

# Las esculturas de Velázquez para el Salón de los Espejos del Alcázar. Los leones de Matteo Bonucelli

María Jesús HERRERO SANZ

<sup>1</sup> AZCÁRATE, 1960, pp. 367-369; el 22 de enero de 1647 el rey da orden de que Velázquez asista como veedor en la fábrica de la Pieza Ochavada y poco después este nombramiento se extiende al de contador, por real cédula de 7 de marzo (BARBEITO, 1994, p. 85).

DÍEZ DEL CORRAL, 1960, t. 1, p. 265: Velázquez a su oficio de pintor añadía el de arquitecto y decorador y él fue quien rehizo las más importantes estancias del Alcázar madrileño, donde lejos de mostrarse incólume a los influjos italianos se nos presenta como el introductor de la "primera decoración barroca a lo italiano" en España.

<sup>2</sup> BARBEITO, 1992, p. 133: *dentro, pues, de esa renovada actividad que recorría el Alcázar tras unos años en los que parecían haberse volcado en la construcción del palacio del Buen Retiro, hay que situar las obras de puesta al día de la decoración del salón de los Espejos.*

<sup>3</sup> *El Alcázar de Madrid*, 1994, p. 391.

<sup>4</sup> Para todo lo relativo a las obras de este salón sigue siendo fundamental el estudio de BARBEITO, 1992.

<sup>5</sup> Sobre la ejecución de los espejos véase BARBEITO, 1992, pp. 134-135.

<sup>6</sup> Una completa relación de las pinturas que adornaban esta sala en el estudio de ORSO, 1986, capítulo II, pp. 32-117.

La renovación de los salones más importantes del Alcázar de Madrid fue una de las empresas donde puso mayor empeño Velázquez, tras su nombramiento en 1647 como veedor y contador de la fábrica de la Pieza Ochavada<sup>1</sup>. Uno de los salones de mayor representación era el denominado Salón de los Espejos<sup>2</sup>. Este salón, situado en la mitad de la crujía del mediodía del edificio, se lo nombraba en el momento de su creación "Salón Nuevo". Era el centro simbólico y el espacio más emblemático del Real Alcázar de Madrid, y el lugar donde se expusieron las pinturas consideradas clave en la colección real<sup>3</sup>. Pero entre 1639 y 1640 este Salón Nuevo inició una renovación completa de su amueblamiento, comenzando con el chapeado en mármol de sus muros y el dorado de la armadura<sup>4</sup>. La colocación de los espejos en los muros del salón fue el inicio renovador de la sala, de donde tomó el nombre en adelante<sup>5</sup>.

Cuando Velázquez emprende su segundo viaje a Italia en 1649 ya lleva en mente alguna de las obras que va a adquirir o encargar a los artistas del momento para embellecer el palacio de su rey, Felipe IV. El salón de representación además de la mejores pinturas del momento<sup>6</sup>, debe ser adornado con otros elementos que sean dignos del monarca que va a utilizar este espacio. En los espejos con los que se adornan los muros el rey va a transmitir su imagen reflejada a sus súbditos y esa imagen ha de ir reforzada con otros elementos distintivos de su condición.

Los inventarios reales de la segunda mitad del siglo XVII nos ofrecen una relación más o menos completa de las obras que se disponían a lo largo de las diferentes estancias. La consulta de dichos inventarios es fuente de primera mano, pero no siempre encontramos la respuesta en ellos. El inventario del Alcázar realizado en 1666, poco después del regreso de Velázquez de Italia, no conserva los folios correspondientes al Salón de los Espejos. Así pues, hemos de servirnos de inventarios posteriores y descripciones de viajeros de la época para poder conocer qué obras formaban la decoración de dicha estancia en esos primeros años, aunque varía poco hasta 1700.

El inventario del Alcázar de 1686 en la parte correspondiente al cargo de estatuas, espejos, bufetes y demás adornos del cuarto de los reyes, describe de la siguiente forma uno de los conjuntos más importantes de los adornos que formaban el salón de los Espejos: *Hacesele Cargo al dicho Dn. Bernardo Tamayo Guardajoyas de Su Majestad de Seis Bufetes de porfido yguales de atres varas de largo y varaymedia de ancho con molduras de Bronce dorado y cada Bufete tiene por pies dos Leones del mismo Bronce dorado al natural con una vola de Mármol sobre que descansa una mano de cada Leon, y todos sobre unos zocalos de marmol de san Pablo*<sup>7</sup>.

El conjunto formado por los espejos y los bufetes con los pies de los leones era uno de los aspectos que más llamaban la atención del Salón de los Espejos. Una decoración similar presentaba otro de los salones de máxima representación del palacio del Buen Retiro. El Salón de Reinos o Salón de la Virtud de dicho palacio venía a ser como el salón del trono o salón de ceremonias. Las pinturas que colgaban de sus muros, destinadas a exaltar la monarquía hispánica, reunían cinco retratos ecuestres, doce lienzos de batallas y diez pinturas mitológicas de la Vida de Hércules. Se completaba con un adorno escultórico excepcional: junto a doce mesas de jaspe se situaban otros tantos leones de plata con una antorcha en una mano y el escudo de Aragón en la otra. El protonotario Jerónimo de Villanueva, de origen aragonés, encargó a su costa estos doce leones, fabricados en Florencia. Su coste se elevó a 24.000 ducados, lo que da buena prueba de su importancia, pero desgraciadamente se fundieron en 1643 para acuñar moneda y así hacer frente a las necesidades provocadas por las guerras<sup>8</sup>.

La visión de este conjunto desaparecido, quizás puedo influir en Velázquez a la hora de idear la decoración del Salón de Espejos para el Alcázar<sup>9</sup>, puesto que también era una sala de máxima representación. A partir de 1659 el salón alcanzó su aspecto definitivo y será el espacio elegido para los retratos oficiales de Mariana de Austria y de Carlos II, pues este salón fue considerado el *santa sanctorum* dinástico y artístico del palacio madrileño<sup>10</sup> (Fig. 1).

En su primer viaje a Italia en 1630, Velázquez había estado alojado en la villa Medici por espacio de dos meses *pareciéndole el sitio a propósito para estudiar y pasar allí el verano por ser la parte mas alta y mas airosa de Roma y haber allí excelentisimas estatuas antiguas de que contrahacer...*<sup>11</sup>. Velázquez debió quedar ya impresionado por algunas de las estatuas de la colección Medici y más concretamente por la majestuosidad y fuerza de los dos leones que estaban instalados en el jardín<sup>12</sup>. Se trataba de una pareja de leones en mármol, con larga y rizada melena, con una de las patas delanteras sobre una bola y la cola entre las piernas traseras, formando una curva pronunciada. Uno de ellos es antiguo y fue adquirido en 1594 por el Gran Duque Ferdinando para la Villa Medici de Roma. El escultor Flaminio

<sup>7</sup> AGP, Sección Administración General, Legajo 768/ Exp. 15, folio 31, publicado por BOTTINEAU, 1956-1958, p. 45.

<sup>8</sup> BROWN Y ELLIOT, 1986, p. 117; MARTÍN GONZÁLEZ, 1991, p. 174.

<sup>9</sup> ORSO, 1986, p. 66.

<sup>10</sup> DIEZ DEL CORRAL, 1960, t. I, p. 271.

<sup>11</sup> B. P. II/ 4056(60), *Fragmento sobre Velázquez tomado de la memoria de algunos hombres excelentes que ha havido en España en las artes del dibujo, sacado de un scripto de Dn. Lázaro Díaz del Valle, año 1659.*

HARRIS, 2003, p. 76: *el interés de Velázquez por la Antigüedad, que fue estimulado, si no hecho surgir, durante su primera estancia en Roma, tendrá un efecto retardado en Madrid. Uno de los resultados fue el plan de decorar el Alcázar con copias de estatuas antiguas, que él mismo iba a llevar a cabo en su segunda visita.*

Vacca esculpió un león semejante para que hicieran pareja a fin de colocarlos en la verja que flanqueaba la parte superior de la escalinata que conducía a la villa. Dichos leones gozaron de gran éxito entre los artistas y viajeros que llegaban a Roma y se acercaban allí. Fueron copiados en grabados y también es muy probable que los copiaran los escultores del momento, pues eran considerados obras maestras<sup>13</sup>.

Palomino en la biografía de Velázquez expone claramente la misión que le había encomendado el rey en su segundo viaje a Roma: adquirir pinturas originales y estatuas antiguas y, si no era posible, vaciar algunas de las más famosas<sup>14</sup>. Hace una descripción más o menos pormenorizada de las esculturas que trajo, pero es bastante curioso que las noticias que da sobre los leones para las mesas son bastante escasas. Al final de su escrito sobre este segundo viaje de Velázquez a Italia es cuando se detiene un poco más en relación con las estatuas de bronce al comentar: *Tratóse luego de ir vaciando las estatuas, lo cual hizo Jerónimo Ferrer, que vino de Roma para este efecto, en lo cual era eminente, y Domingo de la Rioja, excelente escultor de Madrid; de bronce se vaciaron algunas estatuas, para la pieza ochavada, que fue traza, y disposición de Velázquez; como también el ornato del salón grande, y la escalera del Rubinejo, por donde Sus Majestades bajan a tomar los coches, que fue elección como de su ingenio*<sup>15</sup>. La única referencia de Palomino a los leones la encontramos precisamente en la biografía que hace de Domingo de la Rioja: *Concurrió dicho Rioja con su discípulo al vaciado, y reparo de las estatuas de bronce, que están en la pieza ochavada de este Palacio de Madrid en tiempo de Velázquez; y también a las demás, que se vaciaron de estuco. Y en este tiempo hizo los leones de los bufetes del cuarto del Rey*<sup>16</sup>.

La misión de Velázquez en este segundo viaje fue ampliamente estudiada por Enriqueta Harris<sup>17</sup> y de las noticias aportadas por esta insigne historiadora han ido surgiendo nuevos datos para poder completar el periplo italiano del pintor sevillano. Nada más llegar a Roma, entre diciembre de 1649 y enero de 1650 Velázquez hace las primeras gestiones para obtener los recursos y permisos necesarios a fin de llevar a cabo su misión de obtener esculturas originales o vaciados de las obras más importantes de la Antigüedad. Para tan importante encargo Velázquez cuenta con el respaldo diplomático y económico de dos personas influyentes en los ambientes políticos y culturales del momento. El rey Felipe IV da las órdenes oportunas al duque del Infantado, don Rodrigo Gómez de Sandoval, su embajador en Roma y al conde de Oñate, don Íñigo Vélez de Guevara y Tasis, virrey de Nápoles, para que asistan en todo lo necesario a Velázquez. No se concibe la magnitud de este proyecto sin la financiación expresa del conde de Oñate, quien se hará cargo de ir entre-gando los caudales necesarios para hacer frente a los pagos, caudales que a veces llegan con retraso<sup>18</sup>. Por esta razón Velázquez hará varios viajes a Nápoles para

<sup>12</sup> LORENTE, 1960, t. I, p. 260: *la Villa Médicis, cuando fue habitada por Velázquez, era un riquísimo museo que, aparte de las colecciones escultóricas de la Antigüedad que hemos descrito brevemente, debidas a los dos cardenales Medici, Fernando y Alejandro, contenía en sus jardines el Mercurio de Giambolonia y los leones de Flaminio Vacca.*

<sup>13</sup> HASKELL y PENNY, 1990, pp. 272-74: Al parecer tenía más éxito el realizados por Vacca y durante el siglo XVI se cita el *León Medici* en singular, referido normalmente al de Vacca. Panini describía el león de Vacca en su galería ideal de arte moderno, donde lo colocaba en un lugar preeminente, junto con obras maestras como las de Miguel Ángel y Bernini. En 1787, por consejo de Mengs, los leones fueron llevados a Florencia y dos años más tarde estaban expuestos a la entrada de la Loggia dei Lanzai.

<sup>14</sup> PALOMINO, 1986, p. 172.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 178. Las referencias a Velázquez como ejecutor de obras que van más allá de las de pintor y decorador son más que evidente. Este aspecto de Velázquez arquitecto y decorador ya fue tratado por BONET CORREA, 1960, pp. 215-249.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 137. El discípulo era Manuel de Contreras.

<sup>17</sup> HARRIS, 1960, pp. 109-136.

<sup>18</sup> Sobre el VIII conde de Oñate y su mandato en Nápoles, ver MINGUITO, 2001, pp. 957-974.

<sup>19</sup> MINGUITO, 1999, p. 301; SALORT, 2002, p. 443, doc. a39.

<sup>20</sup> PITA ANDRADE, 1960, t. I, p. 404.

<sup>21</sup> AZCÁRATE, 1960, p. 371; BARBEITO, p. 169; MARTÍN GONZÁLEZ, p. 212; En 1647 se trasladan las esculturas de los siete Planetas de Jonghelinck desde el Retiro a la sala ochavada, junto con otras tres de Felipe II, de la reina María de Hungría y del emperador Carlos. Uno de los primeros objetivos de Velázquez fue encargar tres bronceos que hicieran juego con los Planetas.

La llegada de los planetas a España ya está esclarecida gracias a los trabajos de Smolderen de 1977 y 1996, MEIJERT, 1979, y BUCHANAN, 1990. En la Biblioteca del Palacio Real se conserva una nota manuscrita, inédita hasta ahora donde se lee: *1637, junio. "Ha 22 trajeron de Flandes al buen Retiro, ocho Estatuas de Bronce antiguo, modernas y mayor que el natural, y buenas pr cierto que S.A. embio presentadas al Rey Nro Sor. dicen que han sido del Duque de Aumala que las tenia en Anderlec, junto a Bruselas, Casa de Recreacion, suya y que ultimamente las compraron de un Mercader de Amberes. El dia sigte. como las viniese de llevar del primer patio a los jardines de adentro, un mozo de Vallecas, quiso en presencia de mucha jente hacer prueba de fuerzas, abrazando la Estatua de Venus, y alzandola del suelo, no obstante qe. fueran 80 arrovas: pero quasiendola tornar a poner como de antes estava, vencio el peso de la Estatua y cayó en el suelo encima de él, dejandole muerto y sin hablar palabra. Suppose despues que este hombre hera un facineroso y que estuvo amancebado toda su vida, y que ultimamente havia echo dos muertes en el Arroyo Briñigal". P. 85 v. Al final se anota lo siguiente: Es un tomo en folio Manuscrito de la Biblioteca de Gayangos, parece que formaba parte de una colección que llegó a juntar el ya nombrado Armona.*

entrevistarse con el conde de Oñate, encuentros que todavía no están bien esclarecidos, aunque es bastante probable que entre junio y julio de 1649 haga su primer viaje a Nápoles para entrevistarse con el conde de Oñate, con el fin de recoger el dinero que necesita para su empresa, importe que se cifra en 8.000 reales<sup>19</sup>. Junto a estos dos personajes, Velázquez contará también con una tercera persona de gran ayuda en Roma. Se trata de don Juan de Córdoba, *agente en Roma del Conde de Oñate*<sup>20</sup>, quien aparece como testigo al final de los contratos de las esculturas que encarga Velázquez.

El primer contrato de trabajo de Velázquez relacionado con la ejecución de esculturas en bronce lleva fecha 13 de diciembre de 1649 y lo firma con Del Duca y Sebastiani para fundir tres esculturas en bronce de tamaño natural, destinadas a completar la decoración de la sala ochavada, donde ya se habían colocado las esculturas de los siete planetas<sup>21</sup>.

Los datos biográficos sobre estos fundidores son más bien escasos, pero en la Roma del momento debían ser bastante conocidos, pues del contrato se desprende que eran hábiles formadores y fundidores, conocían bien su profesión y también trabajaron con destreza otros materiales<sup>22</sup>. La mayoría de estos fundidores trabajaban en los talleres de los grandes maestros, como Bernini o Algardi, aunque algunos también tenían taller propio<sup>23</sup>.

Éste debió ser el caso de otro de los artífices con el que contactó Velázquez, conocido como Matteo Bonarelli, pero que en los documentos aparece como Matteo Bonucelli o Bonucellus, y de ahora en adelante nosotros le llamaremos Matteo Bonucelli. En la bibliografía de arte, Bonarelli es más conocido por su esposa Costanza Bonarelli o Piccolomini, que por su actividad artística, a pesar de ser un artista reconocido en su época. Baldinucci en su biografía de Bernini al describir el sepulcro de la condesa Matilde en San Pedro, dice: *li due putti sopra l'arme furono intagliati da Matheo Buonarelli, altro discepolo del Bernino, marito di quella tale Costanza, di cui si vede un rittato, testa con poco di busto in marmo fatto dal Bernino, nella Real Galleria del Serenissimo Gran Duca*<sup>24</sup>. Ésta es la cita que ha llevado a nombrarle siempre como Matteo Bonarelli a pesar de la grafía que aparece en los documentos y en las obras firmadas por él, como veremos más adelante. Es habitual que la grafía de los apellidos e incluso los nombres varíen en los documentos; así pues, no es de extrañar que el mismo Baldinucci trastocara alguna de las letras del apellido Bonucelli, llamándole Buonarelli o Bonarelli.

El reciente estudio de Sarah McPhee sobre la figura de Costanza Piccolomini ha sacado a la luz documentos muy interesantes que nos permiten conocer y valorar mucho mejor al escultor Matteo Bonucelli<sup>25</sup>. Era originario de la ciudad de Luca y debió nacer alrededor de 1599, pues se sabe que murió el 18 de enero de 1654

a la edad de cincuenta y cinco años. Era, pues, contemporáneo de Bernini (1598-1680), aunque murió mucho más joven, después de una larga y dolorosa enfermedad, que llevó con toda paciencia, según señala el cura de la parroquia a la que pertenecía<sup>26</sup>. A partir de 1636 lo encontramos trabajando en el taller de Bernini, con quien colabora en la realización del relieve sobre la balaustrada del *San Longino* y unos *Putti* en la *loggia delle reliquie* en San Pedro del Vaticano. Entre 1637 y 1638 recibe pagos por un *Niño* para la tumba de la *Condesa Matilda* y entre 1645 y 1648 trabaja en los relieves en bronce de las pilastras de la nave central del Vaticano<sup>27</sup>.

En el año 1638 tiene lugar el suceso turbulento de Bernini a causa de la bella Constanza<sup>28</sup>, de la que estaban enamorados tanto él como su hermano Luigi, pero a pesar de ello Matteo siguió trabajando con Bernini hasta que murió. Ambos vivían desde 1640 muy cerca, a cinco minutos de distancia, a los pies del Quirinal. La casa del señor “Matteo” o de la “Signora Constanza” era un punto de referencia para los vecinos del lugar y se la conocía como *la casa dove fanno le statue*<sup>29</sup>. Cuando Matteo muere designa heredera de todos sus bienes a su amadísima esposa Constanza, quien fallece ocho años más tarde, dejando una hija de siete años de edad, Olimpia Caterina. La publicación del inventario de los bienes que poseía Constanza nos presenta a una mujer rica, con una gran colección de obras de escultura y de pintura. En ese inventario se cita en el taller *una forma di Leone rotta con suoi ferri* y *un Leone di marmo senza Testa, e senza coda*<sup>30</sup>.

Matteo Bonucelli no era un personaje desconocido, ni un simple fundidor de obras de otros artistas. Su actividad le llevó también a trabajar como restaurador de esculturas antiguas en la colección de la familia Pamphili, una de las más influyentes de Roma<sup>31</sup>.

La forma en que Velázquez llega a contactar con Bonucelli todavía es una incógnita, pero la llegada del sevillano a Roma en este segundo viaje fue muy comentada y trabajar para el rey de España era un aliciente para los artistas de la época. Velázquez entró en contacto con Bernini y Algardi y les había encargado obras para Felipe IV. Así pues, los escultores que trabajaban junto a estos maestros no perderían la ocasión de hacer valer su mérito ante el insigne español. Además Velázquez tenía unos plazos para encargar las obras y los grandes maestros estaban demasiado ocupados para comprometerse en unos plazos breves.

Sea como fuere, el 7 de enero de 1650 Velázquez contrata con Matteo Bonucelli la realización de doce leones *de la forma, calidad y tamaño que tienen los dos modelos ya hechos en arcilla por el Sr. Matteo, que están en su casa* y que el pintor había visto<sup>32</sup>. Si ya tenía hechos dos modelos en barro y Velázquez ya los había visto, éste no sería el primer contacto entre ambos. Velázquez le habría encargado previamente los modelos en arcilla, con instrucciones precisas de cómo debían ser, por parejas, para poder

<sup>22</sup> MONTAGÚ, 1989, pp. 204, 225.

<sup>23</sup> Sobre este aspecto sigue siendo fundamental la consulta del estudio de MONTAGÚ, 1985, pp. 48-76. Documento sobre del Duca y Sebastiani en p. 225. Era bastante frecuente que los grandes artistas, cuando se les encargaba una gran obra, recurrieran no sólo a sus aprendices, sino también a personal responsable y ya formado. Bernini cuando en 1624 tiene que realizar el Baldaquino de San Pedro, tuvo que utilizar a toda su familia y contratar a siete ayudantes, algunos de los cuales se quedaron a trabajar con él durante muchos años y otros se establecieron por su cuenta, aunque si Bernini precisaba su colaboración, no dudaba en recurrir a ellos. Cfr. WITTKOWER, R., *La escultura: procesos y principios*, Madrid, 1987, pp. 206-207.

<sup>24</sup> BALDINUCCI, 1811, t. 14, p. 33.

<sup>25</sup> MCPHEE, 2006, pp. 315-376. Agradezco al profesor Steven F. Ostrow el haberme facilitado una copia de este artículo incluido en el corpus editado por él en colaboración con otros profesores.

<sup>26</sup> MCPHEE, p. 325.

<sup>27</sup> MONTAGÚ, 1989, p. 60.

<sup>28</sup> Sobre el busto de Constanza Bonarelli, cfr. *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco*, 1999, p. 307, n.º 19.

<sup>29</sup> MCPHEE, p. 326.

<sup>30</sup> *Idem*, p. 341.

<sup>31</sup> MONTAGÚ, 1989, p. 62; MCPHEE, p. 326.

<sup>32</sup> SALORT, 2002, p. 102.



FIGS. 2 y 3. *Leones Medici*, en la *Loggia dei Lanzi*. Florencia.

sujetar el tablero de mármol que iría encima. Es posible que Velázquez hiciera una primera visita a Bonucelli, debido a esa fama que tenía su taller como la casa donde se hacen esculturas. En el inventario de los bienes que tenía la esposa de Matteo en la casa se enumeran, en el taller, un modelo de león roto con sus hierros y otro en mármol sin cabeza y sin cola. El modelo roto con sus hierros quizás aluda a uno de los modelos que vio Velázquez y que serviría para fundir los leones de bronce.

El modelo de los leones fundidos por Bonucelli se inspira en los leones Medici, muy valorados desde que fueran colocados en el jardín de la villa, de los cuales incluso es posible que tuviera algún modelo el mismo Bonucelli (Figs. 2 y 3). Sin embargo, los leones de bronce que encarga Velázquez fueron diseñados especialmente para soportes de mesa, como lo muestra el giro de sus cuerpos, diferente a los leones Medici<sup>33</sup>.

De cada modelo el escultor haría seis réplicas en bronce, que entregaría pasados quince meses, es decir, a principios de abril de 1651. El fundidor se comprometía a realizar los leones en la forma más satisfactoria para todos, es decir, bien terminados, de acuerdo al modelo y con el acabado adecuado para que el dorado de los mismos se pudiera realizar con toda perfección y sin ningún problema. Sin embargo, Matteo no se haría cargo del dorado *che l'Indoratura non deve farla d(ett)o S(ig)nor Matteo*.

Los leones deberían llevar sobre el cuello de cada uno de ellos un *tassello* o pieza para quitarse y ponerse, como habían convenido, pues Velázquez quería estos leones como pies para los bufetes que adornarían el Salón de los Espejos y por eso era necesario hacer esa pieza de quita y pon. El precio fijado por este trabajo era de 4.600 escudos, en diversos plazos y el bronce sería facilitado por Velázquez, quien con toda probabilidad recurriría de nuevo a Nápoles para que le fuese entregado el preciado metal.

En diciembre de 1650 el dinero escasea y *no alcanza para pagar lo dicho* y ya están *en estado de dorar los dos primeros leones*, es decir, Bonucelli tiene terminados los

<sup>33</sup> HARRIS, 1960, p. 116, nota 19 citando a Hess.

dos primeros leones a finales de 1650, han transcurrido poco más de once meses y en cuatro meses más debe entregar los diez restantes. En esas mismas fechas ya está en Roma Giuliano Finelli, el escultor que envía el conde de Oñate a Roma para que supervise todo este trabajo, pues Velázquez tiene que regresar a España y es necesario que alguien experimentado controle el trabajo que Velázquez no ha podido concluir. Finelli estima que para dorar la pareja de leones serán necesarios 800 escudos y *lo ha dicho también otro escultor*. Es Juan de Córdoba quien escribe esto el 22 de diciembre de 1650 a Gregorio Romero de Morales, secretario de Estado y Guerra del conde de Oñate, y se compromete a buscar al mejor oficial que pueda realizar este trabajo<sup>34</sup>.

El 6 de enero de 1651 de nuevo Juan de Córdoba escribe a Nápoles pidiendo que se remitan 2.000 ducados, cantidad necesaria para continuar las obras de escultura y porque *se empiezan a dorar la semana que viene los dos primeros leones*. También necesita saber qué cantidad debe pasar cada mes a Finelli para su mantenimiento, mientras dure su estancia en Roma<sup>35</sup>.

La figura de Giuliano Finelli (1601-1653) en la supervisión de los trabajos relacionados con la fundición y acabado de las esculturas de bronce es fundamental y en ocasiones ha llevado a interpretar que fuera él mismo quien realizara algunos de los trabajos<sup>36</sup>. Finelli era un escultor natural de Carrara, que marchó muy joven a Nápoles donde se formó con Michelangelo Naccherino, de quien aprendió a trabajar el bronce. Lo encontramos en Roma de 1620 a 1635 como artista independiente, pero también estuvo trabajando en el taller de Bernini, con quien colaboró en los bronce del Baldaquino de San Pedro del Vaticano y en otras obras de mármol como el grupo de *Apolo y Dafne*<sup>37</sup>. Se estableció en Nápoles en 1635, realizando muchas de las obras de las iglesias más importantes de la ciudad y numerosos retratos de diferentes personalidades. Uno de los trabajos que realiza es una mesa de altar con dos leones como soportes para la capilla Filomarino, en la iglesia de los Santos Apóstoles, documentado el pago en 1647. Así pues, el tema del león como soporte no le era desconocido<sup>38</sup>.

Sus últimos años de vida transcurrieron en Roma y su probada experiencia y habilidad fueron factores determinantes para que el virrey de Nápoles le enviara, a finales de 1650, a la ciudad de los Papas para ayudar a Velázquez en la delicada misión que esperaba llevar a buen término para el rey de España.

A partir 1651 es, pues, Giuliano Finelli quien supervisa las obras que Velázquez ha dejado sin concluir y el 27 de enero es el propio Finelli quien escribe al conde de Oñate dándole cuenta de que la obra de los leones está avanzada y *che si è dato principio a dorrare li dui leoni, che per far lor degni à inportato molta spesa, per eser machina grandi, e qui in Roma non ci è esempio tal di una doratura simile a questa*<sup>39</sup>.

<sup>34</sup> MINGUITO, 1999, p. 309. No sabemos quién puede ser el otro escultor que está de acuerdo con Finelli en la cantidad requerida para dorar la pareja de leones, pero quizás sea Juan Melchor Pérez, uno de los ayudantes y discípulos de Finelli, de quien el Museo del Prado conserva dos magníficos retratos en bronce.

<sup>35</sup> MINGUITO, 1999, p. 310, doc. 3.

<sup>36</sup> HARRIS, 1960, p. 115; DOMBROWSKI, 1998, pp. 824-828.

<sup>37</sup> MONTAGÚ, pp. 104-107: *Bernini was highly skilled in carving marble from his earliest youth, and yet he employed the younger Giuliano Finelli for some of the most spectacular virtuoso effects in the statues he made in the 1620s. No one questions that it was Bernini who conceived the brilliantly convincing image of metamorphosis, as, pursued by Apollo, Daphne changes into a laurel tree. (...) But the most astounding metamorphosis of all, the transformation of the hard and brittle marble into roots, twigs and windswept hair, was largely achieved by Giuliano Finelli.* BACCHI, 1996, pp. 805-807.

<sup>38</sup> HARRIS, 1960, p. 116, nota 19;

MONTAGÚ, 1985, t. II, p. 478.

<sup>39</sup> MINGUITO, 1999, p. 310, doc. 4.



FIGS. 4 y 5. *Leones fundidos por M. Bonucelli*. Madrid. Palacio Real, Salón del Trono. Foto E. Sáenz de San Pedro. © Patrimonio Nacional.

Así pues, justifica que el gasto se haya elevado, pero la obra lo merece, pues no hay en Roma un ejemplo similar en cuanto al dorado de obras tan grandes como la de estos leones. Por tanto, a finales de enero ya estaban dorados dos de los leones bajo la supervisión de Finelli y probablemente él mismo intervendría en el dorado, pues tenía experiencia y maestría para hacerlo y en el contrato con Bonucelli se dice expresamente que el señor Matteo no debe hacer el dorado de los leones. Ante la documentación que va apareciendo sobre la actuación de Finelli en esta empresa, cobra cada vez mayor fuerza la intervención directa de Finelli en el dorado de estos dos leones. Es más que probable que estos dos primeros leones sean los que tienen grabada la inscripción en sus colas, y que hacen pareja, uno con la pata delantera izquierda sobre la bola y el otro con la derecha en idéntica posición (Figs. 4 y 5).

Las inscripciones que aparecen en las colas de estos dos leones<sup>40</sup> dejan bien claro que fue Matteo Bonucelli quien modeló y fundió los doce leones, aunque también aparece como el que los doró, sin embargo, los documentos confirman que el dorado no tenía que hacerlo él, sino Girolamo Ferrer. Quizás lo que la inscripción recoja es el dato de que el contrato del dorado se hace con el mismo Bonucelli, aunque la ejecución material de la obra se deba a Ferrer.

La inscripción del león firmado en el Palacio Real de Madrid dice así:

MATTEVS BONVCELLVS LVCENSIS/ AEREOS LEONES DVODECIM FINXT  
FVDIT INAVRAVITQ(UE)/ REGI CATOLICO. AD. M.DCLI,

es decir, Matteo Bonucelli de Luca modeló doce leones de bronce, los fundió y los doró para el Rey Católico, año del Señor 1651 y tiene la pata delantera izquierda en alto sobre la bola de mármol. La inscripción del león en el Museo del Prado es prác-

<sup>40</sup> HESS, 1929, edición de Passeri, descubrió una de las inscripciones en uno de los cuatro leones del Trono del Palacio Real de Madrid, pero también aparece firmado otro de los ocho leones conservados en el Museo del Prado, firma que había pasado desapercibida hasta ahora. Al restaurarse los leones del Museo del Prado se ha reparado en la inscripción. COPPEL, 1998, pp. 254-255.

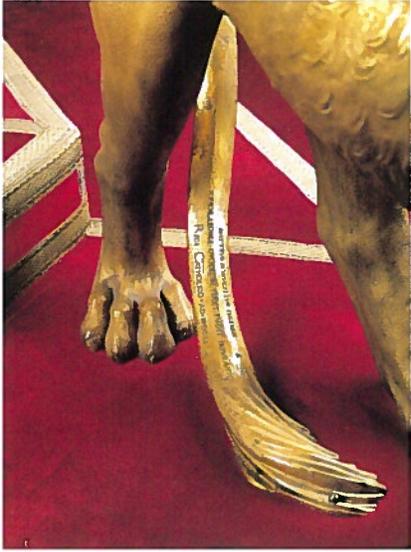
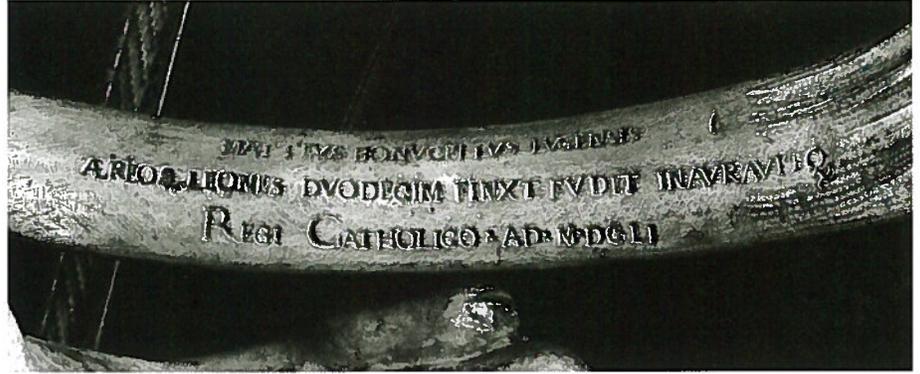


FIG. 6. Detalle de la cola del león dorado de M. Bonuccelli. Madrid. Palacio Real. Salón del Trono. Foto E. Sáenz de San Pedro.

FIG. 7. Detalle de la inscripción grabada sobre la cola de un león dorado. Madrid. Palacio Real. Salón del Trono. Foto Laboratorio Fotográfico del Patrimonio Nacional.



ticamente idéntica, sólo varía en una palabra: en lugar de FINXT pone FINXIT (ésta es la forma correcta del pasado del verbo latino *finjo*) y tiene en alto la pata delantera derecha<sup>41</sup> (Figs. 6 y 7).

Consideramos que éstos son los primeros leones que embarcarían rumbo a Nápoles en marzo de 1651 para después remitirlos a España. Eran cuarenta y cuatro cajas que contenían *diversi Stuchi, e modelli p(e)r Statue, et anco una Statua di metallo, e doi altri di Leoni pure di Bronzo*<sup>42</sup>. Finelli irá acompañando este envío para dar cuenta de todo ello y después regresará a Roma donde debe *ritornare per finir l'opera incominciata*<sup>43</sup>.

El contrato para dorar los diez leones restantes lleva fecha 2 de noviembre de 1651. De nuevo es Juan de Córdoba quien aparece como el ejecutor del contrato con Matteo Bonucelli, quien supervisará el dorado que realice Girolamo Ferrer, bajo la atenta mirada también de Finelli, *mandato p(e)r quest'effeto dal Ill(ustrissi)mo et Ecc(ellentissi)mo S(gno)r Vicè Re di Napoli*. El plazo será de cuatro meses y el importe total ascenderá a 1.920 escudos. Juan de Córdoba se compromete a entregar todo el oro que sea necesario para dorar los leones, pero si el dorado no resultaba satisfactorio, Matteo Bonucelli se haría cargo de volverlos a dorar a su costa. Ferrer se comprometía a hacer con total perfección esta obra y el oro que sobrara, se restituiría a Juan de Córdoba<sup>44</sup>.

Los plazos previstos debieron cumplirse, pues el 18 de abril de 1652 Juan de Córdoba contrata el transporte por mar, en la fragata la Madonna de Loreto, de 13 cajas que contenían los diez leones y otras tres esculturas. Las cajas que transportaban tan delicadas obras se rellenaban con lana, heno o cualquier otro material que sirviera para amortiguar los golpes y evitar posibles roturas o desperfectos. A finales de abril de 1652 ya estaban en España los doce leones que Velázquez quería para adornar el Salón de los Espejos y por si era necesario retocar alguna de las piezas, Girolamo Ferrer accedió a acompañar las obras a España junto con su hijo y un ayudante. Ferrer regresa a Roma en 1657, así pues, en esas fechas ya debía estar todo el trabajo realizado.

<sup>41</sup> Inscripción en el león del Museo del Prado: MATTEVS BONVCELLVS LVCENSIS/ AEREOS LEONES DVODECIM FINXIT FVDIT INAVRAVITQ(UE)/ REGI CATOLICO. AD. M. DCLI. Otro de los leones tiene sobre el cuello inscritas las iniciales MB, Matteo Bonucelli, como en el *Hermafrodito* y en la *Venus de la concha*. *Finxit* de *finjo* = fundir; *fudit* de *fundo* = fundir; *inauravit* de *inauro* = dorar.

<sup>42</sup> SALORT, 2002, pp. 103 y 134, dice 244 cajas y en p. 457 doc. a88 dice *quarantaquattro casse grande e mezzane*. Quizás la estatua de metal a la que se refiere sea el *Germánico*, pues en la inscripción de su pedestal pone MDCL (1650) mientras que en el *Discóforo* y en el *Sátiro* la fecha es MDCLI (1651).

<sup>43</sup> MINGUITO, 1999, p. 312, doc. 9.

<sup>44</sup> MONTAGÚ, 1985, vol. 2, pp. 477-478; SALORT, 2002, p. 462, doc. a108.

<sup>45</sup> MORÁN Y RUDOLF, 1992, p. 294.

<sup>46</sup> PITA, 1960, pp. 404-405.

<sup>47</sup> AGP, AG Legajo 768/15.

<sup>48</sup> LÓPEZ VIZCAÍNO y CARREÑO, *Juan Carreño de Miranda*, 2007. En este libro de reciente publicación sobre el pintor Juan Carreño de Miranda, aparecen catalogados hasta 16 retratos del Rey Carlos II en el Salón de los Espejos apoyando generalmente la mano izquierda en uno de los bufetes de los leones. Los más conocidos sin duda son los conservados en el Museo de Bellas Artes de Oviedo, el del Staatliche Museum de Berlín, en ambos muy joven, o el de la colección Harrach, vestido con el Toisón de oro. La reina Mariana de Austria también fue retratada con el fondo del Salón de Espejos hasta en 7 ocasiones y se conservan en museos como en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, el Museo de Bellas Artes de Bilbao o el Museo de San Carlos de Méjico. La Reina Mariana de Neoburgo, esposa de Carlos II, fue retratada por Claudio Coello en un gran lienzo que se conserva en San Lorenzo de El Escorial y aparece con la mano derecha apoyada en uno de los bufetes (PN n.º de inv. 10034432).

<sup>49</sup> Las bolas de mármol que actualmente presentan los leones del Trono son de mármol rojizo de Espejón, un mármol muy valorado y usado desde la construcción del retablo mayor del Escorial y sobre todo muy utilizado a partir de la segunda mitad del siglo XVIII en todos los palacios reales. Es difícil determinar si las bolas son las originales del siglo XVII o, por el contrario, se hicieron nuevas tras el incendio del Alcázar en 1734. Las bolas de los leones del Prado son de dos clases: unas son de Espejón, similares a las del Palacio Real de Madrid, y otras son de un mármol francés denominado Sarrancolin. Sobre las bolas de los leones del Prado consultar GONZÁLEZ PALACIOS, 2001, p. 75.

<sup>50</sup> Ver el artículo de BARBEITO, *VEA*, p. ???

Al parecer los leones se colocaron en el Salón de los Espejos a mediados de julio de 1652, sobre unas peanas de madera y sobre los leones se colocarían en principio alguno de los tableros de mármol antiguo que había en el Alcázar, aunque es posible que Velázquez también hubiera encargado los tableros de pórfido en Roma, pues el pórfido es un material exclusivo, difícil de encontrar en España y, sin embargo, en Florencia y Roma era fácil obtenerlo debido a la tradición que existía desde la Antigüedad de utilizar el pórfido para los grandes monumentos arquitectónicos y para las efigies de los emperadores. Los tableros en el inventario de 1686 se describen como iguales y con molduras de bronce dorado, es decir, tableros idénticos, hechos *ex profeso*, aunque en un primer momento se colocaran tableros antiguos. Dichos tableros de pórfido debieron venir también en alguna de la remesas posteriores y es de suponer que fuera Velázquez quien los encargara en Roma, aunque todavía no tengamos datos que lo confirmen.

En 1655 el conde de Oñate hizo labrar en Roma algunos bufetes de pórfido para el adorno del cuarto principal del rey<sup>45</sup> y unos años antes en 1652 se vendían en Roma ocho vasos de pórfido, que fueron adquiridos por el rey gracias al informe favorable de Velázquez<sup>46</sup>. Es posible que sean éstos los bufetes que se pusieran sobre los leones, pues los vasos son los que en el inventario de 1686 se describen sobre los bufetes de pórfido con la pareja de leones: *Mas se le haze cargo de 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>47</sup>.

Hacia 1659 puede considerarse que había finalizado todo el proyecto decorativo del Salón de los Espejos, cuya estructura se puede vislumbrar en los retratos reales realizados por Juan Carreño de Miranda<sup>48</sup>. A cada par de leones se le colocó un tablero de pórfido y a los leones se les debió dotar de la bola de mármol, pues en los documentos romanos relativos a la ejecución de los leones no se cita en ningún momento la bola<sup>49</sup>, ni siquiera se indica que deban llevar una mano delantera en alto. Cada uno de los seis bufetes descansaban sobre unos zócalos de mármol de San Pablo. Según Barbeito a principios de 1675 se ordenó la sustitución de las peanas de madera sobre las que apoyaban los leones de bronce, por unas nuevas peanas de mármol de San Pablo, aunque en las representaciones pictóricas que tengamos de estos bufetes, al parecer, se trata de las primeras peanas de madera<sup>50</sup>.

El rojo del pórfido, el mármol gris de San Pablo y los tonos rojizos de la bola con el dorado de los leones, de los emblemas de los espejos, la pintura de la bóveda y los cuadros sobre los chapeados de mármol debían provocar un efecto de lujo y esplendor que no pasaba desapercibido a quienes tenían el privilegio de acceder a este salón. Gracias a la intervención de Velázquez en el viejo Alcázar madrileño se crearon unos ambientes interiores únicos e irrepetibles, donde pintura, escultura y mobilia-

rio quedaban íntimamente ligados a la arquitectura, fundidos en una intención común cuyo solo objetivo estaba en la exaltación de los valores ligados a la monarquía<sup>51</sup>.

Una primera descripción de cómo era el Salón de los Espejos, aunque bastante escueta, nos la vuelve a ofrecer Palomino con motivo de la visita realizada el 16 de octubre de 1659 por el duque de Agramont, embajador de Luis XIV: ... *entró en Palacio, apadrinado del señor Almirante de Castilla; recibióle Su Majestad en el salón, arriado a un bufete, y en pie; y así estuvo todo el tiempo que duró la función. Estaba la pieza de los Espejos adornada espléndida, y ricamente. Y debajo del dosel una silla de inestimable precio. Este adorno estuvo a cargo de don Diego Velázquez como Aposentador mayor...*<sup>52</sup>.

En las noticias sobre la entrada que hizo en Madrid, en 1687, el embajador del Gran Duque de Moscovia, se describe el salón de los Espejos en los términos siguientes: ... *El Salón que llaman de los espejos, que es el que sigue a la pieza ochavada, que es donde S. M. (Dios le guarde) recibió a los embajadores, es una pieza muy grande y capaz, por quanto tiene 69 piés de largo y 38 de ancho, que hacen 2,622 pies de superficies; su techumbre está pintada de diferentes fábulas por mano de los dos más insignes varones que en toda Europa florecieron en pintura en estos tiempos D. Francisco Rici y D. Juan Carreño, ambos pintores de cámara de S. M. y ayudas de su Real Furriera. El adorno que continuamente tiene dicho salón es el estar todas sus paredes cubiertas de grandes y grandiosas pinturas, en las quales se goza la destreza del Ticiano, lo colorido y hermoso de Rubens, la colocación de las figuras de Velázquez y de otros muchos pintores excelentes.*

*Debajo de estas ricas pinturas, en las paredes de la cabeza y piés de dicha pieza, están colgados ocho ricos grandes espejos (de donde tomó nombre la sala) con sus marcos de ébano y guarnecidos con unas águilas imperiales con sus alas tendidas, hechas con grande arte de bronce, doradas a molido. Debajo de dichos espejos y en los intermedios de las ventanas que miran a la Plaza de Palacio, ay seis bufetes de ocho pies de largo, y cinco de ancho, de pórfido, con un jarron grande de lo mismo encima de cada uno de los dichos bufetes, a los quales los sostienen los Leones grandes de cuerpo entero de bronce, dorados de molido, a cada uno, obra que en ella (por lo grande) se esmeró el Arte*<sup>53</sup>.

Además de estas descripciones del Salón de los Espejos, contamos con los retratos que hizo Carreño de Miranda del rey Carlos II desde su tierna infancia hasta la madurez. La mayoría de los retratos de Carlos II niño tienen por fondo las lunas de los espejos, con marcos dorados con las águilas y los rayos de Júpiter, sobre los bufetes soportados por los leones de bronce dorados. El mejor de estos retratos para comprender la decoración de esta sala es el del Museo de Berlín, firmado por Carreño en 1673, donde además del bufete con dos leones y dos espejos, puede verse por reflexión gran parte de las pinturas que adornaban este salón<sup>54</sup>. En los retratos de la reina Mariana de Austria, viuda, la representa casi siempre sentada y la visión de los leones es mucho más parcial. Existe también un cuadro de la segunda esposa de

<sup>51</sup> BARBEITO, 1994, p. 91.

<sup>52</sup> PALOMINO, *op. cit.*, p. 189. No se conserva ningún retrato de Felipe IV de estas fechas en el Salón de los Espejos. El rey Felipe IV en sus últimos años debía encontrarse más incómodo en el Salón de los Espejos, el suntuoso escenario de los acontecimientos oficiales, que en la intimidad de la habitación que eligió Velásquez para *Las Meninas*, cfr. HARRIS, 2003, p. 170.

<sup>53</sup> *Audiencia al Gran Duque de Moscovia, Anónimo 1687*, p. 502 catálogo El Alcázar, 1994.

<sup>54</sup> HERNÁNDEZ PERERA, 1960, t. I, pp. 497-498, al describir el retrato de Carlos II del Museo dice que los leones los fundió en Roma Marco Bonarelli.



Fig. 8. Claudio Coello, *Reina Mariana de Neoburgo*. El Escorial (P.N. n.º de inv. 10034432). Foto Laboratorio Fotográfico del Patrimonio Nacional.

<sup>55</sup> GARCÍA FRÍAS, 2001, p. 22.

<sup>56</sup> Los leones miden 70 x 102 cm, es decir, casi las mismas medidas que los originales. El tablero es más alargado que el original (O-134), pues tiene 250 cm de largo. Queremos agradecer al personal del Teatro Real todas las facilidades que nos han dado para poder examinar estas piezas, especialmente a don José Luis Guerrero y a don Timoteo Ramos, quienes amablemente nos ofrecieron toda la información que tenían sobre estas consolas. En la ficha que obra en la Fundación del Teatro Lírico sobre estas consolas, en las observaciones,

Carlos II, Mariana de Neoburgo (Fig. 8), donde de nuevo se utiliza como fondo el Salón de los Espejos y se puede ver uno de los leones. Este retrato sigue el prototipo de retratos oficiales iniciados por Claudio Coello en 1689, nada más llegar la reina a España<sup>55</sup>.

Para hacernos una idea de cómo eran estos bufetes podemos recurrir a dos consolas que se conservan en el Teatro Real de Madrid y en las que no habíamos reparado hasta el momento. Estas dos consolas están realizadas íntegramente en madera, tanto los soportes como el tablero. Los soportes son dos leones en actitud idéntica a los de Bonucelli y soportan un tablero donde se ha imitado, de forma un tanto libre, el tablero de piedras duras que se conserva en el Museo del Prado con un óvalo central de alabastro oriental y cenefa con cartelas<sup>56</sup>.

La testamentaria de Carlos II, de 1700, ofrece pocas variantes en cuanto a los bufetes. Quizás lo más significativo sean las medidas, que en esta ocasión vienen dadas en pies en vez de varas y si hacemos la conversión, las medidas no coinciden, incluso hay una gran diferencia en las medidas<sup>57</sup>.

Hasta el incendio del Alcázar la decoración del Salón de los Espejos no sufrió cambios sustanciales, aunque los bufetes tendrían que ser retirados por problemas de conservación y goteras en la sala. La llegada de Felipe V no supuso grandes cambios en la decoración del Salón de los Espejos, pues el salón se había convertido en el espacio de máxima representación y su amueblamiento tenía una serie de elementos relacionados con la figura del rey, que a Felipe V también

le interesaba mantener. Otros espacios del palacio sí fueron objeto de reformas, llevadas a cabo por Ardemans, y la única licencia que se permitió en el Salón de los Espejos fue colocar un trono para las recepciones solemnes<sup>58</sup>.

El 20 de agosto de 1711 se da orden para que se quiten de la pieza de los espejos los cuatro Bufetes de porfido que tienen los leones por pies y sobre que estavan los espejos. El arquitecto Ardemans reconoce los bufetes y comenta que dichos bufetes estan hechos pedaços y en llegando a moverlos de su lugar no se si se podran volver a servir porque sea muy cierto esten por diferentes partes sentidos y en el momento de decaerlos puede ser se pongan de suerte que no puedan servir otra vez aunque se quieran volver armar. Enterado el rey de esta circunstancia, no por ello quiso cambiar su decisión, mandando se execute luego la orden dada para la mudanza de los quatro bufetes de porfido de la pieza de los espejos y que esto se haga en la mejor forma posible de suerte que no padezcan ni se maltraten mas<sup>59</sup>. Se citan solamente cuatro bufetes para retirar y no se dice nada respecto a los otros dos, lo que induce a pensar que ya se habían retirado. Esta circunstancia quizás explique el que los doce leones se salvaran en el incendio del Alcázar en 1734, como lo atestiguan los inventarios posteriores.

dice: *Propiedad del Casón de Buen Retiro. Depositado en el Teatro Real el 11 de octubre de 1966*. Este dato nos hizo pensar que podían haber pertenecido al Museo de Reproducciones Artísticas, ubicado en el Casón hasta 1960. En ese año se celebró allí mismo la exposición “Velázquez y lo Velazqueño” y al consultar el catálogo observamos que en dos de las fotografías aparecen estas dos consolas al fondo de una de las salas con dos espejos encima, lo cual nos induce a pensar que las consolas se hicieron para ambientar las salas de la exposición, tomando el modelo de los bufetes que aparecen en los cuadros de Carreño cuando retrata a Carlos II en el Salón de los Espejos del Alcázar. Desconocemos el nombre del tallista que realizó estas consolas, pero seguramente estaría ligado a la Fundación de Gremios, pues los talleres de dicha fundación realizaban buena parte del mobiliario que solicitaban los diversos ministerios y organismos oficiales en dichos años.

<sup>57</sup> En 1686 las medidas de los bufetes son 3 varas de largo por 1 y media de ancho. En la descripción de la audiencia del gran Duque de Moscovia de 1687, 8 pies de largo por 5 de ancho. En 1700, 7 pies de largo por 3 y medio de ancho. La vara castellana son aproximadamente 88 cm y el pie 28 cm.

<sup>58</sup> SANCHO, 1994, p. 100.

<sup>59</sup> BARBEITO, 1992, p. 215.

<sup>60</sup> AGP, Testamentaria de Felipe V, Sección Registros n.º 247.

<sup>61</sup> AGP, Testamentaria de Felipe V, Sección Registros n.º 248.

Después del incendio, las obras que se salvaron fueron recogidas y almacenadas en las Casas Arzobispales y en las Casas de Bedmar. En la testamentaria de Felipe V realizada en 1747, después de su muerte, los leones aparecen en dos partidas diferentes, en una como bienes antiguos y en otra como alhajas modernas. En el cuaderno n.º 3 aparecen las estatuas y demás muebles que se salvaron del incendio del Palacio y que *existen en las casas Arzobispales y en el R(ea)l sitio del buen Retiro*. En el primer epígrafe referido a los “*Vienes Muebles Antiguos Existentes*” aparece “*En la primera Partida de el citado Ynventario antiguo se expresan seis Bufetes de Porfido, con molduras de bronce dorado y dos leones al natural de elmismo bronce cada uno s(ob)re zocalos de marmol, y de todo esto solo se encuentra en este ofizio seis leones maltratados y de las molduras de los bufetes, quatro de a siete pies de largo cada una y nueve de a quatro pies y medio de largo tambien cada una y diez bolas ó zocalos*”<sup>60</sup>. En este primer asiento se citan seis leones “maltratados” dentro de los bienes antiguos y diez bolas, mientras que en el cuaderno n.º 4 que comprende *Los Ymbent(ari)os orig(inale)s delas Alaxas Ex(isten)tes en este oficio, los de Boca de S. M. que se apreciaran p(ar)a el y el dela R(ea)l Guardarropa y Alajas de los Oratorios* se citan otros seis leones entre las “*Alajas modernas exi(sten)tes en las Casas de Bedmar*”.

La parte referida a la escultura de la testamentaria de Felipe V fue realizada por Alfonso de Grana, escultor del Rey, de quien dependía el mantenimiento y conservación de la colección real: *En las Enumpciadas Casas de Bedmar, se hallaron tambien como recogidas del Yncendio de Palacio, seis Leones al natural de bronce dorado Demolido compañeros de otros seis q(u)e estaban en las Casa Arzobispales en el of(ici)o de Furriera de la Cassa del Rey, en cuio Ymbentario se han puestto, y tassado, y todos doce se hallan comprendidos, en el citado Ymbentario, antiguo, al numero primero de las Alhajas del quarto del Rey en el Salon de los Espejos donde servian de pies a los Bufetes de Porfido, con molduras de media caña de bronce de las cuales existen en d(ic)ho oficio, diez y ocho molduras y tambien una Bola de mármol de las que habia y sobre que estaban los Leones y habiéndose rreconocido todo, por d(ic)ho d(o)n Alphonso de Grana, se taso cada uno de los seis Leones aochocientos Doblones de sesenta R(ea)les cada uno Yncluso en este precio el de las Molduras y bola, montta todo quatro mil y ochocientos Doblones, que balen doscientos ochenta y ocho mil R(ea)les V(ello)n*<sup>61</sup>.

Así pues, los doce leones no se guardaron en los mismos almacenes, lo cual podría indicar que los leones en el momento del incendio del Alcázar no estaban ya todos en el Salón de los Espejos.

Unos años más tarde, en 1773, el escultor Felipe de Castro, vuelve a hacer un inventario de las esculturas y los datos que aporta sobre los leones son mucho más precisos en cuanto a su conservación y restauración, pues el rey Carlos III quiere utilizar los doce leones para adornar el Salón de Embajadores: *Doze leones de bronce dorados a molido escultura del Algarde, el uno de ellos con la falta de un pie, una mano y p(ar)te de la cola, q(u)e sin embargo pueden componerse y todos en ademan de sostener*

mesas, con la mano corresp(ondien)te levantada p(ar)a descansar (sob)re una bola de Jaspe, q(u)e le sirven de basa; Los q(u)e segun el Ymbentario antiguo, servian p(ar)a sostener seis bufetes de porfido, con molduras de bronze dorado, las q(u)e no existen y solo se hallan con ellos diez zocalos de los doze q(u)e le correspondian por haverse extraviado y roto las mesas, en el Yncendio del Palazio, segun la nota puesta en la partida n° 1° de d(ic)ho Ymbentario. (numeros de los años 1703, 1747 y 1773...00...00...20).

Nota al margen: En 6 de Noviembre de 1783 se entregaron en vir(tu)d de orden del S(eñor) Mayordomo m(ay)or a los Directores de la Fabrica de la China, quatro de estos doce Leones para dorarlos y colocarlos en pedestales de una Mesa de piedras duras<sup>62</sup>.

Es la primera ocasión en inventarios españoles en la que encontramos que los leones se atribuyen a Algardi, quizás debido a la erudición de Castro, quien había viajado a Roma, donde tendría la ocasión de consultar libros de biografías de los artistas italianos más reconocidos, como en el libro de Bellori, donde aparece la descripción de los leones encargados por Velázquez<sup>63</sup>. En cuanto a las mesas de pórvido ya no se conservaban en este momento, ni tampoco las molduras de bronce, de las que en 1747 había cuatro en las casas Arzobispales y dieciocho en las de Bedmar. Sobre las bolas donde descansaban los leones, en las casas Arzobispales se conservaban diez mientras que Grana solo cita una en las casas de Bedmar. Castro comenta que las molduras de bronce ya no existen y sobre el número de bolas que se conservan cita diez zócalos de los doce que le correspondían a los leones, de donde se deduce que estos diez zócalos puedan ser las bolas.

Tras la muerte de Castro los leones fueron restaurados por Roberto y Pedro Michel<sup>64</sup>, según se desprende de los datos de sus expedientes personales, pues Carlos III tenía la intención de colocarlos todos en el Salón del Trono<sup>65</sup>. Por esta razón en el Inventario de Carlos III, realizado por Pedro Michel y Celedonio del Arce en 1794, aparecen los doce leones agrupados y no dispersos como en los documentos anteriores, pues ya están todos restaurados: *doce leones del tamaño del natural dorados a molido de Alejandro Algardi a sesenta mil reales cada uno*, sin embargo, no hay ni una sola referencia a las bolas de mármol<sup>66</sup>.

Por estas mismas fechas, cuando Ponz describe el Palacio y las cosas más relevantes que había en él, los leones no tenían un espacio definitivo, pues todavía se estaban realizando obras que dignificaran las salas: *En otras piezas que están en el tercer suelo debaxo del principal por la parte del Norte, hay otro gran número de bellas esculturas. (...) Doce leones de bronze dorado grandes quanto el natural: obras excelentes de Alexandro Algardi. Ocho de ellos reciben dos grandes y exquisitas mesas, que se hicieron en Florencia, embutidas de piedras duras, y de algunas preciosas; y esta obra de los leones fue la última que hizo su autor en Roma. (...) Ya se han sacado de este almacén algunos bustos y otras figuras. Se espera que se irá recogiendo lo mejor y más proporcionado que queda, á fin de que se ponga*

<sup>62</sup> AGP, Sección Carlos III, legajo 202.

<sup>63</sup> En una frase a continuación del encargo a Algardi de los morillos para chimeneas: *In ultimo per servizio del re di Spagana Filippo IV fece li capofocolari, quando l'anno 1650 venne a Roma Diego di Velasco, eccellentissimo pittore di ritrati. Questi fece formare e gettare di bronzo alcune statue antiche ed altre di gesso, con le quali e con celebri pitture si adornò la galeria del re. Fece formare di nuovo dodici leoni grandi di metallo dorato, che sostengo sei tavole di marmo; ma il capifocolari furono quattro, e rappresentano li quattro elementi".* Sacada fuera de contexto la frase referida a los leones es la que pudo inducir a pensar que los leones los había hecho Algardi. Montagú ya reparó en esta interpretación errónea de la frase. Cfr. MONTAGÚ, 1985, t. II, p. 477. Algardi vuelve a utilizar el motivo de los leones en la figura de Cibeles en la fuente de Neptuno en el Jardín de la isla de Aranjuez y años más tarde, discípulos suyos, los retoman, en este caso recostados, para hacer el marco de bronce del relieve de plata de León X y Atila, regalado por Francesco Barberini a Felipe IV que se conserva en el Relicario del Palacio Real. Cfr. MONTAGÚ, 1971, pp. 42-51.

<sup>64</sup> AGP, Expedientes personales C° 679/8.

<sup>65</sup> Para todo lo relativo a la restauración de los leones consultar el estudio de TARRAGA, *VEA*, p. ???

<sup>66</sup> FERNÁNDEZ MIRANDA, 1988, t. I, p. 87.

<sup>67</sup> PONZ, 1793, t. VI, pp. 73-76.

en semejantes parages, respecto de que son cosas dignísimas de la grandeza de un Monarca<sup>67</sup>. Sigue insistiendo en la atribución a Algardi.

En la restauración que hace Michel de los leones les colocaría los casquetes o *taselos* sobre las cabezas de los leones, pues ya no funcionarían como soportes de mesa, sino como esculturas independientes en el Salón de Embajadores o del Trono. Durante el reinado de Carlos IV no existen demasiadas noticias sobre el Salón del Trono, así que debemos esperar a 1811 para encontrar una descripción de cómo se organizaba este espacio, tras los sucesos de 1808: *Cuatro leones de bronce dorado al pie del trono*, con la valoración de obra *antigua*<sup>68</sup>.

A partir de esta fecha cuatro leones formarán parte intrínseca del Salón del Trono, aunque el resto de esculturas sigan cambiando de lugar. En el inventario de 1822, al llegar al Salón de Embajadores, la última entrada dice: *Cuatro leones tamaño natural dorados al pie al Trono con una garra sobre un globo de mármol de mezcla*. Detrás va una nota: *Las Piezas de Escultura que se citan en este Salon son vaciadas en bronce por obras antiguas, exceptuando las que representan las cuatro virtudes cardinales que son modernas, = y las dos mugeres desnudas son de la Escuela de Juan de Bolonia*. Se refiere a la Luna y a Venus, dos de los planetas<sup>69</sup>.

La testamentaria de Fernando VII, de 1834, al enumerar las esculturas del Salón de Embajadores (o del Trono) lo hace en la forma siguiente: *Cuatro leones grandes de bronce dorados que estan bajo el Dosel del trono, valen a cuarenta mil reales cada uno*<sup>70</sup>. La testamentaria de Fernando VII es bastante particular, pues hace un reparto de los bienes entre sus dos hijas y también se hace otro tipo de inventarios paralelos, especialmente de los adornos de bronce, grabando a fuego unos pequeños números en las piezas. Los cuatro leones de bronce del Salón del Trono tienen grabado en el labio inferior el número 429, bastante visible, aunque hasta ahora nadie había reparado en él. Este número se corresponde con un inventario no localizado hasta el momento<sup>71</sup>.

Es en época de este rey cuando empieza a formarse el actual Museo del Prado y también se inicia el éxodo de muchas de las esculturas de los palacios reales para crear la Galería de Estatuas. Entre las esculturas que llegaron están los leones restantes del antiguo Salón de los Espejos, solicitados desde 1832 para soportes de dos tableros de piedras duras que ya formaban parte de las obras recibidas en el Museo<sup>72</sup>. Así llegamos al viaje final de los leones encargados por Velázquez a Matteo Bonucelli para embellecer uno de Salones más importantes del antiguo Alcázar, donde permanecieron por espacio de sesenta años. Sin embargo, desde hace ciento ochenta años la finalidad para la que se hicieron aún permanece, aunque disociada, pues cuatro sirven de marco en las ceremonias institucionales en el Salón del Trono del Palacio Real y el resto soportan dos espléndidos tableros de piedras duras en un museo de fundación real, el Museo Nacional del Prado.

<sup>68</sup> LUNA, 1993, p. 78.

<sup>69</sup> *Inventario de las obras de Escultura existentes en las Reales Habitaciones pertenecientes a S. M. ejecutado en 17 del mes de Junio de 1822*, AGP, Sección AG Caja 767 Exp. 1.

<sup>70</sup> AGP, Sección Histórica, Testamentaria de Fernando VII, Caja 152.

<sup>71</sup> Lógicamente los leones del Prado no tienen grabado este número, pues ya no estaban en Palacio cuando se hace este inventario de bronce.

<sup>72</sup> AGP, Sección Fernando VII, Caja 401 / Exp. 98. En los documentos de 1832 se solicitan los siete u ocho leones, no se sabe el número exacto, quizás porque ya uno estuviera muy maltratado y por ello se hizo uno nuevo de plomo en 1837, para completar los ocho que se necesitaban como soportes de las dos mesas. COPPEL, 1998, p. 255; GONZÁLEZ PALACIOS, 2001, pp. 74-77.

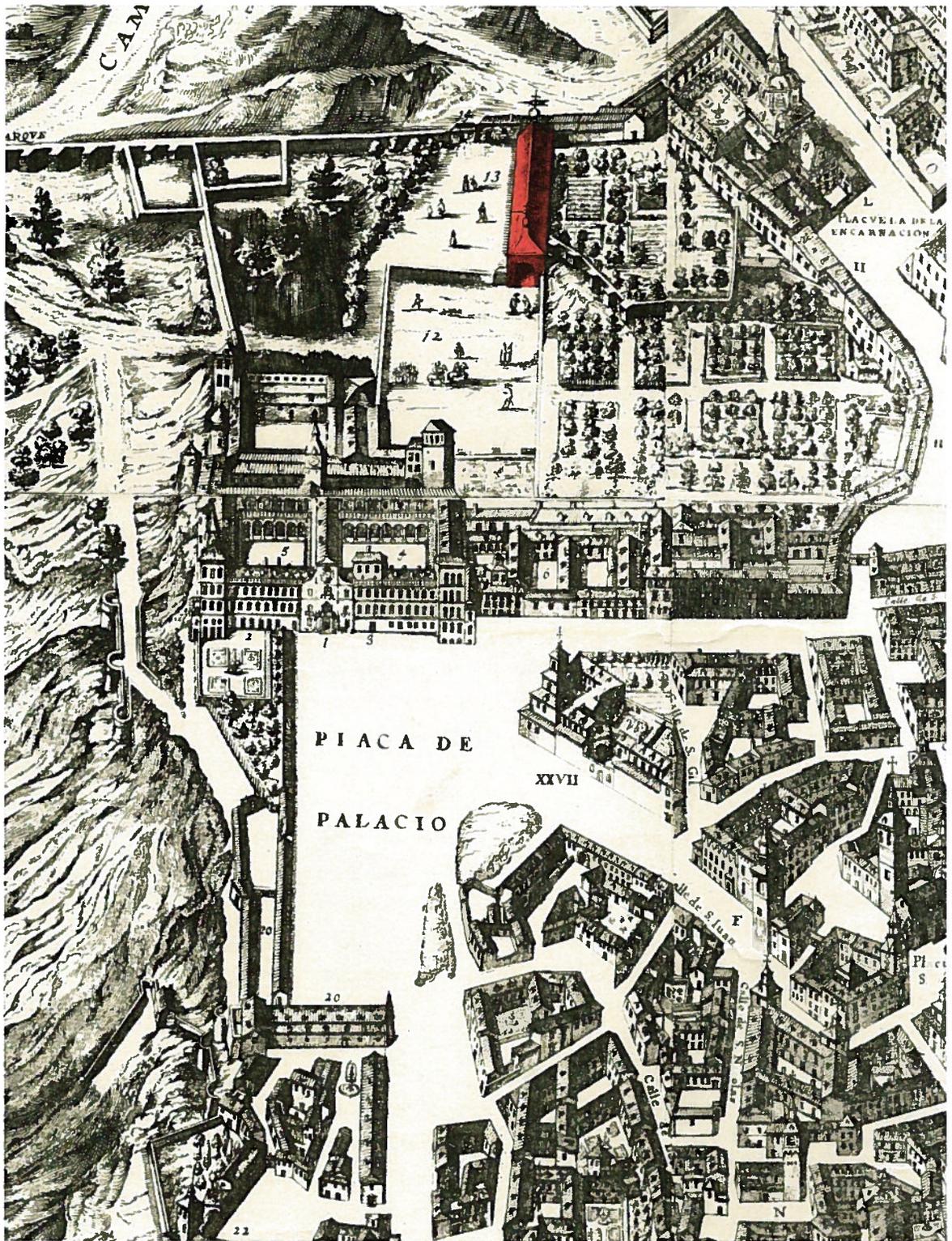


FIG. 1. El Picadero. Hoja 7, n.º 13 del Plano de Teixeira.