



## La segunda etapa del Salón de los Espejos: los bufetes y los morillos encargados por Velázquez a Italia (1649-1660)<sup>1</sup>

Juan María Cruz Yábar<sup>2</sup>

Recibido: 28 de febrero de 2017 / Aceptado: 30 de mayo de 2017

**Resumen.** Examinamos la decoración encargada por Velázquez a Italia con destino al Salón de los Espejos del Alcázar en la década de 1650 y desvelamos cómo los famosos leones fueron ideados con cornucopias sobre las cabezas para que sirvieran de hacheros antes de tener que adaptarlos como pies para las mesas. Estando ya en Madrid, la llegada de unos vasos de pórfido provocó que se pidieran tableros de esta materia para los bufetes. El cambio de función de los leones dejó espacio en las chimeneas para morillos de los cuatro Elementos solicitados a Algardi por duplicado, un encargo cuyas circunstancias aclaramos, así como su estilo e iconografía, y demostramos que se hizo otro juego de morillos similar aún en vida del sevillano.

**Palabras clave:** leones; tableros; morillos; Diego Velázquez; Matteo Bonucelli; Alessandro Algardi; Conde de Oñate; Juan de Córdoba; Duque de Terranova.

### [en] The Second Phase of the Hall of Mirrors: the Writing Desks and the Firedogs Ordered by Velazquez to Italy (1649-1660)

**Abstract.** We are reviewing the decoration commissioned by Velazquez to Italy bound for the Hall of Mirrors in the Alcazar in the decade of 1650, and we reveal how the famous lions were conceived with cornucopias on the heads to be used as torch stands before he had to adapt them as table supports. Being in Madrid, the arrival of some porphyry vases caused that they ordered table-tops of this material for the writing-desks. The changing role of the lions made way in the fireplaces for firedogs of the four Elements requested duplicate to Algardi, an order which circumstances we clarify as its style and iconography, and we demonstrate that another similar firedogs set was made being still the Sevillian alive.

**Keywords:** Lions. Table tops. Firedogs. Diego Velazquez. Matteo Bonucelli. Alessandro Algardi. Count of Oñate. Juan de Córdoba. Duke of Terranova.

**Sumario.** 1. Los leones, de hacheros-cornucopias a soportes de bufetes. 2. Los vasos de pórfido y los nuevos tableros a juego para los bufetes. 3. Los morillos de los cuatro Elementos, su réplica y otro juego similar.

**Cómo citar:** Cruz Yábar, J.M. (2017): La segunda etapa del Salón de los Espejos: los bufetes y los morillos encargados por Velázquez a Italia (1649-1660), en *Anales de Historia del Arte* 27, 113-138.

<sup>1</sup> Este trabajo se inscribe dentro del proyecto de investigación “Poder y Representaciones Culturales en la Época Moderna: la Monarquía de España como campo cultural (siglos XVI-XVIII)”, Ref: HAR2016-78304-C2-1-P, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

<sup>2</sup> Museo Arqueológico Nacional. Departamento de Edad Moderna  
E-mail: [juan.cruz@mecd.es](mailto:juan.cruz@mecd.es)

Este trabajo es continuación de otro que ha sido recientemente publicado<sup>3</sup> en que nos ocupamos de la primera etapa decorativa (1639-1648) del Salón Nuevo del Alcázar de Madrid hasta quedar convertido en Salón de los Espejos. En nuestra publicación hemos demostrado, siempre mediante la documentación, que fue Alonso Carbonel el inventor de su programa decorativo, transformando la habitación en sus aspectos constructivos e ideando los seis bufetes y los ocho espejos que incluían águilas de bronce y emblemas de Júpiter y que dieron nombre al Salón, así como los cogollos de latón sobrepuestos en los marcos de los espejos y en los 32 cuadros que estaba previsto colocar. Los bufetes se hicieron a partir de 1639 por los ensambladores Juan Francisco Sormano y Bartolomé Zumbigo con tableros y pies de jaspe de Tortosa embutidos de mármol de San Pablo. En julio de 1640 llegaron 16 espejos venecianos, seguramente encargados al efecto<sup>4</sup>. Antonio de Herrera dio poco después un modelo para unas águilas destinadas a adornar el marco de ocho de ellos, por el que recibió un primer pago el 12 de octubre. El 10 de abril de 1641 se entregaban 4.000 reales a cuenta al ebanista Jan Wijnberg para que hiciera urgentemente en madera los ocho marcos de los espejos. Los espejos, con sus marcos pero sin sus ornatos metálicos, se colocaron en el Salón a más tardar en 1642.

La incorporación de los ornatos metálicos de los espejos se produjo en 1646. Según los documentos que allí analizábamos, el fundidor Pedro de la Sota en su memorial de 29 de diciembre de 1645 declaraba que, en su momento, había solicitado dinero para hacer las águilas y cogollos al protonotario don Jerónimo de Villanueva, sin conseguirlo, aunque está documentado que había recibido 3.500 ducados para esta obra entre 1641 y 1642. Por ello y porque el fundidor manifestó en el memorial que estaba en condiciones para hacer las águilas y cogollos en mes y medio, dedujimos que, antes de 1643, debía tener hechos los moldes para la fundición de todas estas piezas según el modelo de Herrera aprobado por Carbonel. El 15 de enero de 1646 recibió Sota una importante cantidad con la que concluyó los cogollos para superponer en los marcos de espejos y pinturas, así como los emblemas de Júpiter para el tablero superior del marco de los espejos; al mes siguiente se colocaron y se tasaron. Poco después se produciría la intervención de Velázquez de la que dio cuenta el superintendente marqués de Malpica en su famosa carta al rey de 2 de julio de 1646 que empieza “Diego Velázquez ha visto las águilas...”. El pintor impidió a Sota fundirlas según los moldes que tenía hechos y convocó en concurso a varios escultores para dar nuevos modelos. Salió vencedor Domingo de Rioja, que hizo primero un modelo en cera con las alas del águila abrazando el espejo con sus garras y cuatro escudos, pero luego se deshicieron y volvieron a hacer con las alas abiertas y sin los escudos. Finalmente, Sota fundió los bronce por este segundo modelo bajo la dirección y con asistencia de Rioja y se colocaron en los espejos a fines de 1646 o principios de 1647, según nuestros cálculos basados en las fechas de las tasaciones.

Tras este primer éxito de su intervención, Velázquez dedicó la mayor parte de sus esfuerzos de los años 1647 y 1648 a la nueva Pieza Ochavada.

<sup>3</sup> CRUZ YÁBAR, Juan María, “La primera etapa del Salón de los Espejos y las intervenciones de Carbonel y Velázquez (1639-1648)”, *Anales de Historia del Arte*, 26 (2016), pp. 141-169.

<sup>4</sup> Hasta ahora no se había relacionado esta noticia con los espejos del Salón. Fue publicada en MORÁN TURINA, José Miguel y RUDOLF, Karl F., “Nuevos documentos en torno a Velázquez y a las colecciones reales”, *Archivo Español de Arte*, 259-260 (1992), pp. 289-302, espec. p. 302.

## 1. Los leones, de hacheros-cornucopias a soportes de bufetes

Apenas llegado a Roma a fines de mayo de 1649, el pintor se dispuso a cumplir los propósitos de su viaje<sup>5</sup>. Traía de Madrid un único proyecto para el Salón de los Espejos, seis parejas de leones cuyos modelos encomendó de forma inmediata a un escultor. Las restantes mejoras para esta pieza se decidieron después de que el pintor volviera a la Corte a fines de junio de 1651<sup>6</sup>.

El 7 de enero de 1650 contrataba con Matteo Bonucelli la hechura de doce leones de bronce, seis y seis, según un modelo de arcilla que había visto previamente. Sobre el cuello de cada león debía poner un “tassello da levare è mettere p(er) come già hanno in voce convenutto”<sup>7</sup>. La obra se debía acabar en quince meses; el comitente podía entregar el metal y pagaría 4.600 escudos romanos por la hechura; el dorado no corría por cuenta del artífice. Se inspiró Velázquez para esta obra en un modelo de la Antigüedad que había visto en su primer viaje a Italia, el león que hizo colocar el gran duque de Toscana Ferdinando I en 1598 en la villa Medici con su pareja de Flaminio Vacca (hoy en la Loggia dei Lanzi de Florencia). No obstante, este modelo se adaptó a la forma<sup>8</sup> y medidas convenientes -no se copiaron por ser mucho más grandes, sino que se hicieron dos modelos en arcilla<sup>9</sup>- y también a la función que habían de cumplir, como se advierte por la cláusula relativa a la pieza levantada que tendrían que llevar sobre su cuello (Fig. 1).

Por una serie de contactos epistolares conocemos el desarrollo del encargo<sup>10</sup>. Se terminó la primera pareja a fines de 1650, como acredita la carta de Juan de Córdoba<sup>11</sup> del 22 de diciembre de ese año al secretario real y de guerra del reino de Nápoles, Gregorio Romero de Morales, donde afirmaba que los dos leones estaban en estado de poderse dorar y que Giuliano Finelli, el escultor enviado por el virrey Oñate para cuidar de la obra, evaluaba el dorado de ambos en 800 escudos. Mediante carta del 3 de enero de 1651 notificó el virrey a Córdoba que había ordenado a Romero

<sup>5</sup> El motivo principal de su ida a Italia era la adquisición de esculturas y, en segundo lugar, de pinturas, así como traer a Madrid buenos fresquistas que pintaran diversas bóvedas del palacio. Este último propósito no se consiguió hasta 1658 a pesar de los intentos del sevillano.

<sup>6</sup> Así lo proponemos en los puntos que siguen a éste, incluyendo los tableros de pórfido de los bufetes y los morillos. Los italianos Mitelli y Colonna realizaron la pintura del Salón en 1659.

<sup>7</sup> MONTAGU, Jennifer, *Alessandro Algardi*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1985, vol. II, p. 478. Transcripción en PARISI, Antonella, “Apéndice documental” en *Velázquez: esculturas para el Alcázar*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2007, pp. 349-375, doc. n° 3, pp. 353-354. BELLORI, Giovanni Pietro, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, Roma, 1672, p. 399, ya dio a conocer que Velázquez los había hecho fundir en Roma, si bien los atribuyó a Algardi. Cuatro leones están en el Palacio Real de Madrid y siete en el Museo del Prado. El duodécimo desapareció a principios del siglo XIX.

<sup>8</sup> HERRERO SANZ, María Jesús, “Las esculturas de Velázquez para el Salón de los Espejos del Alcázar. Los leones de Matteo Bonucelli”, en *Velázquez: esculturas para el Alcázar*, Madrid, Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2007, pp. 145-160, espec. p. 150.

<sup>9</sup> De hecho, las patas traseras están invertidas respecto a los leones Medici.

<sup>10</sup> Seguimos en este punto el detallado resumen del proceso de fabricación de los leones que hace CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Velázquez. Vida y obra de un pintor cortesano*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2011, pp. 275-279, con apoyo fundamental en la documentación transcrita por Parisi ya citada.

<sup>11</sup> Juan de Córdoba Herrera (Córdoba h. 1610-Roma 1670) el agente de los negocios artísticos elegido por Velázquez para ayudarlo en su misión, su amigo y luego encargado de contratar lo que se le ordenaba y de velar por las obras que se hicieron en Roma después de que saliera de allí el pintor. Su biografía en PARISI, Antonella, “Per la totale perfectione e compimento”. La misión de Velázquez y de su agente Juan de Córdoba Herrera en los documentos del Archivo del Estado de Roma”, en *Velázquez: esculturas para el Alcázar*, Madrid, Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2007, pp. 83-111, espec. pp. 100-110.



Figura 1. Matteo Bonucelli. *León*. Museo Nacional del Prado (izq). *León*. Loggia dei Lanzi, Florencia (der).

de Morales enviarle 2.000 ducados para continuar las obras. El 6 reiteró Córdoba el envío de fondos porque la semana siguiente comenzarían a dorar los leones. El 27 escribía Finelli al virrey dándole a conocer que había empezado el dorado de dos leones, que eran “machina grandi” sin precedentes en Roma y que precisaba dinero para pagar oficiales, pues, de otro modo, él estaría ahí perdiendo el tiempo. El 10 de marzo, tras recibir Córdoba dos letras con los socorros pedidos, informó que, en dos días, partían las obras de Roma hacia Nápoles en barco acompañadas por Finelli<sup>12</sup>. Al día siguiente contrató Córdoba el transporte embarcándose 44 cajas grandes y medianas en las que iban, entre otras cosas, los dos leones de bronce<sup>13</sup>.

El 23 de junio de 1651 notificó Felipe IV al duque del Infantado que Velázquez había llegado a Madrid, y que habían arribado a las costas españolas los navíos de Nápoles con algunos cajones que llevaban parte de la obra que traía consigo<sup>14</sup>. Había mandado que se trajeran, pues estaba deseoso de ver todo y que se ajustara a la parte donde había de servir<sup>15</sup>. Al día siguiente y el 3 de julio dio órdenes el monarca para que se permitiera paso libre a 36 cajones con estatuas y pinturas por la aduana de Alicante<sup>16</sup>. Dos leones llevan las firmas MATTEVS BONVCELLVS LVCENSIS/AEREOS LEONES DVODECIM FINX(I)T FVDIT INAVRAVITQ(UE)/ REGI CATOLICO.AD.M.DCLI y Herrero los identificó correctamente con la primera pareja que se envió separada de las demás<sup>17</sup>. Pudieron llegar a lo largo del mes de agosto de 1651.

Herrero intuyó una posible influencia de la decoración del Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro en el Salón de los Espejos. La propuesta nos parece acertada

<sup>12</sup> Todas estas noticias en MINGUITO PALOMARES, Ana, “El segundo viaje a Italia de Velázquez: Documentos inéditos en el Archivo de Estado de Nápoles”, *Madrid: Revista de Arte, Geografía e Historia*, 2 (1999), pp. 295-316, espec. pp. 311-312.

<sup>13</sup> MONTAGU, *Alessandro...*, vol. II, p. 478.

<sup>14</sup> Tras pasar unos días en Génova según informó don Fernando Ruiz de Contreras al duque el 27 de junio (SILVA MAROTO, Pilar, “En torno al segundo viaje de Velázquez a Italia” en *Symposium internacional Velázquez*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2004, pp. 139-147 espec p. 140). Dos días después le transmitía órdenes del rey para acabar las obras, entre ellas que se vaciara la escultura del *Hermafrodita* con el bronce que había sobrado de los leones y las tres estatuas de la Pieza Ochavada. HARRIS, Enriqueta, “La misión de Velázquez en Italia”, *Archivo Español de Arte*, 130 (1960), pp. 109-136, espec. pp. 135-136.

<sup>15</sup> HARRIS, “La misión...” , p. 135.

<sup>16</sup> MORÁN TURINA, Miguel, y RUDOLF, Karl F., “Nuevos documentos...” , p. 300.

<sup>17</sup> HERRERO SANZ, “Las esculturas...” , pp. 52-53.

en cuanto a la presencia de doce leones en ambas piezas<sup>18</sup>. El león como símbolo de poder era de frecuente uso para el adorno de las casas reales. Los leones del Buen Retiro, encargados al platero de Madrid Juan Calvo en 1634, hacía tiempo que habían sido fundidos para atender a los gastos de las sublevaciones de Portugal y Cataluña. El encargo romano presenta sustancial parecido con aquellos, a pesar de las diferencias del material -los del salón de Reinos se hicieron en plata- y de su posición rampante<sup>19</sup>. Pero el paralelo más claro entre unos y otros leones no ha sido percibido hasta ahora: la función a que se destinaban los leones encargados a Bonucelli era la de hacheros, como los del salón de Reinos.

Se han mencionado en muy pocas ocasiones -y confundiéndolos con las águilas de los espejos- unos objetos a los que alude una carta del 29 de junio de 1651 del secretario real don Fernando Ruiz de Contreras al duque del Infantado, embajador español en Roma. El rey había encargado transmitirle que “las cornucopias que han de servir de hacheros a los leones las perficione Julián Fineli y el modelo en la conformidad que Diego Velázquez los dejó empezados...”<sup>20</sup>. Esta orden es muy clara: el pintor había dejado preparado antes de salir de Roma un modelo de hachero-cornucopia<sup>21</sup> que Finelli debía dejar en estado de poderse fundir en bronce con urgencia, porque los leones no podrían colocarse en el Salón hasta que estos complementos llegaran. La noticia, en relación con la cláusula del contrato de Bonucelli referente a la pieza elevada que se colocaría sobre el cuello de los animales, conduce sin duda a unos leones-hacheros. La altura de cada animal es de 75 cm, a los que podrían añadirse unos 20 o 25 cm del “tassello”. Las cornucopias habrían de medir al menos otro metro más para que la luz del hacha quedara a la altura necesaria para iluminar de forma eficaz. El “tassello” que sostenía la cornucopia, a modo de vástago vertical, tenía que ser amplio y de altura suficiente para soportar una pesada carga sin vencerse.

Todo indica que las cornucopias no llegaron a fundirse. La orden al embajador del 29 de junio de 1651 se produjo poco después de la entrada de Velázquez en la Corte pero antes de que llegara la primera pareja de leones. Tampoco los habrían visto aún cuando Ruiz de Contreras escribió de nuevo al duque el 24 de julio de 1651 para urgirle la conclusión de las obras que dejó empezadas Velázquez, aunque esta vez no se mencionen. Una carta del rey a Oñate fechada el 24 de febrero de 1652 ordenaba que informara del estado de las piezas encargadas, y el conde respondió

<sup>18</sup> No en el resto de su decoración, compuesta de las conocidísimas series pintadas de las victorias militares del reinado, los trabajos de Hércules y las dos parejas reales más el heredero, y aunque también tenía bufetes de jaspe de Tortosa, no en el mismo número, por la diferencia de tamaño de la habitación: en el Retiro eran doce en los lados largos y dos parejas cada testero.

<sup>19</sup> Los leones del Buen Retiro, apoyados en sus patas traseras, empuñaban con las derechas delanteras unos mecheros donde se colocaban antorchas. Con la siniestra sostenían escudos, de la corona de Aragón según el embajador florentino Bernardo Monanni. Aunque el Salón estaba dedicado a todos los reinos de la corona española, pintados sus escudos en las bóvedas, don Jerónimo de Villanueva, protonotario de Aragón, pagó los hacheros, lo que explica que solo llevaran escudos de este reino. También Velázquez había contemplado la presencia de escudos en los marcos de los espejos del Salón en el primer modelo realizado por Domingo de Rioja, cuatro en cada marco, que corresponderían a los reinos de Castilla, León, Aragón y Navarra. Se descartaron en el segundo modelo de las águilas.

<sup>20</sup> HARRIS, “La misión...”, pp. 135-136.

<sup>21</sup> Velázquez había hecho copiar el *Nilo* del Belvedere en 1650 (contrato con Orazio Albricio de 26 de abril de 1650, PARISI, “Apéndice...”, doc. 4, p. 354) y quizá se inspiró en la forma de la cornucopia para la de los hacheros. Su significado es evidente: los leones como símbolo de la monarquía española portan estos signos de abundancia para los súbditos.

que estaban casi acabados seis de los leones y otra estatua de bronce, pero no hablaba ya de las cornucopias<sup>22</sup>.

Sobre los motivos para desistir del encargo tampoco hay noticias en la documentación<sup>23</sup>. La hipótesis más verosímil es que, una vez llegados a Madrid los dos primeros leones, se probó su efecto y se vio que no iban a tener fácil acomodo los doce, por lo que Velázquez, de acuerdo con el rey, idearía la solución que finalmente se adoptó: convertirlos en soportes para los bufetes, un recurso no menos innovador<sup>24</sup> que los hacheros pero menos invasor del espacio útil.

El Salón no era una pieza grande para lo que suele ser habitual en los palacios. Barbeito, a partir de los datos de Gascón de Torquemada, establece sus medidas en 69 pies y cuarto de largo por 39 de ancho (poco más de 19 m x 11 m, unos 200 m<sup>2</sup>) y de alto 28 pies (7,80 m) desde el zócalo hasta el comienzo de la cornisa<sup>25</sup>. En los lados largos había tres puertas en la pared interior y tres ventanas en la exterior, con cierta simetría. Los lados cortos, en cambio, no debían ser simétricos hacia 1650. Dos puertas pequeñas a los lados de la central más grande se abrieron en 1640 hacia la antigua torre del Sumiller, donde a partir de 1647 se construyó la Pieza Ochavada<sup>26</sup>. No parece que estas puertas tuvieran correspondencia en el lado de enfrente. La pieza que se hallaba detrás, la Alcoba de la Reina, se comunicaba con el Salón por una puerta central y en ciertos momentos (1626 pero no 1705) existió una apertura pequeña, inmediata a la fachada, pero tampoco se observa una tercera puerta hacia el lado interior ni parece que hubiera podido abrirse porque allí había un grueso muro procedente de la antigua torre del Bastimento o de la Reina<sup>27</sup>. Sin embargo, en el retrato de *Mariana de Austria* de Juan Carreño de Miranda que suele datarse hacia 1675 (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, n<sup>o</sup> inv. 640), donde se muestra esa pared, se observa la puertecilla cercana a la esquina con

<sup>22</sup> ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel, “Conjuntos iconográficos en el Alcázar de Madrid en época de Felipe IV: nuevas visiones” en *Tras el centenario de Felipe IV. Jornadas de iconografía y coleccionismo dedicadas al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006, pp. 305-336. espec. p. 325.

<sup>23</sup> En 1701 se describen en el Retiro cornucopias pero por su número, bajo precio y forma no pueden relacionarse con estas: “Treintta Cornicopias de bronce echura de eses tasadas a sesenta Reales cada Una hacen mill y Ochocientos Reales de Vellon 1.800” (FERNÁNDEZ BAYTÓN, Gloria -en adelante Inv. 1701-, *Inventarios reales. Testamentaria del rey Carlos II. 1701-1703*, Madrid, Museo del Prado, 1975, t.I, p. 262).

<sup>24</sup> Era usual que se colocaran para sostener el trono, pero no se localizan ejemplos en que sirvieran como pies de bufetes.

<sup>25</sup> BARBEITO, José Manuel, “De Arte y Arquitectura. El Salón de los Espejos en el Alcázar de Madrid”, *Boletín del Museo del Prado*, XXXIII, n<sup>o</sup> 51 (2015), pp. 24-43, espec. p. 28. En la relación anónima de la entrada del gran duque de Moscovia en 1687, aparecen como medidas 69 pies de largo y 38 de ancho (VV.AA., *El real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo*, Madrid, Nerea, 1994, p. 502).

<sup>26</sup> La documentación sobre la apertura de dos puertas encargada al maestro albañil Juan de Aguilar a mediados de 1640 en CRUZ YÁBAR, “La primera etapa...”, p. 145. Aunque no se localiza su situación en los documentos, tuvieron que ser las que comunican el Salón con la Pieza Ochavada según figuran en el plano de Teodoro Árdemans de 1705 (Biblioteca Nacional de París), que no aparecen en el plano de Gómez de Mora de 1626 (Biblioteca Apostólica Vaticana) ni en el de Du Verger de 1711 (Biblioteca Nacional de París).

<sup>27</sup> La estrecha apertura lateral, muy esquinada e inmediata a la fachada, se observa en el plano de Gómez de Mora pero está cerrada en el de Teodoro Árdemans. BARBEITO, José Manuel, “Velázquez y la decoración escultórica del Alcázar” en *Velázquez: esculturas para el Alcázar*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2007, pp. 113-132, espec. p. 116, en su reconstrucción del Salón, coloca tres puertas en esa pared, una grande y dos laterales más pequeñas, de forma simétrica a la del lado de la Pieza Ochavada, lo que no nos parece exacto. En el plano de Du Verger figura un gabinetillo anterior al gabinete de la Reina comunicados tan solo por una puerta central; las dos puertas laterales que daban paso a la Pieza Ochavada se habían cegado, por lo que en ese momento, los dos lados cortos eran simétricos.

el lado largo interior, que podría cerrar una alacena como en el otro hueco, haciendo simetría<sup>28</sup>.

En cualquier caso, los lados cortos del Salón tenían apenas 11 metros de largo. Como puede observarse en las pinturas que reproducen estos lados, los dos entrepaños entre puertas estaban ocupados en toda su extensión por los bufetes y los espejos pareados. Las paredes largas disfrutaban de alguna holgura mayor. Cuatro leones hacheros hubieran podido colocarse, dos a dos, a cada lado de las chimeneas, y otros cuatro del mismo modo a los lados de los bufetes sin espejos colocados enfrente, entre los tres balcones. Las dos parejas restantes estarían destinadas a cada uno de los extremos del lado largo de los balcones. De este modo, la iluminación del Salón por los hacheros sería bastante homogénea en cualquier punto.

Pero las piezas tenían un importante volumen; los leones medían 107 cm de largo y 61 cm de anchura y, como antes hemos calculado, su altura superaría los dos metros. Estorbarían la circulación por el interior del Salón y serían demasiado visibles. En cambio, al colocar los leones bajo los bufetes no ocupaban espacio. Se ordenaría detener la fundición de las cornucopias y se dispuso Velázquez a adaptar los leones a su nuevo emplazamiento.

En agosto de 1651 se pagó unas peanas de madera al ebanista real Jan Wijnberg, que Barbeito considera que tuvieron que ver con los leones<sup>29</sup>. Así lo pensamos, pero debemos lamentar que no se conozca el número encargado, pues si fueron seis, sería porque ya estaba decidido que fueran los pies de los bufetes, pero si eran doce es que aún se pensaba en ellos como hacheros. Tanto de un modo o de otro, la peana era necesaria. Como hacheros, para que las patas no posaran directamente en el suelo y la bola que sujetaban con la pata tuviera un apoyo. Como patas de los bufetes precisaban un soporte por la misma razón y, además, como un alza, pues los leones tenían una altura insuficiente para que el tablero alcanzara la vara y cuarto (1,04 m) que era la habitual.

Las pruebas que tuvieron lugar con la primera pareja de leones se produjeron en Madrid después de que Bonucelli terminara de fundir los otros diez, lo que sucedería a comienzos de abril de 1651 si cumplió con su obligación. En ese momento Velázquez aún viajaba por Italia camino de Génova. Se debieron fundir, por tanto, con sus "tasselli da levare" en el cuello. Giuliano Finelli, que había acompañado a la primera pareja de leones a Nápoles en marzo, se ocupaba allí de algunas obras que le impedirían volver a Roma hasta el 20 de junio siguiente. Por esta razón y por las carencias de dinero, no se inició su dorado hasta el 2 de noviembre, en que el escultor hizo obligación a favor de Córdoba de dorar en cuatro meses los doce leones<sup>30</sup>, aunque dos ya lo habían sido. El dorador fue Girolamo Ferreri, que sería ayudado por perso-

<sup>28</sup> En los planos de 1626 y 1705 se representa una pequeña muesca a la altura del machón de la antigua torre; quizá representaba alguna alacena que cerraría con una puerta semejante a las de la pared de enfrente.

<sup>29</sup> BARBEITO, "Velázquez...", p. 117. No se proporcionan referencias del documento sobre estas peanas. En 1675 se sustituyeron por otras hechas de mármol de San Pablo, como se ve en los retratos de Carlos II posteriores a ese momento y confirman los inventarios reales: Inv. 1686: "y cada Bufete tiene por pies dos Leones del mismo Bronze dorado al natural, con una Vola de marmol sobre que descansa una mano de cada leon, y todos sobre unos zocalos de Marmol de Sn Pablo" (MARTÍNEZ LEIVA, Gloria, y RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel -en adelante Inv. 1666 o Inv. 1686-, *El inventario del Alcázar de Madrid de 1666: Felipe IV y su colección artística*, Madrid, CSIC-Polifemo, 2015, p. 985). Inv. 1701, t.I, p. 129: "y Cada Bufette tiene por pies dos leones al natural de Bronze dorado Con Una Bola de marmol Sobre que descansa Una mano de cada león Y ttodos Sobre Unos Zocalos de mármol de San Pablo".

<sup>30</sup> MONTAGU, *Alessandro...*, vol. II, pp. 477-478.

nas prácticas y expertas a satisfacción de Bonucelli y de Finelli, siendo este último quien dirigiría las operaciones. Córdoba daría el oro, plata y aguafuerte y las manos y otras cosas las pondría Bonucelli. Ferreri cobraría 160 escudos por el dorado de cada león, de los que 35 serían para él, en total 1.920 por los doce. Se terminaron de dorar a comienzos de marzo de 1652 según lo dispuesto en el contrato. En una cuenta del transportista Bartolomeo Tam a la que nos referiremos con extensión más adelante, se anota sin fecha: “E piu portati tutti gli arnesi, che servirono per i leoni da casa dello scultore parte al sr. D. Gio: e parte al sr. Giuliano”<sup>31</sup>. El 18 de abril de 1652 concertó Córdoba el envío por barco desde Roma a Civitavecchia de diez cajas con otros tantos leones de metal dorado<sup>32</sup>. No quedan noticias del viaje, pero no debe suponerse inferior a tres meses, por lo que llegarían a mediados de julio de ese año.

Velázquez, ya con los doce leones en su poder, procedería inmediatamente a adaptarlos para cumplir su nueva función, que exigía eliminar la pieza que existía sobre su cuello para la sujeción de la cornucopia. La parte de la cabeza sobre la que se asentaba esta pieza no habría sido labrada y sería plana, de modo que pudo cortarse el bronce justo en la unión del “tassello” con la parte no labrada de la cabeza del león sin necesidad de hacer remates ni más obra<sup>33</sup>. El encargado de hacer esta operación pudo ser Domingo de Rioja, al que Palomino hizo autor de los leones tal vez aprovechando este episodio<sup>34</sup>. El rey y Velázquez debían estar impacientes por ver el efecto y el 27 de julio de 1652 se colocaron en el Salón bajo los tableros de mármol realizados entre 1639 y 1641<sup>35</sup>.

La frustrada combinación de leones, cornucopias y águilas del Salón se observa algunos años más tarde en los marcos dorados para los retratos de Felipe IV y Mariana de Austria atribuidos al círculo de Velázquez que se colocaron en El Escorial<sup>36</sup>. Aquí son dos angelotes los que sostienen las cornucopias y otros dos están sobre las águilas sujetando la corona real<sup>37</sup>.

<sup>31</sup> SALORT PONS, Salvador, “La misión de Velázquez y sus agentes en Roma y Venecia: 1649-1653”, *Archivo Español de Arte*, 288 (1999), pp. 415-468, espec. 465-466. Transcrito en PARISI, “Apéndice...”, doc. 18, p. 363. El documento es una cuenta de Tam que se protocolizó el 13 de junio de 1653 y que comprende muchas más partidas de deudas después la citada, que ocupa el número tercero. Se transportaron los leones desde casa de Ferreri a las de Córdoba y Finelli, pues por su volumen no cabrían en una sola de ellas.

<sup>32</sup> SALORT, “La misión...”, p. 460. Transcrito en PARISI, “Apéndice...”, doc. 12, pp. 359-360.

<sup>33</sup> Detalle de esta parte de los leones en ARIAS, Elisa, y ARIAS, Laura, “Los leones de Matteo Bonucelli conservados en el Museo Nacional del Prado. Aportaciones a la historia desde el incendio del Alcázar hasta la actualidad a través de su restauración”, en *Velázquez: esculturas para el Alcázar*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2007, pp. 331-343. Las autoras indican que la cabeza de los leones está seccionada a la altura del cráneo (p. 334).

<sup>34</sup> PALOMINO, Antonio, *Museo Pictórico y Escala Óptica*, Madrid, Lucas Antonio de Bedmar, 1715-1724 (ed. Aguilar, 1947), p. 874: “En este tiempo hizo los leones de los bufetes del Cuarto del Rey”. Domingo de Rioja fue el ganador del doble concurso convocado por Velázquez para los modelos de las águilas de los espejos. Palomino dice también que ayudó en el vaciado y fundición de las estatuas que trajo Velázquez de Italia. Otra posibilidad es la de su colaborador Bernabé de Contreras o plateros más expertos en el trabajo del bronce como Rafael González o Juan Ortiz de la Rivilla, todos presentes en las obras reales en estos años.

<sup>35</sup> Ese día, Velázquez ordenó dar un refresco a los mozos que le ayudaron a colocar los tableros encima (HARRIS, “La misión...”, p. 128). Respecto a las bolas de mármol que sujetan en las patas, GONZÁLEZ-PALACIOS, Alvar, *Colecciones reales españolas de mosaicos y piedras duras*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001, p. 75, indicó que eran de mármol de España y Francia.

<sup>36</sup> Vid. ATERIDO, Ángel, “Felipe IV, orante” y “Mariana de Austria, orante”, en VV.AA (ed. GARCÍA-FRÍAS CHECA, Carmen, y JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier), *El retrato en las colecciones reales de Patrimonio Nacional. De Juan de Flandes a Antonio López*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2014, pp. 229-233.

<sup>37</sup> Recuerdan también el ornato de Herrera Barnuevo para el *Pasmo* de Rafael en la Capilla real del Alcázar, con ángeles sobre cornucopias y águilas y el escudo real coronado en medio (Vid. CRUZ YÁBAR, Juan María,

## 2. Los vasos de pórvido y los nuevos tableros a juego para los bufetes

A fines de diciembre de 1652 se recibieron en Madrid cuatro dibujos de unos vasos de pórvido grandes que don Juan de Córdoba enviaba a Velázquez, cuatro parejas de diferente tamaño, correspondientes a los dibujos. Estaban en poder de un boticario que tenía su tienda en la fontana de Trevi, que los vendía, y Córdoba estimaba el conjunto en 4.000 ducados más o menos. El 23 de diciembre escribió Felipe IV al conde de Oñate dando órdenes de que se compraran los vasos<sup>38</sup>.

El inventario de 1686 da noticia de que seis de estos vasos se colocaron sobre los bufetes del Salón: “Seis urnas del mismo Porfido que los Bufetes una sobre cada Bufete las dos mayores a manera de Jarrones yguales y las otras quatro a manera de Tazas con sus cubiertas”<sup>39</sup>. Allí seguían en 1701, en que se describen: “Ytten Seis Urnas del mismo Porfido de los Bufettes, Una cada Bufette, las dos mayores a manera de Jarrones Yguales; Y las Ottras quatro a manera de tazas Con Sus Cubiertas tasadas por el dicho Carlos Gautier en Seis mill doblones de a dos escudos a mill doblones Cada Vna que reducidos A Vellón hacen trescientos Y Sesenta mill Reales. 6.000”<sup>40</sup>. Se ha perdido la parte del inventario de 1666 que corresponde a la zona del Alcázar donde se hallaba el Salón de los Espejos, pero no cabe duda de que estos vasos estaban en el mismo lugar a la muerte de Felipe IV.

La pareja restante, la de mayor tamaño, se colocó en la cámara donde dormía el rey en la Galería del Mediodía, y Sebastián de Herrera Barnuevo la valoró para el inventario de 1666 en la altísima cifra de 33.000 reales de plata<sup>41</sup>; en 1686 se registra en la cámara donde se armaba el camón, contigua al salón de los Espejos<sup>42</sup>. El resumen de vasos de pórvido que figura en el inventario de 1686 indica que había un total de 10 ejemplares, que eran, además de los ocho citados, una pareja pequeña con pies de bronce que el inventario de 1666 localizaba en el Retiradizo del Cuarto Bajo de Verano, y allí seguía en 1686. El resumen del inventario de este año se refiere también a otras urnas de pórvido, lapislázuli, mármol, alabastro y bronces cuyo número no especifica. Algunas de ellas podrían tener que ver con posibles adquisiciones efectuadas después del 10 de marzo de 1657 según la propuesta del embajador Terranova de que podía comprar estatuas y vasos de toda curiosidad por 250 escudos o menos, que las había querido Carlos I de Inglaterra pero que su dueño, un miembro de la familia Vitelleschi, no quiso venderle. Velázquez lo había visto cuando estuvo en Roma y diría si era bueno o no<sup>43</sup>. A la vista de su precio, su calidad debía ser inferior a la de los vasos adquiridos en 1652.

“La llegada del Pasmo de Rafael a Madrid y su instalación en el altar de la capilla del Alcázar por Herrera Barnuevo”, *De Arte: Revista de Historia del Arte*, 15 (2015), pp. 38-53). Los leones, águilas y escudos de la monarquía aparecen también en el retablo de la Sagrada Forma de la sacristía escorialense.

<sup>38</sup> PITA ANDRADE, José Manuel, “Noticias en torno a Velázquez en el archivo de la casa de Alba”, en *Varia Velazqueña*, Madrid, Ministerio de Educación Nacional, 1960, vol. I, p. 404.

<sup>39</sup> Inv. 1686, p. 985. Los vasos con forma de tazas eran cuatro, por lo que debieron colocarse en los bufetes de los lados cortos, mientras los dos con forma de jarrón y más grandes se pondrían en los bufetes entre ventanas.

<sup>40</sup> Inv. 1701, t.I, p. 129.

<sup>41</sup> Inv. 1666, p. 544: “(En la Cámara). Dos Jarras grandes, de pórvido, con sus tapadores, apreciadas por el dicho Don Sebastián de Herrera a mill y quinientos ducados de plata cada una. 33.000”.

<sup>42</sup> Inv. 1686, p. 985: “Pieza de la Cámara donde duerme S. Mgd. Dos Jarrones grandes de Porfido con sus tapas, labrados de estriado ondeados, algo maltratados”.

<sup>43</sup> PITA ANDRADE, “Noticias...”, vol. I, p. 404. Publicó la documentación e identificó estos vasos con algunos de los conservados en el Museo del Prado, entre otros, el vaso O00495.



Figura 2. Juan Carreño de Miranda. *Carlos II*. Museo Nacional del Prado (detalle, izq).  
*Vaso*. Museo Nacional del Prado (der).

Se conserva un ejemplar de estos vasos en el Museo del Prado (O00495). Mide 86 x 58 cm y aparece en los retratos de Carlos II de Carreño (Fig. 2)<sup>44</sup>; el otro bufete de este testero tendría el otro ejemplar idéntico. Recibieron una alta valoración debida a su peso (135 kg el conservado) y la dificultad del trabajo por la dureza del material, de gran riqueza e inusual en España.

La imprevista llegada de los vasos romanos dio lugar a otra innovación en los elementos decorativos del Salón. El efecto estético del pórfido de las urnas sobre tableros de mármol y jaspe no debía ser satisfactorio y Velázquez propondría de inmediato al rey su cambio por otros tableros que igualaran el tipo de piedra y color de los vasos, un aspecto que destaca el inventario de 1686: “Seis Urnas del mismo Pórfido que los Bufetes...”<sup>45</sup>. Ninguno de ellos ha llegado a nuestros días y ya en 1711 mandó Felipe V a Árdemans que quitara cuatro de ellos por estar maltratados<sup>46</sup>.

No conocemos la dimensión de los tableros originarios, ya que los contratos de Zumbigo y Sormano no dan indicaciones porque los tableros se traerían ya labrados de Tortosa para los que los embutieran los maestros. Tras la colocación de los leones

<sup>44</sup> En la página web del Prado relativa al vaso O00495 se identifica como casi segura la presencia de este vaso en los retratos de Carlos II por Juan Carreño de Miranda (Registro creado el 2/12/2015 y actualizado el 26/04/2016). ([www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/vaso-de-porfido-con-tapa/15996311-d273-4358-aa3b-be6916470823](http://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/vaso-de-porfido-con-tapa/15996311-d273-4358-aa3b-be6916470823)). También se identifica con estas pinturas en MARTÍNEZ LEIVA, Gloria, y RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel *El inventario...* en el Anexo en CD, pp. 721-722. El archivo que lo contiene lleva fecha de cierre de 18/01/2016. La ficha catalográfica del Prado de los vasos O00495 no cita esta publicación. El comentario de Martínez Leiva y Rodríguez Rebollo es común al vaso citado y al que lleva número de inventario del Prado O00491, que el Museo considera probable que perteneciera –como su pareja– antes a la colección del marqués del Carpio.

<sup>45</sup> En algunos retratos de Carlos II se ve el color del pórfido del tablero de uno de los bufetes, que efectivamente coincide con el del vaso conservado en el Prado.

<sup>46</sup> BARBEITO, “Velázquez...”, p. 118. Piensa este autor con razón que antes se habrían quitado los otros dos por el mismo motivo.

en 1652, los antiguos pies debieron utilizarse para otros bufetes. Los inventarios enumeran tableros de mármoles y jaspes diversos, pero no es posible reconocer con seguridad los que estuvieron en el Salón<sup>47</sup>. Tan solo podemos calcular su longitud a la vista de los espejos que iban encima, pues Carbonel los diseñó simultáneamente. Los marcos de los espejos medían tres cuartas de vara y cuatro dedos (70 cm) de ancho según el inventario de 1701. El largo de los tableros puede suponerse que fuera igual o algo mayor al ancho de dos espejos. Tampoco sabemos con seguridad lo que medían los tableros italianos que los sustituyeron, aunque serían de medidas parecidas<sup>48</sup>.

No se ha documentado por el momento el encargo de estos tableros de pórvido, pero es lógico que se produjera en 1653, el mismo año en que los vasos debieron llegar a Madrid. Oñate y, sobre todo, Juan de Córdoba, recordarían perfectamente las características del color de las urnas. Los datos que analizamos a continuación apoyan la hipótesis de una comisión a Oñate y Córdoba desde Madrid para que encargaran unos tableros semejantes a los vasos. El 22 de noviembre de 1655 daba orden Felipe IV al duque de Montalto, virrey de Valencia, para que se dejara paso libre a veinte tercios -catorce de ellos que estaban ya en el puerto de Alicante y los otros seis en el de Cartagena- que contenían algunos bufetes de pórvido con sus pies de madera y unos morillos de bronce dorado para adorno del cuarto principal del rey en el Alcázar que había hecho labrar en Roma el conde de Oñate<sup>49</sup>. Su virreinato en Nápoles se extiende desde el 2 de marzo de 1648 al 10 de noviembre de 1653, y la noticia conviene perfectamente a un encargo realizado en el último año citado. Como en anteriores ocasiones, transmitiría las órdenes a Roma, donde Juan de Córdoba se ocuparía de disponer lo necesario para su hechura<sup>50</sup>. Aunque dos años largos parecen excesivos para unos bufetes de pórvido con tableros enmarcados en metal, pudo esperarse a la conclusión de los morillos para hacer un único envío. Los pies de estos bufetes eran de madera y se destinarían a los tableros de mármol que iban a ser desplazados, pues sus dimensiones serían aproximadamente las mismas.

Nada tienen que ver con estos bufetes los que llegaron al año siguiente<sup>51</sup>, de los que dio noticia Jerónimo de Barrionuevo en sus *Avisos*, carta CXXX del 25 de marzo de 1656: “Es un pasmo, entre otras cosas, seis bufetes de pórvido con piedras engastadas en ellos, de mucho precio y estimación, y otros seis espejos de dos varas y más de alto y vara y media de ancho, cuyas guarniciones, así de los bufetes como

<sup>47</sup> Como los pies salieron del Salón en 1652 y los tableros en 1655, es fácil que no volvieran a unirse.

<sup>48</sup> Los bufetes con tableros de pórvido del Salón tienen medidas diferentes según los inventarios oscilando entre las tres varas (2,50 m) que le asigna el inventario de 1686 a los siete pies (1,95 m) del inventario de 1701. Este último parece el más fiable y la medida de 1686 ha de incluir un error (Inv. 1686, p. 985: “Seis Bufetes de Pórvido iguales de a tres varas de largo y vara y media de ancho con molduras de Bronce Dorado...”; Inv. 1701, p. 129: “Primeramente Seis Bufettes de pórvido Yguales de Siette pies de largo por tres y medio de ancho Cada Vno con molduras de Bronze dorado...”).

<sup>49</sup> “El Rey. Duque de Montalto Primo mi Lugarte y Cap. Gral. El conde de Oñate hizo labrar en Roma algunos bufetes de Pórvido con sus pies de madera, y unos morillos de bronce dorados para adorno de mi Palacio Real, que todo viene en los veinte tercios contenidos en la memoria inclusa rubricada de mi infrascripto secretario que los catorce están ya en Alicante y los seis en Cartagena...” (MORÁN y RUDOLF (1992), “Nuevos documentos...”, p. 301).

<sup>50</sup> Juan de Córdoba siguió ocupándose hasta 1657 como agente de los encargos reales (PARISI, “Apéndice...”, p. 87 y ss).

<sup>51</sup> GONZÁLEZ-PALACIOS, *Colecciones...*, p. 34. Descartó luego la hipótesis por no coincidir sus características (p. 76).

de ellos, no tienen precio”. Los enviaba el conde de Castrillo, que sucedió a Oñate en el virreinato (1653-1660), y se colocaron, junto con los espejos que formaban parte del envío, en el Despacho de Verano del rey<sup>52</sup>.

Se ha sugerido también que pudieron llegar en 1657. En las cuentas que el duque de Terranova presentó a la vuelta de su embajada en Roma, finalizada en junio de aquel año, figura la siguiente partida: “Mas gasté en comprar unos porfidos de que se hicieron unos bufetes para S. M. y algunos dellos ban guarnecidos con franxas de cobre dorado y en comprar unas caveças de emperadores de la misma piedra, en encaxar todo esto y en el carruaxe asta Civitaviexa cinco mil escudos”. No obstante, la cuenta continúa: “Mas pagué en Barcelona para perfumarlos y volverlos a encaxar cien escudos”; “Más en carruaxe de Barcelona a Madrid habiendo pesado todo seiscientos ochenta y dos arrovas y media...”. “Más pagué la detención de dicho carruaxe en Çaragoza a donde no le quisieron dexar pasar asta tener orden de S.M, ducientos escudos”<sup>53</sup>. En esta cuenta figuran antes algunas partidas de gasto por obras enviadas a Madrid, entre ellas el *Cristo* de Bernini para el Panteón del Escorial y los morillos de bronce de los que luego nos ocupamos, cuyo texto deja claro que el embajador gestionó y pagó los fletes, pero no acompañó a las piezas. Por el contrario, los bufetes de pórfido y las cabezas de emperadores llegaron en el equipaje del propio duque a su regreso de la embajada, ya que da detalles de pagos en Barcelona y Zaragoza que hizo él en persona. Los bufetes de pórfido que había en el Alcázar eran 20 según el resumen del inventario de 1686, y entre ellos estarían los que trajo Terranova en 1657<sup>54</sup>. Por eso, opinamos que los tableros para los bufetes del Salón eran los que estaban en la aduana de Alicante en noviembre de 1655.

Desde las obras del Panteón de El Escorial de Crescenzi se había empleado en las obras más suntuarias de la Corte el mármol de San Pablo con el jaspe de Tortosa, incluidas las mesas, y así las encargó el propio Velázquez para la Pieza Ochavada. Pero la llegada de los vasos que forzó el cambio de los tableros hizo que se prefiriera desde ahora el pórfido para los bufetes, e incluso la capilla real del Alcázar tuvo desde 1700 un retablo de esta materia.

### 3. Los morillos de los cuatro Elementos, su réplica y otro juego similar

Los conocidos morillos de Algardi, que más de un autor ha supuesto que tuvieron por destino el Salón, fueron otra innovación inducida por el cambio de destino de los leones. Al suprimirse los hacheros, quedaba espacio en torno a las chimeneas para un adorno de envergadura que engalanara una pared que quedaba algo deslucida respecto a las otras tres, que contaban con bufetes y urnas, además de espejos en dos de ellas. Velázquez decidió ocuparlo con grandes morillos figurados, un tipo escultórico nuevo que hizo fortuna. Pudieron encargarse a lo largo de 1652, tras tomar la decisión de convertir los leones en soportes de bufetes. Aunque se han conocido nuevos

<sup>52</sup> MARÍAS, Fernando, “Las Meninas de Velázquez, del despacho de Felipe IV al cenador de Carlos III”, en *Velázquez y Calderón: dos genios de Europa: IV Centenario, 1599-1600*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1999-2000, pp. 157-177, espec. pp. 157-159. Relacionó la cita de Barrionuevo con el Despacho de Verano por primera vez.

<sup>53</sup> GARCÍA CUETO, David, “Don Diego de Aragón, IV Duque de Terranova, y el envío de esculturas para Felipe IV durante su embajada en Roma (1654-1657)”, *Archivo Español de Arte*, 311 (2005), pp. 317-322, espec. p. 322.

<sup>54</sup> Inv. 1686, p. 914.

documentos en épocas recientes, persiste la confusión en punto tan importante como la fecha del primer encargo, siguiendo los especialistas en este punto a Bellori que afirmó que los dejó encargados Velázquez antes de marchar de Roma<sup>55</sup>. Opinamos, dado el silencio que reina sobre este asunto antes de las noticias que comentamos a continuación, que el encargo se realizó, lo mismo que los tableros de pórfido, desde Madrid a través del virrey Oñate y Juan de Córdoba.

No se ha utilizado al respecto una noticia que aparece en un documento transcrito por Parisi, el registro en las cuentas del transportista Bartolomeo Tam protocolizadas el 13 de junio de 1653<sup>56</sup>. Allí aparecen dos partidas que se relacionan con el comienzo de la fundición de los morillos por Alessandro Algardi. El encabezamiento de la cuenta indica que los portes se hicieron para el servicio del virrey Oñate a las órdenes de Juan de Córdoba y de los escultores Giuliano Finelli y Girolamo Ferreri. La cuenta tiene numerosas partidas que no están fechadas. En la tercera figura el cargo por haber llevado los arneses que sirvieron para el transporte de los leones de casa de Ferreri a las casas de Juan de Córdoba y de Giuliano Finelli. Este servicio tuvo que hacerse entre el mes de marzo de 1652 en que se terminó su dorado y el 18 de abril siguiente en que se contrató su envío a Civitavecchia, según quedó explicado en otro lugar. Dos partidas después se registra el cargo del transporte del molde del *Hermafrodita* de casa de Matteo Bonucelli a los capuchinos viejos<sup>57</sup>, donde Córdoba tenía un almacén para guardar estos enseres. El 16 de abril de 1652 había contratado Córdoba con Bonucelli el vaciado del *Hermafrodita* y la *Venus* pequeña llamada de la concha con bronce que le proporcionaría el mismo Córdoba. Según el contrato, la obra se debía entregar en agosto de 1652; si se cumplió el plazo, el molde utilizado se llevaría algo después al almacén de los capuchinos viejos y el metal sobrante a casa de Giuliano Finelli, que estaba al lado del citado almacén. A continuación, figuran los dos cargos a los que nos referimos, que dicen: “E piú per haver portato un Fondo di Getto di Metallo di Casa del Sig(nor) Giuliano al Sig(nor) D(on) Gio(vanni) (scudi)...20”. “E piú portato il d(etto) Metallo con altri pezzi da Casa di Sua Sig(nor)ia a Casa del S(ignor) Cav(allie)re Langardi (scudo)...1”. Un resto de metal había ido de casa de Finelli a la de Córdoba y de aquí, con otras piezas del mismo metal -quizá alguna de las cornucopias si llegaron a fundirse- a casa del caballero Algardi. Estos dos transportes, que parecen sucesivos y muy cercanos, deben datarse después de agosto de 1652 a la vista de la partida anterior y antes de que se produjera el transporte que registra la partida siguiente, diez cabezas con sus bustos del palacio Caetani al del embajador de España. Son las cabezas que copió Cesare Sebastiani por las que dio finiquito el 20 de mayo de 1653<sup>58</sup>, aunque se terminarían algo antes<sup>59</sup>.

<sup>55</sup> BELLORI, “Vite”..., p. 399. Un reciente estado de la cuestión en GIOMETTI, Cristiano, y GARCÍA CUETO, David, “Neptuno” y “Cibeles”, en VV.AA. (coord. REDÍN MICHAUS, Gonzalo), *De Caravaggio a Bernini*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2016, pp. 210-213.

<sup>56</sup> PARISI, “Apéndice...”, doc. 19, p. 364.

<sup>57</sup> “E piú portato di Cavo dell’Ermafrodita incassato della casa del S(igno)r Matteo allí Capuccini Vecchi con Sei homini (scudi), 15:05”. El contrato con el escultor se había celebrado el 16 de abril de 1652 (MONTAGU, Jennifer, *Roman Baroque Sculpture: the Industry of Art*, New Haven-Londres, 1989, p. 226. Transcrito en PARISI, “Apéndice...”, doc. 11, p. 359).

<sup>58</sup> MONTAGU, *Roman...*, p. 226. Transcrito en PARISI, “Apéndice...”, doc. 17, p. 363. Cesare Sebastiani, formando compañía con Giovanni Pietro del Duca, contrataron el 13 de diciembre de 1649 con Velázquez las copias en bronce de tres esculturas, una de ellas, el *Fauno* del palacio Caetani (MONTAGU, *Roman...*, p. 225-226).

<sup>59</sup> Sebastiani cobró el 17 de junio de 1652 por otras obras que tenía encargadas, sin que se mencione la copia de las

Así, puede suponerse que en torno a los últimos meses de 1652 y primeros de 1653, Algardi estaba fundiendo ya algunos morillos.

Otra noticia importante es la que figura en una escritura de Juan de Córdoba del 28 de abril de 1653 donde contrató con unos dueños de barcas el transporte desde las orillas del Tíber de 200 paquetes que contenían, entre otras cosas, tres esculturas y moldes<sup>60</sup>. Al final de la escritura, donde se describe el lugar de otorgamiento y los testigos, se lee: “Act(um) Rome in Reg(ion)e Parionis, et domo d(icti) J(oann)is pr(esentibus) Ill(ustri) d(omino) Eq(uit)e Alexandro Algardi Bononien(si)...”<sup>61</sup>. Aparece como otro testigo el transportista Bartolomeo Tam. En esa misma fecha y lugar se otorga el contrato de Girolamo Ferreri para acompañar a España las obras que se iban a enviar pero Algardi ya no actúa como testigo del documento<sup>62</sup>. Podría ser que el escultor estuviera allí para tratar del transporte de los morillos a casa del dorador, o bien que hubiera acudido para cobrar alguna cantidad.

Todas estas noticias, no tenidas en cuenta hasta ahora en relación con el encargo de los morillos, alejan la posibilidad de que fuera Velázquez en persona quien contratara con Algardi, pues salió de Roma a fines de 1650 y la primera noticia del encargo, que es el comienzo de la fundición, se data a fines de 1652 o principios de 1653. Hay otra razón de peso: el proyecto de los leones-hacheros, incompatible con el de los morillos, fue abandonado como muy pronto en el mes de agosto de 1651 pero probablemente algo más tarde. Todo lleva a pensar que el contrato con el escultor se celebrara en 1652 tras una petición de Felipe IV al virrey Oñate. Se terminaron algunos morillos, incluido el dorado, dentro del año 1653 según las noticias -bien conocidas- que se analizan a continuación.

El nuevo nuncio en España monseñor Camillo Massimi escribió a su amigo Velázquez desde Campillo de Altobuey el 13 de marzo de 1654 para atender la petición que le había hecho su auditor Venantio Belfonti desde Madrid de que le contara lo sucedido con los morillos, porque así se lo pedía el pintor. Massimi explicaba en la carta que, aunque debía partir el 15 de enero pasado desde Civitavecchia para ocupar su nunciatura, esperó al 19 por ver si llegaban los morillos, que venían en barco por el Tíber; pero hubo de partir sin ellos porque no habían podido pasar de Fiumicino por el tiempo contrario. Sabía que habían salido bellísimos y afirmó que había ido muchas veces a ver a Algardi cuando trabajaba en ellos. El mismo día envió carta a Belfonti con el mismo contenido para que lo transmitiera a Velázquez<sup>63</sup>. El pintor contestó el 28 de marzo -había recibido la carta de Massimi de mano de un trinitario el día anterior- diciendo que había dado cuenta de todo ello al Rey, que estaba muy intranquilo pensando que los morillos podían estar ya en España<sup>64</sup>.

El 10 de junio de 1654 dictó testamento Algardi legando a Juan de Córdoba los modelos de los morillos “que ya estaban hechos” para que se le entregaran después de su muerte: “Item lascia come sopra al Sig. D. Giovanni di Corduba li modelli delli

---

diez cabezas. No se conoce el contrato para la hechura de estas copias de cabezas, que sería posterior a la fecha mencionada.

<sup>60</sup> PARISI, “Apéndice...”, doc. 12, pp. 359-360.

<sup>61</sup> *Ibidem*, doc. 15, pp. 361-362.

<sup>62</sup> *Ibidem*, doc. 16, pp. 362-363. Referencia en MONTAGU, *Roman....*, p. 226.

<sup>63</sup> COLOMER, José Luis, y HARRIS, Enriqueta, “Two letters from Camillo Massimi to Diego Velázquez”, *The Burlington Magazine*, CXXXVI (1994), pp. 545-548.

<sup>64</sup> HARRIS, Enriqueta, “A letter from Velázquez to Camillo Massimi”, *The Burlington Magazine*, CII (1960), pp. 162-166.

capofochi fatti per sua Maesta Cattolica, acciò li tenga per sua memoria, da consegnarsi dopo la sua morte”<sup>65</sup>. Falleció ese mismo día, y en el inventario de sus bienes del 12 y 13 de ese mes figuran “Li modelli delli capofochi di terra cotta lasciati nel detto testamento al Sr. D. Gio di Corduba” y “Un pezzo di canale di bronzo di libbre 348 avanzato con gettito de capofochi fatti per Sua Maestà Cattolica hauti dal S.r. D. Gio di Cordova”<sup>66</sup>. El 16 de junio consta el recibo del metal: “Libbre trecento quaranta sette di metallo, ch’è per resto di maggior quantità da detto Sr. D. Gio consegnata al detto S.r. Cav.re Algardi per far il gettito di detti Capofochi già fatti per sua Maestà Cattolica”; este metal quedó en poder de los discípulos del escultor como depósito, con compromiso de entregarlo cuando lo pidiera<sup>67</sup>.

García Cueto<sup>68</sup> localizó un contrato de 22 de mayo de 1655 otorgado en Roma en la casa del embajador duque de Terranova en plaza de España. Las partes eran su representante Angelo de Gratia, sacerdote siciliano, y los escultores Domenico Guidi, Ercole Ferrata, Girolamo Lucenti y Paolo Carnieri<sup>69</sup>. Debían fabricar dos pares de morillos en bronce de Neptuno y Cibeles siguiendo los modelos dejados por Algardi<sup>70</sup> y del tamaño conveniente en arcilla; Terranova se quedaría con “li modelli grandi di creta”. Las estatuas de bronce debían acabarlas para el 23 de agosto, aunque dispondrían de quince días más si hubiera algún problema con la fundición. La supervisión correría a cargo de Bernini, o en caso de no poder, de Luigi Gentile, Pietro del Po, Gaspare Moroni o Pietro Martire Neri; se harían tres visitas, una primera para ver los modelos ampliados, la segunda al estar listos para fundir, y la última al finalizar. Cobrarían 1.400 escudos romanos, con cuatro de pena por cada día de retraso, y en tres plazos: 500 escudos al firmar, otros tantos al satisfacer la fundición y 400 a la entrega.

Además están las fuentes literarias, a las que se ha dado cierto crédito hasta ahora. La identificación de los morillos algardianos con los cuatro Elementos procede de las afirmaciones de Bellori<sup>71</sup>, confirmadas por las propias piezas, que coinciden con

<sup>65</sup> MONTAGU, *Alessandro...*, vol. I, pp. 231-232. La autora supuso que solo se elaboraron las esculturas de Júpiter y Juno, basándose en el texto de Passeri que luego se menciona.

<sup>66</sup> *Ibidem*, vol. II, p. 234.

<sup>67</sup> *Ibidem*, vol. II, p. 404.

<sup>68</sup> GARCÍA CUETO, David, “The contract for Domenico Guidi and Ercole Ferrata’s firedogs for the King of Spain”, *Sculpture Journal*, 20-1 (2011), pp. 43-53.

<sup>69</sup> Jennifer MONTAGU, “Ercole Ferrata e Alessandro Algardi” en *Ercole Ferrata (1610-1686) da Pello all’Europa. Atti del convegno internazionale di studi* (coord. Andrea SPIRITI y Claudio STRINATI), Como, 3-4 de febrero de 2011, pp. 2-43 (con traducción al inglés), en esp. p. 3. Se refiere a las numerosas copias del maestro que hicieron sobre todo Ferrata y Guidi. [www.appacuvi.org/joomla/images/Artisti\\_laghi/0813/Artisti\\_Laghi\\_02.pdf](http://www.appacuvi.org/joomla/images/Artisti_laghi/0813/Artisti_Laghi_02.pdf).

<sup>70</sup> El contrato especifica la obligación del siguiente modo: “... hanno di fare quattro capofochi di bronzo conforme li duoi modelli del Sig.r. Cavaliere Algarde, che sono di un Nettuno, et la Dea Civele, con altri ornamenti et figure, quanto di suoi ferri...”.

<sup>71</sup> BELLORI, *Vite...*, p. 399: “In ultimo per servizio del Re di Spagna Filippo IV fece li capofocolari, quando l’anno 1650, venne a Roma Diego di Velasco eccellentissimo pittore di ritratti...ma li capofocolari furono quattro e rappresentano li quattro Elementi. In uno vi è Giove à sedere sù l’aquila, & avventa il fulmine premendo i giganti, li quali inalzano sassi, e monti contro il cielo. Nell’altro figurò Giunone à sedere sopra il pavone, volgendosi dietro li Venti, che soffiano, e si muovono frà scogli, & antri. Appresso questi due, che sono il fuoco e l’aria, fece Nettunno in piedi entro una conca in forma di carro tirato da cavalli marini con la Sicilia, che gli presenta una corona. Di sotto fra quei cavalli vien figurata Scilla, che riguarda Nettunno in aspetto di donna spaventosa, cangiando le coscie in mostruose code. In quarto luogo figurò Cibeles in piedi coronata di torri, e tirata da leoni sul carro con putti, che scherzano; tiene con una mano il timpano rotondo, simbolo suo della terra, con l’altra le spiche della fertilità. Fu questo il termine dell’operare di Alessandro, e della sua vita insieme, la

los numerosos detalles que proporciona el tratadista; no se refiere, en cambio, a algunos ejemplares de morillos existentes en Madrid atribuidos por Ponz<sup>72</sup> a Algardi con las figuras de Hércules y de Ceres. Passeri escribió que Algardi fue responsable de los cuatro modelos, pero que solo le dio tiempo a fundir dos (Júpiter y Juno), mientras otros dos (Neptuno y Cibeles) los fundieron tras su muerte sus discípulos Guidi y Ferrata según los modelos que había dejado hechos el maestro. Con una metáfora jocosa -“e così tutti quattro gli Elementi restarono confusi in un solo”- explica que todos se hundieron a causa de una borrasca en el mar de Génova<sup>73</sup>. Un testimonio más cercano a los acontecimientos es el de Elpidio Benedetti, agente del cardenal Mazarino, que decía a su señor el 1 de febrero de 1655 que si quería unos morillos no muy caros “l’essortarei a valersi delli modelli di quelli bellissimi di metallo che fece l’Algardi per il Re di Spagna e che si perderesso in mare”<sup>74</sup>.

La noticia de Passeri de que se habían hundido juntos los morillos de Júpiter, Juno, Neptuno y Cibeles la relacionó García Cueto con la noticia del encargo de Terranova en 1655 de las parejas de Neptuno y Cibeles proponiendo que Algardi no comenzara la fundición hasta 1654<sup>75</sup>, aunque no concuerda esta afirmación con que el 15 de enero de ese año Massimi diera noticia de que unos morillos estaban ya embarcados camino de España, sobre cuyo hundimiento -siguiendo a Montagu- tampoco se pronunció. En definitiva, no se ha explicado cuándo pudieron llegar los cuatro ejemplares de Júpiter y Juno que aparecen en España junto con los otros cuatro de Neptuno y Cibeles realizados por los discípulos.

Los morillos fundidos en 1655 por los discípulos de Algardi llegaron a España sin contratiempos, como aclaró García Cueto. Dos años después, cuando Terranova regresó de su embajada, presentó las cuentas de las cantidades que había anticipado por encargo del rey, y entre ellas, lo siguiente: “Mas gaste en unos morillos de Bronce que de orden de S. M. hice hacer y remitir, mil y seiscientos escudos. Mas en acerlos encaxar carruaxe asta Civitaviexa flete asta Jenoba y de Jenoba a Alicante y de aduanas trescientos escudos”<sup>76</sup>. El importe corresponde al contrato de Terranova

---

quale essendo pervenuta al suo fine nel mese di Giugno...”.

<sup>72</sup> PONZ, Antonio, *Viage de España*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1776, t.VI, p. 556.

<sup>73</sup> “Nell’ultimo di sua vita fece li modelli di alcuni capofochi da gettarsi di metallo per lo Re di Spagna, e ne ebbe l’incombenza D. Giovanni di Cordova Agente d’Italia di quella Corona, e l’Algardi pensò di figurare in essi, che dovevano esser quattro, li quattro Elementi. Egli ne ridusse nella grandezza, che avevano da essere quelli di metallo, due soli di sua propria mano, e questi furono il Giove, e la Giunone; il Giove in atto di fulminare i Giganti, che significa il fuoco, e la Giunone attornata da alcune figure, che rappresentano i venti, s’intende per l’aria. Ruscirono di maniera assai nobile, ingegnosa, vaga, e mirabile per la bella invenzione, per l’acutezza del disegno, e per la maestria del lavoro, ed al presente ne vanno in giro molte forme gettate di cera per studio, e curiosità de’Professori. Gli altri due, l’uno ch’è la figura di Nettuno tirato da cavalli marini dentro una conchiglia; e la figura di Scilla dentro un carro tirato da Leoni col resto de suoi accompagnamenti, che denota la terra, furono ridotti nella grandezza di quella proporzione da Domenico Guidi, e da Ercole Ferrata, ma dalli modelletti ch’aveva fatto l’Algardi prima di morire. Quanto alla cura di gettarli di bronzo presela il Guidi peritissimo in quest’operazione, così di farli rinettare, e di condurli alla sua perfezione. Fatti che furono ed imbarcati per la condotta di Spagna, vicino al mare di Genova per cagione di una borasca si sommerse il naviglio colli naviganti che li conducevano, e così tutti quattro gli Elementi restarono confusi in un solo, ed andarono a male opere di tanto valore, e pregio; se pure la cosa andò come su rappresentata, e pianta” (PASSERI, Giovanni Battista, *Vite de’ pittori, scultori ed architetti che anno lavorato in Roma Morti dal 1641 fino al 1673*, Roma, Gregorio Settari, 1772, p. 214).

<sup>74</sup> LAURAIN-PORTEMER, Madeleine, “La politique artistique de Mazarin”, en *Colloquio italo-francese II Cardinale Mazzarino in Francia*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1977, p. 65, n. 114.

<sup>75</sup> GARCÍA CUETO, “The contract...”, p. 44.

<sup>76</sup> GARCÍA CUETO, “Don Diego...”, p. 322.

del 22 de mayo de 1655, 1.400 escudos del contrato con los escultores, más otros 200 escudos que corresponderían al dorado de alguna parte de ellos; el desembarco se hizo en Alicante, uno los dos puertos de arribada de la carga a la que se refiere la orden real fechada medio año más tarde. En dicha orden se señalaba que tanto los morillos como los bufetes que formaban parte de la expedición habían sido encargo del conde de Oñate. García Cueto entiende que se puede tratar de un error, pero no hay tal, puesto que, según las noticias sobre la entrega del bronce para fundición a fines de 1652 o principios de 1653, tuvo que hacerse el contrato con el escultor mediante una comisión de Oñate a Juan de Córdoba o Giuliano Finelli, que en esos momentos eran quienes recibían y cursaban los encargos reales en Roma. Esto es lo que recordarían en la Corte respecto a la orden de hacer los morillos.

Montagu<sup>77</sup> y otros autores observaron diferencias compositivas entre los soportes de la primera pareja -sobre figuras- y la segunda -sobre carros tirados por caballos marinos y leones-, atribuyéndolo a las modificaciones de los discípulos. Pero los diferentes soportes de las deidades -carros y no globos terráqueos como en Júpiter y Juno- son exigencias iconológicas y no debe pensarse en una modificación de los modelos algardianos por los discípulos. De hecho, el contrato con los escultores declara terminantemente que se copiarán los modellinos “Item che il d[ett]o Cavaliere Bernino, ò la persona che Sua Ecc.za nominarà non hà di far giuditio sopra li modelli del Cavaliere Algarde, ne se sono buoni, ne mali, se non solamente se quelli che li detti mastri faranno, saranno conforme alli detti modelli piccoli, et se l’hanno imitati bene, et giustamente”.

Pese a las importantes y recientes aportaciones documentales, los interrogantes siguen siendo numerosos. Por ejemplo, la cláusula del testamento de Algardi en la que legaba los modelos a Córdoba no informa respecto a su número ni a lo que representaban. Tampoco arroja luz la devolución de 347 libras de metal a Juan de Córdoba el 16 de junio de 1654, pues no conocemos el peso total de lo que se le había entregado. Sin embargo, tanto en la cláusula testamentaria como en el recibo del metal hay afirmaciones sobre las que podemos profundizar. El recibo del bronce incluye las palabras “già fatti per sua Maestà Cattolica”, confirmación muy clara de que la obra para la que se había entregado ese bronce estaba hecha y que no quedaba nada pendiente. Otro tanto afirma Algardi cuando lega a Juan de Córdoba “li modelli delli capofochi fatti per sua Maesta Cattolica”.

Más importante aún es que los modelos fueran legados como un obsequio por el que el testador esperaba que su amigo le recordara tras su muerte. Si el encargo para el rey de España no estuviera ya concluido o hubiera que repetirlo por causa del supuesto naufragio, los modelos no se entregarían a cambio de futuras oraciones, sino para que se les diera un uso conveniente. En nuestra opinión, los morillos fundidos por Algardi eran una doble pareja de Júpiter y Juno, embarcados antes del 15 de enero de 1654 en Roma, y viajaban por el Tíber camino de Civitavecchia, donde no habían llegado aún el día 19, motivo por el que no pudo traerlos consigo Massimi. En ese puerto cambiarían a una embarcación mayor que tomaría seguramente el camino de Génova. Si esta nave se hubiera hundido, es imposible que el hecho no se supiera en Roma el 10 de junio siguiente cuando Algardi dictó su testamento y legó los modelos. Su silencio al respecto del naufragio sería, cuanto menos, extraño.

<sup>77</sup> MONTAGU, *Alessandro...*, vol. I, pp. 132-133.

Aún hay una noticia más a favor de la hipótesis de que los morillos fundidos por Algardi habían llegado a su destino. Una cláusula incluida en el contrato de 1655 con Guidi y Ferrata, relativa a los hierros, indica “Item de li ferri di detti Capofochi hanno di essere conforme quelli che furono fatti per li capofochi che fece il detto Cavaliere Algardi per mandare a Spagna”. La interpretación más adecuada es que estos hierros acompañaron a los primeros ejemplares, eran conocidos por los que ordenaron a Terranova que contratara la fundición del Neptuno y la Cibeles, y por eso se pedía que los que ahora se hicieran fueran iguales a los otros.

Nuestra propuesta al respecto es que Algardi, a partir de 1652, contrató la hechura de dos grupos escultóricos para las cabezas de los morillos destinados al Salón de los Espejos, pues tanto Júpiter como Juno cabalgan sobre unas alas de águilas, no obstante que la última muestra al lado de su pierna una cabeza de pavo real. Después se encargaría otra pareja, Neptuno y Cibeles. Si los primeros eran alusivos a los elementos de Fuego y Aire, los segundos eran el Agua y la Tierra. En torno al paso de 1652 a 1653 los dos primeros modelos, ya a su tamaño, y los moldes, estaban prestos para la fundición, y Juan de Córdoba entregó el metal necesario, según tenía por costumbre hacerlo con los encargos de bronce que gestionaba. Tras el dorado de alguna parte de las esculturas, los dos primeros pares de morillos quedaron terminados y preparados para embarcar a fines de 1653. Se hicieron dos juegos, por el pequeño coste que suponía su duplicación y porque así podían colocarse inmediatamente en el Salón, que precisaba un número de cuatro por tener dos chimeneas. A continuación se sucedieron los acontecimientos de los que dio cuenta Massimi en marzo de 1654. La expedición debió de sufrir retrasos que inquietaron a la corte sobre la suerte de estos primeros morillos, pero debieron llegar finalmente.

El segundo grupo de esculturas, representativas de los elementos Agua y Tierra, se empezaron posteriormente por Algardi, si bien no debieron pasar del estado de modelinos. Nada sabemos de su encargo al gran escultor, pero podría datarse en torno a la terminación de los primeros morillos. Por lo que se deduce del contrato del 22 de mayo de 1655 de Terranova, esos pequeños modelos de Neptuno y Cibeles estaban en el obrador del maestro tras su muerte. Algardi dispuso en su testamento que sus cuatro colaboradores principales, Guidi, Ferrata, Lucenti y Carnieri, dividieran entre sí los efectos del obrador<sup>78</sup>. Aún no lo habrían hecho en la fecha del citado contrato, por lo que los cuatro eran propietarios de los dos modelinos, lo que explica la concurrencia de todos ellos al otorgamiento.

Así queda explicada la presencia en Madrid de los ocho ejemplares de morillos con los cuatro Elementos. El legado de Juan de Córdoba debió de consistir en los dos modelitos de Júpiter y Juno que, como subraya la cláusula testamentaria, eran los que ya se habían fundido: “li modelli delli capofochi fatti per sua Maesta Cattolica”. En su obrador quedarían los otros dos modelos pequeños pendientes de fundirse. A la muerte de Juan de Córdoba en 1670 o poco después, los dos grupos en terracota de Júpiter y Juno habían pasado a poder de Antonio Barberini, el sobrino del Papa, una familia con la que Juan de Córdoba debía tratar por sus tendencias hispanófilas<sup>79</sup>. El hecho de que las dos pequeñas terracotas de Júpiter y Juno salieran de casa de

<sup>78</sup> MONTAGU, “Ercole...”, p. 3.

<sup>79</sup> Inventario de 1671-72 de los bienes de Antonio Barberini: “Due modelli di Capofuochi dell’ Algardi, fatti di creta cotta nell’uno rappresentata Giove à sedere sopra l’acquila, e nell’altro Giunone...” (MONTAGU, *Alessandro...*, p. 410).

Algardi no tenía importancia para el futuro del obrador, pues debieron quedar allí los modelos en grande y posiblemente los moldes de su fundición y por ellos se elaboraron los numerosos ejemplares de las figuras de Júpiter y Juno que aún se conservan en diversas sedes, idénticos en su forma a los que se hicieron para el Alcázar<sup>80</sup>. Por el contrario, no se conocen copias de los morillos de Neptuno y Cibeles, quizá por la precaución del duque de Terranova de exigir que se le entregaran los modelos grandes después de la fundición.

Aunque el encargo no se hiciera a Algardi por Velázquez en Roma sino desde Madrid, debió indicar las medidas que precisaba y las pautas iconográficas. Para este propósito debió de proponer a Cartari<sup>81</sup>, como ya hiciera con las águilas del Salón. Se ha dado por supuesto, siguiendo a Bellori y Passeri, que fue un encargo de dioses representativos de los cuatro Elementos. Sin embargo, solo en cuanto a Neptuno y el agua es inequívoca la tradición, porque el fuego suele estar asociado a Vulcano más que a Júpiter, por mucho que emplee sus rayos, la tierra a Telus (uno de cuyos nombres era Cibeles) pero también a Plutón, y el aire a Juno o a Eolo. Ya hemos manifestado nuestra posición a favor de que los cuatro modelos de dioses no se encargaran de una sola vez, sino en dos ocasiones separadas en el tiempo, lo que explicaría que hubiera más de año y medio de diferencia entre uno y otro envío, y la probabilidad de que nunca se colocaran juntas las cuatro deidades en el Salón, que justificaría las diferencias compositivas de las parejas señaladas por Montagu y García Cueto, aparte de exigencias iconográficas. Cartari incluyó en su libro cuatro capítulos consecutivos dedicados precisamente a los cuatro dioses escogidos por Velázquez, si bien solo identifica a la Gran Madre con la tierra y a Neptuno con el agua<sup>82</sup>. La idea de encargar a Algardi los cuatro dioses pudo derivar de su colocación sucesiva en las imágenes de Cartari más que de una deliberada propuesta iconográfica de representar los cuatro Elementos. Como observó Montagu, los símbolos del fuego y del aire son adecuados para unas chimeneas, a lo que se ha de añadir que podrían representar a Felipe IV y Mariana de Austria como Júpiter y Juno<sup>83</sup>, pero estas circunstancias no se produce en cuanto a Cibeles y Neptuno, pues la tierra y sobre todo el agua son opuestos al fuego, aunque los leones de Cibeles podrían ser respuesta a los de bufetes<sup>84</sup>. En cuanto al hecho de su duplicación, no muy coherente a los ojos actuales, veremos que existía igualmente en la Galería del Mediodía con los morillos de Hércules y Ceres.

<sup>80</sup> Estudiados en MONTAGU, *Alessandro...*, vol. II., pp. 409 y ss.

<sup>81</sup> CARTARI, Vincenzo. *Imagini degli Dei degli Antichi*, Venecia, 1556. Velázquez utilizó las versiones paduanas y venecianas de Cartari; nosotros para las imágenes aportamos las de Pietro Paolo Tozzi (Padua, 1608) y Tomasini (Venecia, 1647).

<sup>82</sup> Júpiter reunía en sí a los cuatro Elementos y Juno representaba el aire pero también el fuego y la tierra.

<sup>83</sup> Recordemos que el paralelo se refuerza con las alas de águila del pavo real, característica no advertida hasta la fecha.

<sup>84</sup> No obstante hay también algunos argumentos de peso a favor de que, efectivamente, se tratara de un juego de cuatro Elementos para el Salón y otro para otra estancia, una idea en la que coinciden los dos tratadistas italianos del XVII. Bellori y Passeri aseveran, y así queda demostrado en los documentos, que Algardi hizo los cuatro modelos antes de fallecer, lo que parece indicar que se trataba de un conjunto, y también apoya esta tesis el hecho de que se exigiera en el contrato de 1655 que los hierros de Neptuno y Cibeles fueran idénticos a los de Júpiter y Juno. La posición de los morillos es otro argumento a favor: las diosas quedarían en los extremos y los dioses en el interior, destacando su primacía. En cambio, si estuvieran Cibeles y Neptuno duplicados tendría aquélla preeminencia sobre éste por quedar a la izquierda.

El tratado de Cartari influyó en lo conceptual pero también en la vertiente formal por los grabados, cuya imagen invirtió en ocasiones Algardi. Las imágenes de Júpiter coinciden con la del boloñés en su posición sedente, semidesnudo y con el brazo elevado para lanzar los rayos (Fig. 3)<sup>85</sup>. La postura de Juno la dispuso en función de la de Júpiter, poniendo por eso las alas de águila, el globo y otras tres figuras masculinas debajo (Fig. 4)<sup>86</sup>, pero aun así coincide con la de otro grabado (Fig. 5)<sup>87</sup>. Para Cibeles tomó de otro la postura, corona, ruedas del carro y leones (Fig. 6)<sup>88</sup>. Neptuno muestra la postura y corona de otro grabado (Fig. 7)<sup>89</sup>, y de otros dos vienen el carro con las mismas ruedas y concha, y una nereida o sirena frenando la montura<sup>90</sup> así como las posiciones de los caballos (Fig. 8)<sup>91</sup>.

Conviene hacer algunas precisiones respecto a otras afirmaciones de Bellori y Passeri en cuanto a la iconografía. Ambos refieren la derrota de los Gigantes a manos de Júpiter, pero es preferible que se trate de los Titanes que sostienen las piedras que les tiraron los Hecatónquiros y de la bóveda celeste que cayó sobre la tierra, por lo que el titán Atlas fue condenado a sostenerla, una imagen muy habitual en reyes y emperadores, sobre cuyos hombros carga el peso del mundo. Los Titanes se corresponden en Juno con los Vientos, que también sostienen el cielo sin que sea su función, y soplan para diferenciarse de aquellos. Ese paralelo algo forzado se repite en Cibeles y Neptuno, pues para igualarlos tuvo que añadir a dos niños que condujeran a los leones y otro que sujetara la espiga de fertilidad de la diosa. De Neptuno destacaron ambos tratadistas el carro en forma de concha. Bellori dio nombre a dos de las figuras que acompañan al dios: la que le mira a la vez que sujeta un caballo pensó que era Escila con aspecto de mujer espantosa cuyas piernas se volvían colas monstruosas, y la de arriba Sicilia presentándole una corona -en realidad una guirnalda, pues ya está coronado-<sup>92</sup>. En ese caso sería la tercera figura Caribdis, según Cartari representante junto con Escila de los peligros que acechan en el mar a los navegantes<sup>93</sup>; la roca de Scilla está precisamente en Sicilia. Pero no consta que Neptuno luchara contra ellas ni hay signos de derrota como en los Titanes, pues lo que están haciendo es apaciguar a los caballos. Aunque tenían tres colas, también las muestran otros personajes mitológicos marinos en Cartari, y les faltan las cabezas de perro en la cintura. Más bien parecen nereidas o sirenas sosteniendo a los caballos, y una coge a un monstruo marino que tal vez signifique el peligro de las aguas sobre las que triunfa el dios. La mujer que lleva la guirnalda a Neptuno es la Victoria según la representa Cartari<sup>94</sup>.

Passeri destacó la originalidad de la invención y la maestría técnica. También son dignos de reseñar los muchos puntos de vista que se muestran al espectador mediante la base triangular que impone la composición y la gran cantidad de figuras en movimiento dinámico por sus torsiones y pliegues, así como la capacidad para crear

<sup>85</sup> CARTARI, 1647, fol. 83; también, aunque con menos claridad, en 1608, fol. 144.

<sup>86</sup> *Ibidem*, fol. 156, aunque se trate de las Arpias.

<sup>87</sup> *Ibidem*, 1647, fol. 97.

<sup>88</sup> CARTARI, 1608, fol. 192.

<sup>89</sup> *Ibidem*, fol. 237.

<sup>90</sup> CARTARI, 1608, fol. 226; representa a Galatea. La concha viene de 1647, fol. 131.

<sup>91</sup> *Ibidem*, fol. 234.

<sup>92</sup> Passeri confundió estas cuestiones expuestas por Bellori un año antes y llamó Escila a Cibeles por error.

<sup>93</sup> CARTARI, 1608, fol. 232, o bien 1647, fol. 134.

<sup>94</sup> *Ibidem*, 1608, fol. 374.



Figura 3. Alessandro Algardi. *Morillo de Júpiter*. Londres, Wallace Collection (izq). Vincenzo Cartari. *Imagini degli Dei degli Antichi* (1647), fol. 83 (der).



Figura 4. Alessandro Algardi. *Morillo de Juno*. Londres, Wallace Collection (detalle, izq). Vincenzo Cartari. *Imagini degli Dei degli Antichi* (1608), fol. 156 (der).

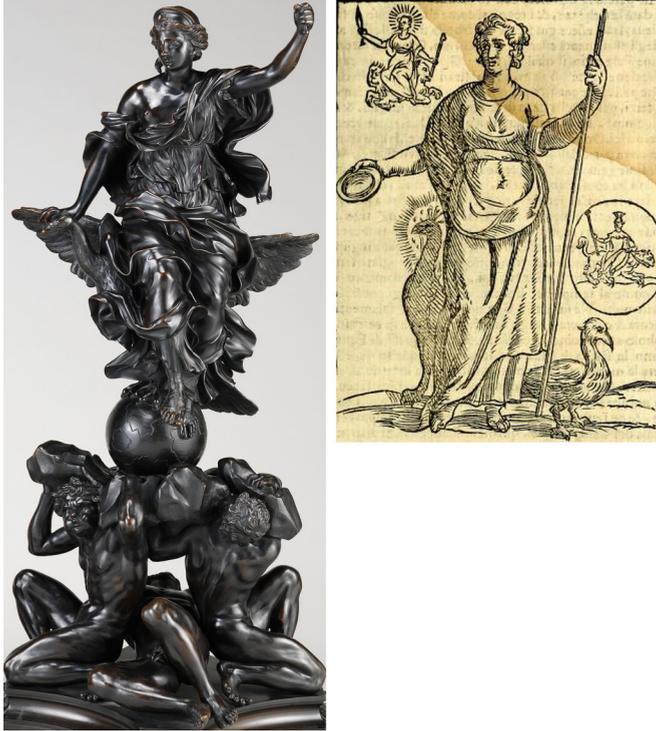


Figura 5. Alessandro Algardi. *Morillo de Juno*. Londres, Wallace Collection (izq). Vincenzo Cartari. *Imagini degli Dei degli Antichi* (1647), fol. 97 (der).



Figura 6. Alessandro Algardi. *Morillo de Cibele*. Aranjuez, Jardín de la Isla (izq). Vincenzo Cartari. *Imagini degli Dei degli Antichi* (1608), fol. 192 (der).



Figura 7. Alessandro Algardi. *Morillo de Neptuno*. Aranjuez, Jardín de la Isla (detalle, izq).  
Vincenzo Cartari. *Imagini degli Dei degli Antichi* (1608), fol. 238 (der).

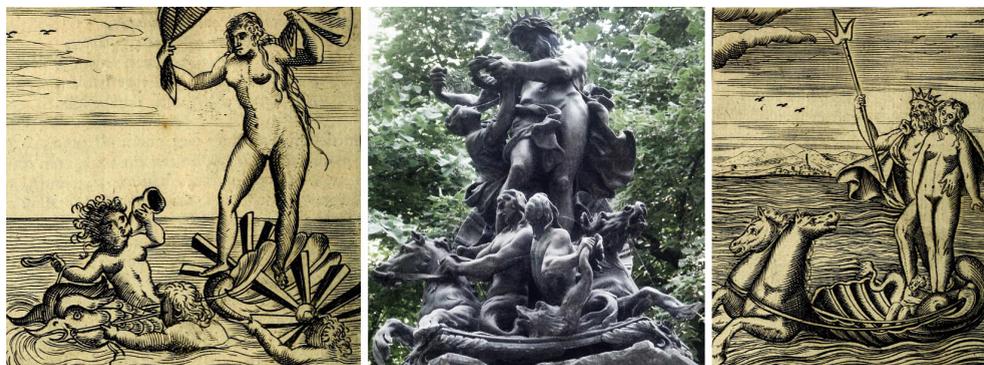


Figura 8. Alessandro Algardi. *Morillo de Neptuno*. Aranjuez, Jardín de la Isla (centro).  
Vincenzo Cartari. *Imagini degli Dei degli Antichi* (1608), fols. 226 y 234 (izq. y der).

profundidad pese a ser grupos con poco espacio por su función de morillos. Sin duda Neptuno influyó en la famosa fuente madrileña de Juan Pascual de Mena, trazada por Ventura Rodríguez, como la de Cibele, esculpida por Francisco Gutiérrez, aunque aquí se observa el influjo de los leones de Velázquez en los que hizo su restaurador Roberto Michel.

No se ha mostrado extrañeza por los especialistas ante el traslado de siete de los morillos del Salón a Aranjuez, para convertirse en adornos de una fuente<sup>95</sup>. Se puso de manera más coherente que como morillo un Neptuno en el centro, dando nombre a la fuente, el otro más dos Cibeles, dos Junos y un Júpiter en la parte baja. Se ha dicho que el motivo fue que lucieran más, pero en los jardines de Aranjuez iban a tener menos visitantes y probablemente menos importantes que en el Salón de los Espejos. Es significativo que se llevaran al nuevo destino tras morir Velázquez. El único ejemplar que permaneció en el Alcázar, uno de los dos Júpiter, fue trasladado al cuarto bajo de verano, a una pieza de escasa representación<sup>96</sup>. Allí seguía en 1686<sup>97</sup>; en 1701 se cita en el Buen Retiro<sup>98</sup> y aún llegó a verlo Ponz en el Palacio real nuevo. Respecto a los ejemplares colocados en la fuente, Álvarez Quindós pudo contemplar los siete juntos en 1804, pero desaparecieron una Juno y un Neptuno en la Guerra de la Independencia, antes de 1939 el Júpiter y la otra Juno y hoy solo quedan Neptuno y las dos Cibeles. Los ejemplares de Júpiter y Juno se conocen por fotografías antiguas y coinciden, salvo en las bases, con los de diversos museos hechos por los discípulos de Algardi para otros clientes, así Mazarino, Luis XIV o el marqués del Carpio.

Aunque no se trató precisamente de un encargo para el Salón de los Espejos, queremos mencionar brevemente que Velázquez debió de encargar al discípulo de Algardi que se había quedado con gran parte de sus modelos, Ercole Ferrata<sup>99</sup>, otros cuatro ejemplares de morillos que tendrían gran parecido con los anteriores. Como adorno a los lados de las chimeneas de la galería del Mediodía del Alcázar se citaron en el inventario de 1666 “Dos morillos de bronce, con dos figuras de lo mismo, tassados a quatrocientos ducados de plata cada uno. 8.800”<sup>100</sup>. Esta galería fue la única estancia del Alcázar además del Salón donde consta que se pusieron morillos figurados y también lucían en ella una pareja de bufetes de pórfido y en su alcoba una pareja de vasos de esta materia, precisamente la cuarta pareja que llegó de Roma en 1653. Sin embargo, estos morillos –o al menos sus hierros- habían sido retirados, porque se hizo la siguiente precisión entre paréntesis en la mencionada partida: “No están, sino 4 figuras de bronce en su lugar”. Esta característica se confirma en el inventario de 1686, que contiene además su descripción: “Quatro figuras de bronce las dos de Ercules y dos de vna nimfa con unas serpientes los pies triángulos todos yguales que siruen de adorno a los lados de las chimeneas en el suelo”<sup>101</sup>. Antes de 1701 se trasladaron al Buen Retiro donde se registraron como “Quattro estattuas de bronce Yguales en tamaño las dos de hombres con Vna Sierpe de tres Caezas Cada Uno a

<sup>95</sup> Solamente en el Inv. 1701, t.I, p. 131, se señala en el Salón de los Espejos dos modestos morillos sin figuras: “Yttem Dos murillos de chimenea de Bronze Variados (*sic* por Vacidados) con mascarones y bolas tassados por Ambrossio Jil y Juan Panizo Caldereros en diez doblones. 10”.

<sup>96</sup> Inv. 1666, p. 376: “Pieza inmediata de las bóvedas (siguiente a la primera de los cubiertos de las bóvedas): Una estatua de Jupiter de bronce, con sus figuras desnudas q sirven de peana, en quatrocientos ducados de plata. 4.400”.

<sup>97</sup> Inv. 1686, p. 991: “(Pieza de las bóvedas que llaman de los cubiertos) Una Estatua de Jupiter de Bronze con tres figuras de lo mismo desnudas que siruen de Peana”.

<sup>98</sup> Inv. 1701, t.II, p. 264: “Una figura de Bronze de vn Jupitter Senttado en Una Aguila Sobre Un globo y por pie Una plantta triangulo con tres estattuas pequeñas de Vnos hombres desnudos en diferentes actitudes teniendo Unos peñascos y todo lo referido de bronce de el mismo tamaño que las de la parttida antecedente tasado en Seiscientos doblones hacen treintta y seis mill Reales de Vellon. 36.000”.

<sup>99</sup> El escultor tenía a su muerte en su obrador unos 90 modelos de Algardi.

<sup>100</sup> Inv. 1666, pp. 525-526.

<sup>101</sup> Inv. 1686, p. 986.

los pies y las Ottras dos de mujeres con Unas Culebras rodeadas Sujettandolas con la mano y Cada Una de dichas esttatuas con su pie triangulo resaltheada la plantta Calado y con Unas conchas en los Ynttermedios de Uara y media de alto con poca diferencia con el pie y las figuras reuesttidas de ropajes tasadas a quattrocientos doblones Cada esttatuas hacen nouenta y Seis mill Reales de Uellon. 96.000”<sup>102</sup>. Ponz los describió en el Palacio real nuevo, reunidos con el Júpiter que no fue a Aranjuez, sin perjuicio de un ligero desliz al tratar de recordar la fuente del real sitio, confundiendo a Cibeles con Ceres: “En el Cuarto bajo, que llaman de la Reina Madre, están guardadas en una pieza de paso algunas figuras de bronce. Dos representan una misma cosa; esto es, Ceres sobre sierpes enroscadas, y son repetición de otras dos que hay en la fuente de los Jardines de Aranjuez llamada de Neptuno; otra de Júpiter, también repetición del que hay en la misma fuente. Otros dos de Hércules con la hidra, de igual tamaño, se debieron de hacer para dicha fuente, pero no se pusieron; todas son vaciadas por modelos de Alejandro Algardi, como ya se dijo en el tomo I hablando de Aranjuez”<sup>103</sup>.

Aunque más de un autor ha mencionado la atribución de Ponz, no se ha profundizado en ella ni se ha puesto en relación con los inventarios reales de 1666 a 1701. Nada se sabe sobre su encargo, pero podemos demostrar que se hicieron en vida de Velázquez y que este fue su responsable. En el inventario hecho tras su muerte en 1660, figuran entre las pertenencias reales guardadas en una galería del cuarto del Rey los “Ocho pies de yerro de morillos, forma de culebras”<sup>104</sup>. Es un dato muy valioso, porque demuestra que cumplían la función de morillos, como los otros, y que también eran ocho, según sabemos por los inventarios reales en parejas duplicadas<sup>105</sup>. La forma de culebras descarta que fueran del juego duplicado de los cuatro Elementos y se relacionan directamente con Hércules y Ceres, que tenían sierpes, el primero la hidra de Lerna y la segunda culebras enroscadas.

La identificación de Ceres es plausible por las serpientes que simbolizan la fertilidad, tal vez sentada en un carro, puesto que Ponz la confundió con Cibeles, y así figura en otro grabado de Cartari<sup>106</sup>. El Hércules se pudo inspirar en la estatua clásica de los Museos Capitolinos restaurada por Algardi. No sabemos qué representaban los otros cuatro morillos, sin duda otras dos parejas duplicadas. Es posible que fueran los que el inventario de 1701 reseña en el Buen Retiro: “Ottras dos esttatuas desnudas de bronce que son Venus y Cupido de tres quarttas poco mas O menos de alto que parecen Ser para Morillos de chimenea Con pies de Yerro para poner leña tassadas en seis mill Reales ambas. 6.000”. La altura es menor que la de los ocho morillos conservados, pero puede ser debido a que se quitaran las bases que los acompañarían. Los otros dos ejemplares de la pareja de Venus y Cupido podían ser los “Dos Muchachos de bronce desnudos de Cosa de tres quarttas de alto que esttan por remattes de las dos fuenttes de los dos medios punttos de dicho Jardin tasados en quinientos doblones que Valen treintta mill Reales. 30.000”<sup>107</sup>; se refiere al jardín

<sup>102</sup> Inv. 1701, t.II, pp. 263-264.

<sup>103</sup> PONZ, *Viage...*, t.VI, p. 556.

<sup>104</sup> PITA ANDRADE, José Manuel (dir.) y ATERIDO, Ángel (ed. y coord.), *Corpvs Velazqueño vol. I*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2000, p. 466.

<sup>105</sup> Según los inventarios de 1686 y 1701 tenían pies triángulos, es decir, bases como las de los otros ocho morillos, también en su decoración, pues la planta era resaltada, calada y ornada con conchas.

<sup>106</sup> CARTARI, 1647, fol. 120.

<sup>107</sup> Inv. 1701, t.II, p. 264.

de la ermita de San Pablo, donde se hizo antes de fallecer Velázquez la fuente con el Narciso de bronce que había encargado en Italia y las otras dos fuentes rematadas por las figuras citadas. No es seguro aun así que se trate de las otras dos parejas, porque no parece que Venus y Cupido tengan relación ninguna con las serpientes de los hierros, aunque Hércules y Ceres tampoco tienen conexión entre ellos.

En conclusión, el salón de los Espejos recibió una decoración que, si en principio respondía al plan ideado por Carbonel, fue después mejorado por las innovaciones introducidas por Velázquez, que se vieron también sujetas a cambios por las circunstancias. Estas hicieron que no alcanzara el barroquismo deseado, al tener que transformar sus águilas -con alas sobre las lunas de los espejos para dejar sitio a escudos reales- en otras más convencionales que no tapaban las lunas, y sus leones-hacheros con cornucopias en pies de los bufetes, pero también que se enriqueciera la decoración con elementos no previstos en origen, vasos de pórfido con sus tableros a juego y morillos figurados. El resultado final, con todo, fue novedoso para su época.