Fig. 7.-Gian Lorenzo Bernini, boceto para el río Nilo, Florencia, Uffizi.

hay igualmente en esa zona el gran blasón de los marqueses. La iconografía es paralela. ¿Se trata pues aquí de una representación del río Nilo?; pensamos que no, en todo caso si se tratara de concretar cursos fluviales habría de pensar en el Jucar y en el Magro, ríos cuyos cauces recogen las aguas de los terrenos que circundan la localidad de Dos Aguas origen del título nobiliario de los propietarios de la casa. Pero no eso.

Tratándose de una fuente, Bernini, verosímilmente y atento a la mimesis barroca, ha prescindido de las féminas que propone Ripa para simbolizar las Cuatro partes del Mundo y que ya Pozzo había magnificado en los frescos de la bóveda de San Agustín, relacionadas con el agua habían de ser sustituidas por cuatro ríos que juzga acertadamente mucho más representativos. Son símbolo evidente de la totalidad del planeta sobre el que la autoridad del papa, con un

¹⁶ Carboncillo sobre papel; n.º. inv. 11922; 51'8 x 40'3 cm.

¹⁷ Las figuras que representan a Europa / Danubio y a Asia / Ganges son de Antonio Raggi y de C. Poussin, también del taller de Bernini.



Fig. 7.-a Miguel Ángel, frescos cenitales de la Sixtina, *ignudi* sobre la Sibila Líbica.

criterio “católico” plenamente contrareformista ejerce su autoridad, su “fama”. Más arriba, el obelisco egipcio traído a Roma por el emperador Domiciano símbolo a su vez del origen del saber antiguo, de la historia como quiere Argán¹⁸. En la portada hay también un carcaj con flechas, en la parte más baja; según una larga tradición representativa los objetos desparramados por el suelo a los pies de un personaje, a veces pisoteados como el diablo en forma de serpiente en ciertas representaciones marianas son señal de derrota.

15s La asignación a Bernini de la idea general de la portada se refuerza por el hecho de que el flanco bajo derecho de la portada, contrapunto calculado del precedente, repite la coincidencia iconográfica y formal con la fuente de los Cuatro Ríos (Fig. 9.). La figura rapada –frente a los abundantes cabellos del Danubio / Europa y del Ganges / Asia- Río de la Plata / América forma

allí pareja como aquí (Fig. 9.-a), con el Nilo / Africa. Además tienen por supuesto en Valencia y Roma los atributo más representativo de aquel continente según Ripa, el caimán. Respecto a la serpiente enroscada –que no muestra la cabeza- Tormo¹⁹ sugirió que podía tratarse de la del “árbol del Paraíso” y Sebastián se basó en ella para realizar una complicada lectura teológico-bíblica de toda la portada a partir de la identificación como Adán de la figura masculina asociada al reptil²⁰. Hay que aclarar al respecto: el la *fontana* de Bernini cuya iconografía se calca aquí, tal como puede verse en la figura en primer plano, hay una serpiente asociada a América junto al caimán. Pero además, en el mismo monumento y en la zona alta, sobre las figuras, como en el palacio de Dos Aguas, se ve otra enorme culebra que reptaba amenazante sobre América (Fig. 10.). Bernini además sigue

¹⁸ Véase, Giulio Carlo Argán, *Renacimiento y Barroco, II. De Miguel Ángel a Tiepólo*, Madrid, Akal, 1987 (1976), pgs. 317-318.

¹⁹ Elías Tormo Monzó, “El palacio de Dos Aguas en Valencia” en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Madrid, 1943.

²⁰ Santiago Sebastián, “Nueva lectura”, op. cit., 1989, pgs. 211-212. La figura del flanco izquierdo sería David, y ambas representarían además los temperamentos flemático y melancólico. El árbol Devidentemente tiene hojas de higuera- es identificado como hiedra y simboliza la ingratitud del género humano hacia el Creador. La imagen de la Fama que remata el conjunto es para Sebastián representación del “Amor divino”.



Fig. 8.-Roma. Fuente de los Cuatro Ríos: Nilo / África.



Fig. 8.-a Valencia. Portada de Dos Aguas: África.

a Ripa²¹ asociando los reptiles con África (Fig. 11.) aunque lo hace como señal de la peligrosidad de las tierras inexploradas y desconocidas, al igual que las flechas forman parte de la iconografía del Nuevo Continente (Fig. 12.) y en la portada se ponen igualmente en África, haciendo un intercambio se da en sentido contrario; en suma los dos continentes emparejados se consideran territorios misteriosos e inexplorados llenos de peligros.

16s Los últimos elementos que significativamente resultan casi iguales en los dos lados son los enormes vasos escorzados por los que mana abundante agua. La correspondencia formal con los del nivel alto del que surgen los rayos, la señalamos antes. Aluden al título nobiliario y serían como vimos dos ríos: el Júcar y el Magro.

17s Las grandes volutas de los extremos inferiores, en el grabado antiguo que mencionamos antes son, tal como señala Sebastián²², bocas de conchas de caracol que tragan el agua y evitan que esta se desparrame hacia la calle, pero la plasmación escultórica actual es completamente ambigua al respecto.

LECTURA SIGNIFICATIVA FINAL.

Si hubiera que resumir muy brevemente la significación, la intencionalidad, de la portada, habría que decir de ella que es un enaltecimiento con pompa y aparato del Marquesado de Dos Aguas, su apoteosis; la exaltación publicitaria e hiperbólica de su linaje y de sus valores en clave

²¹ Por ejemplo en la edición, Cesare Ripa Perugino, *Della novissima Iconologia di* , Cavalier de SS. Mauritio, & Lazzaro , in Padova, per Pietro Paolo Tosí, 1625, Parte Seconda, pgs. 441- 442. En el texto “() Il ferocissimo leone, il scorpione, & gli altri venenosi serpenti, dimostrano che nell’Africa di tal animali ve n’è molta copia, & sono infinitamente venenosi, onde sopra di ciò, così dis le Claudiano?”. La edición, también de Perugia, imprenta de Piergiovanni Costantini, de 1766, t. IV, pgs. 164-165, mantiene la misma iconografía con textos análogos.

²² Santiago Sebastián, “Nueva lectura “, op. cit., 1989, pgs. 60-64. Sebastián relaciona significativamente (en contexto bíblico y teológico) este hecho con el emblema Ne te quaesieris extra (no te busques fuera) que Juan de Borja incluye en sus *Empresas Morales*, Praga, 1581; conocemos la edición de Bruselas de 1680 con introducción de Carmen Bravo-Villasante, Madrid, 1981. En la imagen correspondiente se ve un caracol que se arrastra con los cuernos turgentes; Borja hace un alegato a la modestia, a la introspección, a la contención y a la renuncia a las tentaciones externas de los sentidos.



Fig. 9.- Roma. Fuente de los Cuatro Ríos: Río de la Plata / América.



Fig. 10.- Roma. Fuente de los Cuatro Ríos, serpiente sobre América.

barroca y católica. Ello se explicita en tres aspectos que ocupan bajo la aparente maraña formal rococó tres niveles topológicos y axiológicos muy bien definidos:

-Abajo, el nivel terrestre –África (14) y América (15)- representan la totalidad, la universalidad, la catolicidad en suma. ¿Por qué se han escogido precisamente para ello estos dos continentes y no las Cuatro Partes del Mundo que están en el origen berniniano de la idea? Por la misma razón que el gran maestro del barroco eligió hombres-río en lugar de matronas para su fontana de la plaza Navona como ya vimos, y por la misma –la escala, la simetría- que lo llevó a mostrar solo cuatro de los ocho Padres de la Iglesia en el presbiterio de la basílica de San Pedro. Pero además aquí hay otras razones; tanto África como América eran a mediados del siglo XVIII dos territorios aun no completamente explorados, mal conocidos... llenos –según el punto

de vista europeo- de peligros (león, caimanes, serpientes venenosas, salvajes rapados, flechas...) a los que no había llegado el catolicismo o estaba en vías de evangelización. África representaba el peligro inminente, cercano (el mundo otomano, los piratas argelinos que asolaban la costa valenciana); América contenía peligros lejanos más ambiguos. Todos serán derrotados, sometidos, sojuzgados, “convertidos”. En este contexto aun contrareformista, sobre ellos, las virtudes del linaje del marquesado impondrán el triunfo final.

-En un nivel intermedio, la zona alta del terrestre, el gran blasón familiar (3) De los peligros que acechan a la mansión y a la familia a derecha e izquierda –América y África- lo salvaguardan sendos Hércules (13) garantía con larga tradición al respecto. Pero los Marqueses de Dos Aguas cuentan como elemento fundamental de su triunfo con otras bazas clave.



Fig. 9.-a Valencia. Portada de Dos Aguas: América.

- Más arriba, un nivel “celeste” cobija las virtudes (cívicas, seculares, genealógicas y teológico-morales) que los harán imbatibles: la Justicia, el sometimiento a la Ley, la Magnanimidad (11), la Agricultura (12) como origen de su prosperidad ...quedan fijadas para ser exhibidas y publicitadas para siempre en la fachada de su mansión valenciana. Cuentan para ello con la protección de la Viren del Rosario (2) que ya intervino en Lepanto contra los otomanos que están ahora frente a nuestras costas protegiendo a los piratas berberiscos, y derrotará finalmente a Satán el día del Juicio (serpiente y palma (2)). Ella intercede además para que la gracia (6) descienda sobre la casa noble que corresponde elevando a Dios (7) sus oraciones en acción de gracias y excluye, arrojando afuera, a los márgenes, el humo, símbolo de la pompa aparatosa y vacía (10) que no lleva sino al pecado (5). Las virtudes que los adornan y la observancia de la ortodoxia católica posibilitará la victoria (1), el triunfo total. Cuando los Marqueses permanecían en la desaparecida balconada o la iluminaban y engalanaban para procesiones y celebraciones tomaban parte activa en el “programa” y la fachada de su casa, en este nivel, a sus espaldas, se convertía en un decorado que mostraba –petrificados- los valores que profesaban, prolongando en plena Ilustración la teatralidad barroca.

El deslinde nivelar-axiológico común en la pintura del siglo XVII pudo en este caso haber tenido un referente más concreto en una –otra- obra romana de Bernini que Hipólito Rovira no pudo dejar de conocer bien durante su reciente estancia en la Ciudad Eterna: la *Cátedra de San Pedro*, punto focal que culmina el boato y el sentido de la basílica Vaticana y por ello de todo el orbe católico. Allí, en el nivel bajo hay dos padres de la Iglesia de Oriente (Atanasio y Juan Crisóstomo) y dos de la Romana (Ambrosio y Agustín), escogidos entre ocho por razones de escala y claridad del mensaje, como vimos; igualmente en Valencia se escogen dos (África y América) entre cuatro con un criterio sintético, y se materializan de igual forma a un tamaño mayor que el resto del conjunto escultórico. En la zona intermedia la exaltación del papado simbolizado por la magna cátedra de bronce; tiene correspondencia en lugar análogo y con propósito equiparable con el gran blasón de los Marqueses de Dos Aguas. Finalmente en el nivel celeste –alto- hay rayos que descienden sobre el mundo y lo iluminan con la Verdad en los dos casos; en Roma entre nubes nivelares, ente nosotros entre humos e incienso.

Rovira en su versión laica aunque confesional plantea la lucha, muestra los peligros y augura la victoria, mientras que Bernini ofrece la apotheosis de lo absoluto.



Fig. 11.-Ripa, ed. 1625, África.



Fig. 12.-Ripa, ed. 1625, América.