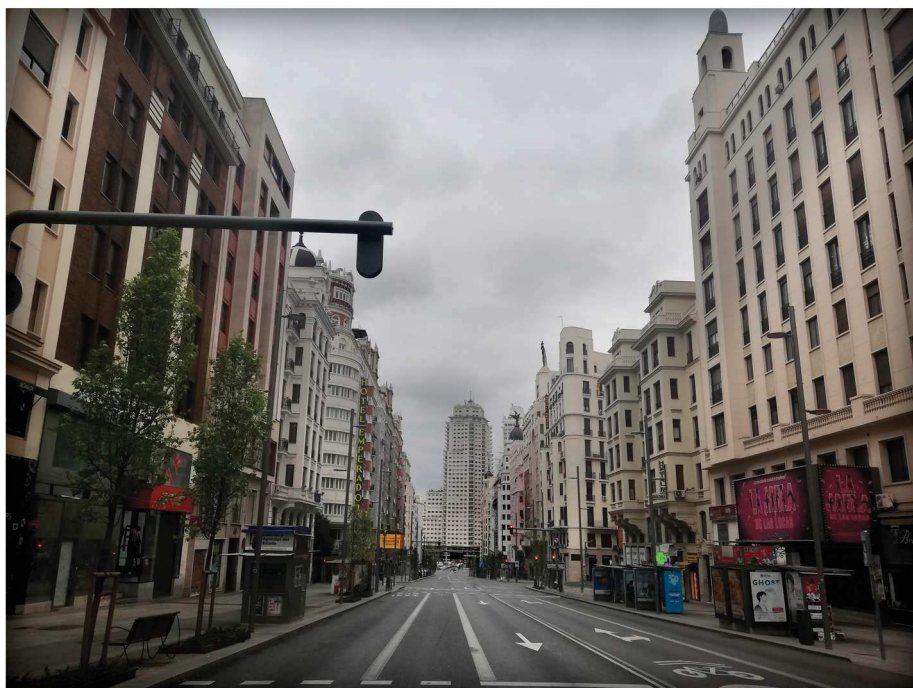


ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS

TOMO LX



C. S. I. C.
2020
MADRID

Anales del Instituto de Estudios Madrileños publica ininterrumpidamente desde 1966 un volumen anual dedicado a temas de investigación relacionados con Madrid y su provincia. Arte, Arqueología, Geografía, Historia, Urbanismo, Lingüística, Literatura, Economía, sociedad y biografías de madrileños ilustres y personajes relacionados con Madrid son sus asuntos preferentes. Los autores o editores de trabajos relacionados con Madrid que deseen dar a conocer sus obras en Anales del Instituto de Estudios Madrileños deberán remitirlas a la Secretaría del Instituto, calle Mayor, 69, 28013 Madrid, ajustándose a las normas para autores publicadas en el presente número de la revista. Los originales recibidos son sometidos a informe y evaluación por el Consejo de Redacción, contando con el concurso de especialistas externos.

Dirección:

Presidenta del Instituto de Estudios Madrileños: M^a Teresa Fernández Talaya

Consejo asesor:

Rosa BASANTE POL (UCM)
Carlos GONZÁLEZ ESTEBAN (Ayuntamiento de Madrid)
Carmen CAYETANO MARTÍN (Archivo de la Villa)
Enrique de AGUINAGA LÓPEZ (Cronistas de la Villa)
Alfredo ALVAR EZQUERRA (C.S.I.C.)
Carmen SIMÓN PALMER (C.S.I.C.)

Consejo de Redacción:

M^a Teresa FERNÁNDEZ TALAYA (IEM)
Carlos GONZÁLEZ ESTEBAN (Ayuntamiento de Madrid)
Ana LUENGO AÑÓN (Universidad Politécnica de Madrid)
Carlos SAGUAR QUER (Fundación Lázaro Galdiano)
Carmen MANSO PORTO (Biblioteca Real Academia de la Historia)
José Bonifacio BERMEJO MARTÍN (Ayuntamiento de Madrid)
M^a Pilar GONZÁLEZ YANCI (UNED)

Coordinación de esta edición:

Amelia ARANDA HUETE (Patrimonio Nacional)

La revista Anales del Instituto de Estudios Madrileños está recogida, entre otras, en las siguientes bases de datos bibliográficas y sistemas de información:

- Historical Abstracts (<https://www.ebsco.com/products/research-databases/historical-abstracts>)
 - dialnet (Portal de difusión de la producción científica hispana, <http://dialnet.unirioja.es>)
- Latindex Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal (<http://www.caicyt-conicet.gov.ar/latindex/>)

Ilustración de la cubierta:

La Gran Vía vacía.

Fotografía tomada en marzo de 2020 durante el confinamiento decretado a causa de la pandemia provocada por el coronavirus SARS-CoV-2.

Imagen cedida por Francisco Martínez Canales

I.S.S.N.: 0584-6374

Depósito legal: M. 4593-1966

SUMARIO

	<u>Págs.</u>
<i>Memoria del Instituto de Estudios Madrileños. Año 2020</i>	9
<i>La fuente en memoria de Juan de Villanueva, un intento fallido de ordenar el entorno urbano de la glorieta de Atocha</i> RAÚL GÓMEZ ESCRIBANO	25
<i>Et in arcadia ego: enfermedad y muerte en Aranjuez</i> MAGDALENA MERLOS ROMERO	39
<i>Melleiro Hermanos, joyería francesa en la corte madrileña de los siglos XIX y XX</i> AMELIA ARANDA HUETE	67
<i>El Reservado de los Jardines del Buen Retiro (Madrid): la Montaña artificial</i> CARMEN ARIZA MUÑOZ	125
<i>Real Bosque de La Moraleja</i> M ^a TERESA FERNÁNDEZ TALAYA.....	145
<i>El Panteón de los duques de Fernán Núñez en Barajas: arquitectura funeraria de la nobleza del siglo XIX</i> MARÍA ISABEL PÉREZ HERNÁNDEZ.....	201

<i>El pintor madrileño José Méndez (1818-1891)</i> NIEVES PANADERO PEROPADRE	235
<i>Nuevas aportaciones sobre la primera Casa Profesa de Madrid de la Compañía de Jesús</i> MARTÍN CORRAL ESTRADA, JAVIER RODRÍGUEZ CALLEJO Y ALEJANDRO CASTAÑO TORRIJOS	275
<i>Las pinturas de 1659 del Salón de los Espejos y la participación de Velázquez</i> JUAN MARÍA CRUZ YÁBAR	303
<i>El Palacio Real de Madrid en La de Bringas, de Benito Pérez Galdós</i> PEDRO CARRERO ERAS	339
<i>La zarzuela “Gran Vía” y la asistencia hospitalaria en el Madrid del siglo XIX</i> JOSÉ M ^a MARTÍN DEL CASTILLO Y FRANCISCO RAMOS DÍAZ	363
<i>Necrológicas. Antonio Bonet Correa</i> BEATRIZ BLASCO ESQUIVIAS	413
<i>Normas para autores</i>	419
<i>Evaluadores</i>	423

**LAS PINTURAS DE 1659 DEL SALÓN DE LOS ESPEJOS
Y LA PARTICIPACIÓN DE VELÁZQUEZ**

**THE 1659 PAINTINGS IN THE HALL OF MIRRORS
AND VELAZQUEZ'S PARTICIPATION**

Por Juan María CRUZ YÁBAR
Museo Arqueológico Nacional

RESUMEN:

Examinamos mediante distintas fuentes, en especial Malvasia y Palomino, las circunstancias en las que se hizo la pintura del Salón de los Espejos del Alcázar de Madrid durante el año 1659. Aportamos novedades en cuanto a la colaboración de Colonna y Mitelli con Rizi y Carreño en los frescos de la bóveda y los dibujos que se han relacionado con ella. Identificamos un dibujo atribuido a Carreño (Academia de San Fernando) como un estudio parcial de Velázquez para la perspectiva del óvalo central con la historia de Pandora, que confirma además que fue su inventor. Asimismo relacionamos iconográficamente los cuatro lienzos de episodios mitológicos del sevillano con la bóveda y su conexión con la embajada del duque de Gramont para pedir la mano de la infanta María Teresa.

ABSTRACT:

We examine, through different sources (especially Malvasia and Palomino), the circumstances in which the paintings of the Hall of the Mirrors in the Madrid Alcazar were made during the year 1659. We provide two novelties about the collaboration of Colonna y Mitelli with Rizi and Carreño in the frescoes of the vault and the drawings which have been related to it. We identify a drawing attributed to Carreño (San Fernando Academy) as a partial sketch made by Velázquez for the perspective of the central oval with the story of Pandora, which also confirms he delineated it. Also we relate the iconography of the four canvases with mythological episodes by the Sevillian with the vault, and its connection with the embassy of the duke of Gramont to ask for the hand of the Infanta Maria Teresa.

PALABRAS CLAVE: Pintura al fresco. Dibujo. Velázquez. Angelo Michele Colonna. Agostino Mitelli. Francisco Rizi. Juan Carreño de Miranda.

KEY WORDS: Fresco painting. Drawing. Velazquez. Angelo Michele Colonna. Agostino Mitelli. Francisco Rizi. Juan Carreño de Miranda.

Velázquez comenzó a dirigir la decoración del Salón de los Espejos del Alcázar madrileño en torno a 1644. Se ocupó primero de colocar una serie de pinturas venecianas donadas por el IX Almirante de Castilla en ese año y a su muerte en 1647. Ya el año anterior y hasta 1655, el pintor encargó en Madrid los modelos y la fundición de las águilas de los espejos, y en Roma la hechura de los leones, los bufetes y los morillos. Sus últimas intervenciones en este emblemático recinto tuvieron lugar en 1659 y tuvieron que ver con la pintura, fundamentalmente mural, pero también con cuatro lienzos hechos ex profeso para la ceremonia que allí se había de desarrollar.

1. EL PROBLEMA DE LAS PINTURAS FINGIDAS

Se ha tomado como fuente principal acerca de la actividad desarrollada por los fresquistas Angelo Michele Colonna y Agostino Mitelli en Madrid la narración de Carlo Cesare Malvasia en su *Felsina Pittrice* editada en 1678¹, cuyo fundamento para los dos pintores es el manuscrito de Giovanni Mitelli, sacerdote hijo del pintor, escrito entre 1665 y 1667. Giovanni debió conocer lo sucedido a su padre en Madrid a través de su hermano Giuseppe Maria, que le acompañó en julio de 1658 en su viaje. Agostino no regresó a Italia porque halló la muerte el 2 de agosto de 1660. Por tanto, lo escrito por Malvasia respecto a los dos fresquistas dependió enteramente de una narración de segunda mano, realizada por quien tampoco había estado en los escenarios de los que estaba hablando. El biógrafo, o quizá su fuente, tuvieron a su disposición una lista de obras de Colonna² -al que Malvasia conocía desde mucho tiempo atrás³- escrita al parecer por él mismo, que apareció junto al manuscrito de Giovanni Mitelli.

1 MALVASIA, Carlo Cesare, *Felsina Pittrice: vite de' pittore Bolognesi*, Bologna, Herederos de Domenico Barbieri, 1678, t. II, pp. 407-412.

2 FEINBLATT, Ebria, «A boceto by Colonna-Mitelli in the Prado», *Burlington Magazine*, CVII (1965), pp. 349-357. La existencia del documento fue dada a conocer por ARFELLI, Adriana, «Per la bibliografia di Agostino e Giuseppe Maria Mitelli», *Arte Antica e Moderna*, 3 (1958), pp. 295-310, esp. 300. Junto a la lista atribuida a Colonna se halló la biografía de Agostino Mitelli que hizo su hijo Giuseppe Maria y en la que se apoyó Malvasia para su texto.

3 ANGUIANO DE MIGUEL, Aída, «Angelo Michele Colonna: sus aportaciones a la pintura barroca decorativa en Italia», *Anales de Historia del Arte*, 8 (1998), pp. 197-222. Da cuenta de que Colonna había pintado en los años veinte una villa de la familia Malvasia en Trebbo.

Otra fuente fundamental sobre los boloñeses es el texto del tratadista y pintor cordobés Antonio Palomino⁴. Aunque tampoco les conoció, Juan de Alfaro, su primer mentor en la Corte, había aprendido con Velázquez y trató mucho con él, y tuvo gran relación con Juan Carreño de Miranda, que colaboró con Colonna y Mitelli en varias de sus labores en el Alcázar. De Alfaro y Carreño obtuvo Palomino muchas de estas noticias y, respecto a su biografía de Velázquez, reconoció que debía al primero la mayor parte de lo que había escrito. Sus fuentes son, por tanto, de mejor calidad que las de Malvasia y, además, tuvo la ventaja de conocer perfectamente el Alcázar, pues gozó de entrada franca en él desde su llegada a Madrid en 1678 y el techo del Salón que nos ocupa debió de sobrevivir, con más o menos deterioros y retoques, hasta 1734.

La tercera fuente es la lista antes aludida de “Opere fatte dal Colonna in diverse luoghi e tempi”, que debió de escribir el artífice tras su vuelta a Italia⁵. Se dice que es autógrafa por haberse identificado en ella la letra del pintor. No tiene pretensiones literarias, sino que se trata de una simple memoria de las obras en el orden en que se hicieron.

Las narraciones de los dos tratadistas difieren en muchos aspectos, y no solo en lo literario, sino en los datos que proporcionan. Palomino se interesa por la descripción de las pinturas, añadiendo detalles propios de su observación como quien las conocía bien. Malvasia, por el contrario, omite estas descripciones e incluso, cuando alguna vez menciona sus asuntos, incurre en errores evidentes al localizarlas o en repeticiones que oscurecen su texto y dificultan la interpretación. Se adentra en lo novelesco y se deja llevar por su simpatía hacia Colonna y Mitelli, y así, una buena parte de su escrito gira en torno a unos enfrentamientos entre los boloñeses y unos pintores españoles que pretendieron emularles sin conocer la técnica del fresco, a lo que se debió su fracaso y la enfermedad de uno de ellos -dato cierto- que achaca al oprobio que sentía, en una clara manipulación dirigida a cargar las tintas sobre una supuesta enemistad de la que no hay rastro en los textos de Palomino y Colonna ni en otros documentos o escritos.

Malvasia coloca en el Buen Retiro la primera obra de los fresquistas, dos perspectivas⁶. Además de que hay muchos datos en contra, sería ilógico, pues Velázquez, que había procurado su venida a Madrid desde hacía años, estaba entonces ocupado en la decoración de las crujiás del ala norte del Alcázar. Palomino le contradice y señala que pintaron primero en el cuarto de verano del rey del Alcázar: “Pintaron los techos de tres piezas consecutivas del cuarto bajo de Su Majestad, en la una el Día, en la otra la Noche; en la otra la caída de Faetón [...]. En el mismo cuarto pintaron una galería, que tiene vista al jardín de la Reina”; esta última obra fue muy ponderada por el cordobés, que quería

4 PALOMINO, Antonio, *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Lucas Antonio de Bedmar-Viuda de Juan García Infanzón, 1715-1724 (Ed. Aguilar 1947).

5 FEINBLATT, Ebría, «A boceto...», p. 349.

6 MALVASIA, Carlo Cesare, *Felsina...* p. 407: «Gionti in Madrid, furono súbito posti a far en el palagio del Bel Ritiro due prospettiue, come per saggio, ch'ebbero tanto applauso...».

dejar recuerdo de ella porque había desaparecido⁷. La lista de Colonna describe las primeras obras madrileñas como “Fazata dipinta con 2 Prospettive nel quarto da basso di Sua Maestá nel suo Giardino, poi più sopra 3 stanze, la prima la caduta de Fetonte, la 2, l’Aurora, la 3. la Notte, e al med.^{mo} piano 2 storiette e angioli in una capelina fatti dal Colonna”⁸. Colonna y Palomino coinciden, por tanto, en que pintaron primero en el cuarto de verano del rey en el Alcázar, en las tres piezas conocidas como el despacho, antedespacho y pieza de comer del rey. Pensamos que esas dos perspectivas de las que habla Colonna estaban unidas; una fue para la fachada que daba al jardín del cuarto de su Majestad que cita, y la otra para la galería con vistas al jardín de la Reina que figura en Palomino, porque antes la había situado “en el mismo cuarto”, esto es, el cuarto bajo de verano. El nombre del jardín que quedaba debajo de este cuarto se llamaba en alguna ocasión “jardín de las bóvedas”; pero, normalmente no se distinguía del resto de los terrenos circundantes del palacio por el noreste, conocidos como “jardín de la Priora”. Inmediato a él se hallaba el jardín de la Reina, a levante, delimitado por el pasadizo de la Encarnación, pero no se debe situar la perspectiva de los boloñeses en esa fachada del Alcázar, sino en la del norte. En el plano de Ardemans de 1705 se denomina “jardín de la Reina” tanto el que daba a levante como el que quedaba debajo del cuarto de verano del Rey. En este mismo cuarto había estancias destinadas a la reina, como el tocador que se había hecho y que pintó Francisco Rizi en 1663, que debía abrirse a una galería del flanco norte del Alcázar⁹.

En cuanto al orden de las pinturas en Colonna y Palomino -si primero fue la perspectiva y luego las tres cámaras o viceversa- los datos favorecen a Colonna. Según las cuentas que dio a conocer Raggi¹⁰ por andamios realizados para estas pinturas, se sabe que se pagaron 359 reales a obreros y oficiales que trabajaron del 7 al 20 de octubre de 1658 para hacer el andamio en “la pieza del despacho

7 PALOMINO, Antonio, *El museo...*, pp. 922-923: “En esta pintó Mitelli todas las paredes, enlazando algo la arquitectura verdadera con la fingida, con tal perspectiva, arte y gracia, que engañaba a la vista, siendo necesario valerse del tacto, para persuadirse a que era pintado. De mano de Colona fueron las figuras fingidas de todo relieve, e historias de bajorrelieve de bronce, y realzadas con oro, y los delfines, y muchachos de las fuentes, que también eran fingidas, y los festones de hojas, y de frutas, y de otras cosas movibles, y un muchacho negrillo, que bajaba por una escalera, que éste se fingió natural, y una pequeña ventana, verdadera, que se introdujo en el cuerpo de la arquitectura fingida: y es de considerar que, dudando los que miraban esta perspectiva, que fuese fingida esta ventana (que no lo era), dudaban, que fuese verdadera, causando esta equivocación la mucha propiedad de los demás objetos, que eran fingidos. Pero la vicisitud de los tiempos deterioró de suerte el edificio, que fue forzoso repararle, y abandonar tantos primores, y maravillas del arte, como lo califique yo quarenta años atrás, y no he querido perciese su memoria”.

8 FEINBLATT, Ebría, «A boceto...», p. 349. Ni Palomino ni Malvasia citaron la “capelina” citada en la lista de obras de Colonna. Se trata sin duda del oratorio del cuarto bajo de verano, que tenía en su altar la pequeña copia del relieve de Algardi del *Papa san León X deteniendo a Atila*, hoy en el Palacio Real de Madrid. En el pequeño recinto pintó Colonna dos pequeñas historias y ángeles.

9 RAGGI, Giuseppina, «Note sul viaggio in Spagna de Angelo Michele Colonna y Agostino Mitelli», *Anuario del Seminario de Historia y Teoría del Arte*, 14 (2002), pp. 151-166, esp. 163.

10 RAGGI, Giuseppina, «Note sul viaggio...», p. 162.

del cuarto del Verano que cay a la priora” para pintar el cielo raso y hacer una escalera para que subiera el rey a verlos, y que se dio libranza de 975 reales al maderero Joaquín de Llano el 11 de diciembre por el material de ese andamio. El 29 de noviembre se libraron al maderero Pedro Ventos 104 reales por material para “los andamios de la pieça junto a la del despacho en el cuarto de Berano para los pintores...” y el 5 de diciembre 232 reales a Domingo de Abona por más madera para ese mismo andamio. La citada autora señala el 21 de julio de ese año como la fecha en que los boloñeses iniciaron el viaje en Livorno, y, según era habitual, tardarían en torno a un mes y medio en llegar a Madrid. Tuvieron, por tanto, la mayor parte de septiembre y octubre de 1658 para probar su arte en la pared de esa galería del cuarto de verano antes de empezar con el despacho. Eran meses normalmente secos en Madrid y apropiados para pintar al exterior y, además, los italianos no podrían entrar a pintar el interior hasta que el rey se retirara a las habitaciones del sur por haber acabado el calor. No contradice lo que afirmamos el dato de la libranza del 25 de noviembre de 1658 de 63 reales a Josefa del Castillo por unos maderos para hacer “un caballo de andamios para pintar en la galería del jardín de la Reina”, pues, como hemos visto por los mencionados madereros, sus libranzas se venían a emitir pasados en torno a dos meses de la entrega del material, lo que nos conduce a septiembre. A su vez, la anotación demuestra que Palomino no estaba equivocado al designar así a esa galería.

Tras mencionar los techos de las tres cámaras del cuarto bajo de verano, los dos biógrafos se separan de nuevo. Malvasia dice que habían de pintar después una sala “contigua” de cincuenta pies de largo y ancho en proporción¹¹. Palomino no hace la menor referencia a una pieza cercana a las tres del cuarto de verano, sino que encamina directamente a los pintores a la galería con vistas al jardín de la Reina que ya hemos comentado antes, y después al Salón. La lista de Colonna pasa del cuarto de verano -fachada al jardín, tres piezas y pequeño oratorio- al Salón regio, lo que nos parece muy exacto a la vista de los pocos datos fehacientes que conocemos¹².

La siguiente incógnita versa, por tanto, sobre esta sala, que denominaremos “contigua”. En ella sitúa Malvasia por primera vez -volverá a hacerlo luego- la pretensión de Diego Velázquez de que Colonna pintara las paredes con cuadros fingidos de figuras imitando a cuadros verdaderos (“finti quadri di figure rapportativi”), a lo que se negó el italiano porque con ello quedaría ocioso Mitelli, cuya especialidad no eran las figuras sino las arquitecturas. También se oponía porque no quería confrontar sus obras con las de Tiziano y, sobre todo,

11 MALVASIA, Carlo Cesare, *Felsina...*, p. 407: “che ben tosto furono allogate loro le volte di trè camere del Quarto Reale in Città; in una rappresentadosi, per ordine dello stesso Rè, la caduta del superbo Fetonte, nella seconda l’ Aurora, e nella terza la Notte che tanto furono lodate, e tanto piacquero a Sua Maestà che ordinò anche la sala contigua longa presso a cinquanta piedi, e larga ventotto”.

12 Las libranzas por hechura del andamio del despacho acreditan que este fresco no empezó a pintarse antes de fines de octubre de 1658, y en abril de 1659 empezaron el Salón de los Espejos según indica Palomino. Las tres piezas y la pequeña capilla parece tarea suficiente para ocupar todo el invierno a los boloñeses.

porque deseaba volver a Italia al temer por su vida a causa del aire malsano de Madrid. Se le hizo saber que el rey persistía en su decisión y que habían encontrado maestros españoles que se atrevían a hacerlo. Velázquez y también el marqués de Heliche -el privado don Luis Méndez de Haro- le pidieron que enseñara a los pintores españoles la técnica del fresco, lo que hizo sin problema. Los españoles confiaban en haberlo aprendido y esperaban terminar en quince días, pero en este tiempo habían pintado poco y al óleo, y ante ese oprobio, uno de ellos cayó enfermo a punto de morir¹³. En el párrafo que sigue al comentado, Malvasia -en aparente continuidad en cuanto al lugar- habla de una Pandora que los españoles debían pintar en el centro de la sala¹⁴, habiendo fracasado en

13 MALVASIA, Carlo Cesare, *Felsina...*, pp. 407-408. “Trovandosi questa dalla metà in su piena tutta, e ricinta di quadri affilivi del gran Tiziano, volevasi, e comandavasi, che di fintivi anche quadri figurati l'altra parte di sotto ripartita ucnisse, acciò meglio l'una con l'altra si accompagnasse, allontanandosi dalla dissonanza, che con l'estorie superiore potesse cagionare la quadratura inferiore, diceva Diego Velasco Pittore del Rè. Disentiva il Colonna, e negava di ciò fare per duo' capi; e prima, perche la sua particolare professione non erano (diceva egli) le figure, ma la quadratura, di figure poi, e di mille altre cose mista ed ornata; onde non voleva dipartir si dal suo istituto, ne lasciare in tal guisa ozioso il suo compagno, al quale in tal caso no saria restato che oprare: secondariamente poi perche, vedendovisi affisi tanti quadri di Tiziano, non si saria potuto che dannare per un gran temerario quel Pittore, che ardito avesse por sue figure a fronte di quelle di sì sublime Maestro; che però mai farebbe sì indotto a pingerui, che quadratura al solito, con scomparti di vedute, ò prospettive, statue finte a luogo a luogo, e alla più qual che puttino. Preso si per ciò da Diego tempo a consultar meglio ciò, che in tal'affare si volesse risolvere, gli fù fatto intendere, per parte anche del Rè, estersi risoluto persistere nel primo proposito di finti quadri di figure rapportativi; tanto più che già trovavansi Maestri Spagnuoli, che senza tanti rispetti avri anciò eseguito: del che in estremo rallegrossi il Colonna, vedendosi in tal guisa (como con le sudette scuse ancora l'andava promovendo) sciogliersi dalle obbligazioni col Rè, onde conseguir potesse il suo intento, ch'altro non era, che di ricondursi a casa prima di ricadere in un letto, e come altre voltea vea portato pericolo, lasciarvi la vita. Lodò dunque il pensiero, e l'elezione fattasi de' meri Figuristi, e pregaro prima, poi comandato da parte del Rè dal detto Diego non solo, mà dallo stesso Marchese di Lecci, che in tal caso disfavorire non poteva i Pittori a ciò eletti, come nazionali, li aiutò in tutto chiò che seppe, e che potette. Mostrò loro (che, come oglianti, v'eran novissi, ed inesperti) il modo di stemprar i colori, compor le mestiche, astenersi dalle biacche, da' minerali, dalle lacche, e simili nemi cedella calce; di oprar sù quella speditamente, e con freschezza, ritoccano sin loro, per mostrarli la maniera, qualche testa, con tanta disinvoltura, amore, e carità, che strettamente abbracciandolo, lo chiamavano il loro refugio, la loro fortuna, il loro padre; e perciò pregiandosi (creduti si già padroni, e maestri di una simile operazione, che da una grandissima pratica di pende) di dare il residuo di sì grand' opra finita in quindici giorni, avendo ne fatto prima poca parte a olio con gran stensi, e fatica. Ma per quanto vi si adoprassero intorno, non potea riuscir loro la faccenda con la presunta facilità, lasciandosi ingannare dalle mutazioni delle tente, e dalle macchienell' asciuttarsi, nèscordar sapendo si delle repliche, e del ripulimento tanto in quella forte di lavoro viziosa, quanto nell'a ogli utile; onde cassando, poi rifacendo, e ritornando, non nesapeano cavare il netto: il perche motteggiate più volte dal Rè, e burlati, tal fù l'affano, che uno di essi si pose in letto; e perche, forzandosi pure, volle tornar sul lavoro, ricadendo infermo, stette presso al morire”.

14 MALVASIA, Carlo Cesare, *Felsina...*, pp. 408-409. “Dovevano nel mezzo pingere una Pandora, e n'avean fatto un compito disegno, che non piacendo a Diego Velasco, tanto meno poteva esser gradito a Sua Maestà, che tutto a lui diferiva, nè in conseguenza al Marchese di Lecci, che voltato si perciò contro a questi Pittori, che prima proteggeva, a mortificarli si pose co' rimproveri; laon de portatasi un dì sul lavoro S. Maestà, e chiamatovi il Colonna, gli comandò questo pezzo principale con queste precise parole: *Miguel, es menestero che aze la fabula de medio della Pandora*; il che fingendo egli di non aver' inteso, moffosi ben preseto duo' passi, e postosi ginocchioni, gli addimandò, che comandasse S. Maestà, e da quellau dito lo stesso ordine, con le medesime parole, umilmente chiedendo le perdono, se nèscusò, e per non esser' egliabile a porre le sue opere in faccia a quelle del gran Tiziano, e per trovarsi iui que'

su diseño. Se recurrió por eso a Colonna, quien de nuevo objetó la presencia de tizianos en la sala para no tener que pintar figuras. En esta segunda ocasión, Colonna accedió a pintar la Pandora a cambio de la gracia de que Felipe IV le liberara de su servicio para volver a Italia. Algunas páginas más adelante, Malvasia vuelve sobre el asunto de las figuras, que dejarían fuera del encargo a Mitelli, y ahora lo refiere claramente al Salón: “Quando Diego Velasco lo volle staccar dal Colonna, non curavasi punto di restar fuoro del lavoro di quel Regio Salotto, e pregava il compano a farlo solo di figure...”¹⁵.

Surgen varias interrogantes respecto a la narración anterior. ¿Confundió Malvasia la pieza “contigua” al despacho, antedespacho y comedor del cuarto de verano con el salón de los Espejos, pese a que estaba situado en la fachada opuesta, con vistas al sur y a la plaza de palacio? Es posible, pues indica que tenía 50 pies -boloñeses- de largo, la misma medida que fija la lista de Colonna para el Salón, como luego veremos. La participación de los pintores españoles y su fracaso se repite en la narración de la Pandora, donde escribe también sobre cuadros fingidos que no quiso pintar Colonna.

¿Pudo Malvasia inventar el deseo de Velázquez de que se pintaran cuadros fingidos? Sus confusísimos pasajes han sido interpretados por los investigadores modernos en el sentido de que existió un proyecto de hacer cuadros fingidos en el Salón, si bien con diferentes matices e hipótesis. Raggi lo refiere íntegramente al salón de los Espejos, lo que, junto a la descripción algo ambigua que hace la lista de Colonna de esa obra -una bóveda con arquitecturas y elementos coloridos y figuras hechas por Colonna y cuatro historias secundarias debidas a españoles¹⁶- le lleva a formular la propuesta de una preferencia de Velázquez por la manera de Cortona frente a las arquitecturas ilusionistas de la escuela boloñesa. García Cueto ha propuesto que las pinturas fingidas que quería Velázquez fueran copias de historias de insignes pintores presentes en el Alcázar; se apoya en la obra algo posterior encargada por don Gaspar de Haro, marqués del Carpio e hijo del válido don Luis, en su palacio de la Moncloa, donde hubo techos pintados y paredes con pinturas fingidas que copiaban a grandes maestros de su colección¹⁷. Aterido lo discute, porque no tendría sentido quitar famosísimos originales de los cuatro maestros venecianos y de Rubens, Ribera o Velázquez para colocar

suoi Pittori di se più valenti; il che disse ancora, perche iui presenti ciò udendo, conoscessero essere da lui stimati, non competere con essi, ne assettar quel lavoro. E perche il Rè, replicato la seconda volta l'istesso, gli serrò in bocca ogn'altra scusa, si ristinse a dimandare almeno una grazia a S. Maestà, del resto pronto ad ubbidirla, e fù, che compassionando alla mala sanità nella quale era dato in quell'arie tanto a lui nocive, 6 al pericolo della sua morte, gli facesse questa carità, che fatta quell'opra, potesse súbito tornarsene in Italia, che benignamente gli fù concesso”.

15 MALVASIA, Carlo Cesare, *Felsina...*, p. 412.

16 RAGGI, Giuseppina, «Note...», p. 154.

17 Se conoce un dibujo del hijo de Mitelli, Giuseppe Maria, que copia una obra de Van Dyck (vid. LAMAS-DELGADO, Eduardo, «Astro que reverbera la majestad del Monarca Sol: el mecenazgo de don Luis de Haro y del marqués de Heliche en la corte de Felipe IV de España. Fiestas, pinturas y espacios de recreo», en RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada, *El rey festivo. Palacios, jardines, mares y ríos como escenarios cortesanos (Siglos XVI-XIX)*, Valencia, Universidad, 2019, pp. 95-134).

copias fingidas hechas por peores pintores y propone que fuera un proyecto no realizado para la galería de la Reina en el cuarto bajo de verano por ser la obra que se hizo a continuación. Barbeito piensa que Velázquez quiso hacer pintar en la parte baja del Salón unas perspectivas fingidas. En su reconstrucción, el investigador observa la apretura de los objetos que estaban fijados a las paredes y concluye que solo el espacio entre los tres ventanales a la plaza podía ser apto para colocar unas perspectivas, aunque los cuadros fingidos son, en cierto modo, lo contrario a una perspectiva¹⁸.

Por nuestra parte, entendemos que pudo existir una intención de Velázquez de que se pintaran cuadros fingidos, pero no pudo ser en el Salón. Coincidimos con Aterido y Barbeito respecto a lo imposible de tal decoración parietal en el Salón por cuestiones de espacio, y aún añadimos que el cambio iconográfico hubiera destrozado su razón de existir, la glorificación de los Austrias españoles, concentrada en los cuatro retratos de los reyes de España, los ocho grandes espejos con águilas y los doce leones que completaban el mensaje.

En conclusión, el desconocimiento del terreno llevó a Malvasia a duplicar su relato de las pinturas fingidas, primero para una pieza “contigua” a las tres que habían pintado, y luego a aquella donde se iba a poner una Pandora. Pero si descartamos el Salón y nos centramos en esa pieza contigua a las ya pintadas en el cuarto de verano, la narración es verosímil. El orden en que habían realizado los frescos de esas piezas era el contrario al discurso mitológico, pues se pintó primero la historia de Apolo en el despacho, a continuación la Aurora en el antedespacho y por último la Noche, que decoraba el techo de la pieza que en el inventario de 1666 recibía el nombre de “cuarto donde el rey comía”¹⁹. Estos cuartos de verano se prolongaban por la crujía antigua del palacio y allí, tocando a la sala donde se pintó la Noche, estaba la que se llamaba en el inventario real de 1666 “pieza donde el rey cenaba”. Era más grande que las anteriores, unos 50 x 28 pies castellanos. Parece posible, por la relación espacial y funcional de ambos comedores, que Velázquez quisiera que los italianos pintaran también el cuarto de cenar y que, siempre amigo de innovaciones, quisiera probar el efecto de esos cuadros fingidos, cuyo principal atractivo sería su yuxtaposición con los verdaderos. Los trampantojos, que hubieran resultado indecorosos en un lugar tan solemne como el Salón, podían ser apropiados para una habitación donde cenaba el rey. Entra también dentro de la lógica que Colonna se negara a hacerlo porque, al faltar *quadrature*, no se emplearía a Mitelli. Choca, en cambio, la referencia a los cuadros de Tiziano, pues no existían en la pieza donde el rey cenaba²⁰, y tampoco pensamos que Velázquez

18 BARBEITO, José Manuel, «De arte y arquitectura. El Salón de los Espejos en el Alcázar de Madrid», *Boletín del Museo del Prado*, 51 (2015), pp. 24-43, espec. 37.

19 Las tres estaban situadas en una pequeña crujía perpendicular a la fachada norte del Alcázar, conocida como cuarto de los Consejos, edificada en la época de Francisco de Mora, en la que Juan Gómez de Mora había habilitado en la parte baja unos cuartos muy frescos y apropiados para el verano, tanto por su orientación como por estar situados por debajo de la que era primera planta del palacio, aprovechando el talud del terreno; por eso se conocían como el cuarto bajo del rey.

20 En el Salón había seis tizianos, pero no los había en el cuarto de verano, al menos desde 1666 hasta 1701.

quisiera enfrentar a Colonna en una comparación que nunca podía favorecerle. Por lo que fuera, los italianos no pintaron en la sala de cenar y, al terminar las tres piezas, debieron ser requeridos para pintar en el Salón.

Nos queda por analizar en este punto la alusión de Malvasia al fracaso de unos pintores españoles llamados a pintar los cuadros fingidos que no quiso hacer Colonna. Después de reconducir esta historia al “cuarto contiguo” a la pieza donde se pintó la *Noche*, podríamos admitir que se hubiera pedido a Rizi y Carreño esos cuadros fingidos para el cuarto de cenar, quizá pintados al óleo. Pero nada dice Palomino, ni siquiera en las respectivas biografías de ambos pintores. Pudo ser que el encargo se frustrara cuando ambos fueron llamados a pintar en el Salón.

En todo caso, tocaba a su fin la renovación decorativa del cuarto de verano del rey emprendida años antes por Velázquez con la pintura de las bóvedas y galerías por los fresquistas boloñeses²¹. Los desvelos del sevillano se dirigieron enseguida al Salón, donde se había de disponer una gran conmemoración de un acontecimiento político del máximo relieve, el matrimonio de la infanta María Teresa con el rey de Francia.

2. LA DIVISIÓN DEL TRABAJO EN LA BÓVEDA DEL SALÓN, LOS TIEMPOS DE LA PINTURA Y LA PETICIÓN DE MANO DE LA INFANTA.

El texto de Malvasia sobre la pintura del Salón apenas incluye descripciones²². Centra su atención en los sucesos acaecidos en torno a la pintura del centro de la bóveda y omite cualquier referencia a las arquitecturas y adornos que estuvieron siempre encomendados a Mitelli y Colonna o a las otras escenas de figuras de

21 CRUZ YÁBAR, Juan María, «El octavo espejo. Las *Meninas* en el despacho de verano del Alcázar de Madrid», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 29-30 (2017-2018), pp. 169-190.

22 MALVASIA, Carlo Cesare, *Felsina...*, p. 408: “Spiacque a que gli Artefici il comando del Rè, sicuri che questa favola avria battuto il lor lavoro, che per ciò unitamente bramaron, e cercaron di farsegli in quella compagni, e per vianch’essi le mani, adducendo, che più presto saria restata servita S. Maestà, la di cui intenzione ancora era stata tale, che assolutamente negava il Colonna, soggiogendo, che ò solo voleva egli pingerla, ò non farla di sorte alcuna, se altro ordine non gli veniva dal Rè, ch’expressamente era sidichiarato volerla tutta di sua mano. Posto visi per ciò attorno, a diè ben presto finita, e più di quello ancora si credettero que gli altri, che preso il tempo di ottanta giorni, stupirono, che in cinquanta solo darla finita obbligato si sosse: e successe, che pasando una tal sera per una stanza, ove il Rè stava facendo il rescritto a molti memoriali, interrogato da S. Maestà ove andasse, e perche non fosse al travaglio, le rispondesse, andarsene per esser la calce troppo molle, tuttavia promettere a Sua Maestà, che avria dato l’opra finita quindici giorni prima ancora del promesso tempo, con grand’allegrezza del Rè, che avanti anche de’sudetti quindici vedendola terminata, gli pareva impossibile... Affrettò questo lavoro il Colonna non meno per la sua naturale velocità di pennello, che per por si ben presto fuori di obbligacione, onde potesse, como si disse, quanto prima levarsi da quell’arie, che tanto a lui nocive, lo tenevano in una continua apprensione, e ricondursi in Italia a tentare quella sanità, che non si raccorda va altre volte, & altrettanto a longhi mali, e mortali malattie soggetta, come gli andava rammentando alle volte Agostino, che bramoso al contrario di colàtra ttenersi, como non si arrischiava impugnare apertamente si giustari soluzione del compagno, così ocultamente ogni mezzo tentava per renderne vano l’effetto...”.

carácter secundario. De su escrito se deduce que la historia de la bóveda se asignó en principio a los pintores españoles. Sólo después de que hicieran un esbozo que no gustó a Velázquez -“Dovevano nel mezzo pingere una Pandora, e n’avean fatto un compito disegno, che non piacendo a Diego Velasco, tanto meno poteva esser gradito a Sua Maestà, che tutto a lui diferiva”- y de que el rey pronunciara su sentencia -“Miguel, es menestero che aze la fabula de medio della Pandora”- entró Colonna a participar en la pintura de la escena principal. El boloñés pretextó de nuevo que no quería ser comparado con Tiziano ni competir con los españoles²³. Estos trataban de recuperar el favor real con el apoyo de Heliche y pintar junto a Colonna, que sólo estaba dispuesto a hacerlo en solitario, y así lo acordó el rey. Los españoles habían anunciado que podían hacerlo en 80 días y Colonna ofreció hacerlo en 50, pero después anunció que le sobrarían 15, acabando su obra en 35 días por el deseo de cambiar de aires. Quedaron todos atónitos de que hubiera podido hacer tan brevemente y con tal perfección una pintura que medía 35 pies y tenía 40 figuras.

Palomino no ofrece la menor explicación a la entrada de los pintores españoles en la pintura mural del Salón. No obstante, en la biografía de Carreño cuenta que Velázquez le encontró un día del año 1658 ejerciendo como fiel de la Villa por el estado noble y “le dixo, le avía menester para el servicio de su Magestad, en la Pintura que se trataba de hazer en el Salón grande de los Espejos de esta Palacio de Madrid”²⁴. Para Palomino fue, pues, Velázquez quien tomó la decisión de que pintaran Carreño y Rizi en el Salón, aunque ese “le avía menester” merecería mayor explicación.

La lista de Colonna es concisa en este punto y, aunque habla de los pintores españoles y de su participación, no da sus nombres ni explica su llamada, ni menos aún insinúa rivalidades: “...e più sopra il med^{mo} Palazzo un salotto cioè la volta sola fatta su l’ovalo di circonferenza bas.ma che pare suffitto, ma poi alta dal piano, longo detto salotto piedi 57 di Bologna e largo piedi 28, detto volto ornati di Architt.ra bassi relievi e figure colorite, con un sfondo nel mezzo di piedi 22 e largo da X½ con fig.re tutte fatte dal Colonna et 4 storie piú a basso dipinte da duoi pitt.ri Spagnuoli”²⁵. Las dimensiones que proporciona²⁶ coinciden con mucha aproximación con los cálculos de Barbeito para el Salón²⁷

23 MALVASIA, Carlo Cesare, *Felsina...*, p. 408: “per trovar si iui que’ suoi Pittori di se più valenti... conoscessero essere da lui stimati, non competere con essi, ne assettar quel lavoro”. Según su versión, Colonna se alegró de que no le llamaran para hacer escenas, porque así no quedaba obligado al soberano y podría volver a casa enseguida, ya que temía por su vida ante el malsano aire de Madrid. Paradójicamente, fue Mitelli quien murió al año siguiente y él, aunque estuvo hasta 1662 en Madrid, pudo regresar a Italia y vivió un cuarto de siglo más.

24 PALOMINO, Antonio, *El Museo pictórico...*, p. 1025.

25 Vid. RAGGI, Giuseppina, «Note...», p.154.

26 El pie boloñés equivale a poco más de 37 cm y medio, unos 22 x 11 m.

27 Su cálculo es, en medida antigua española, 69 pies y cuarto de largo por 39 de ancho, unos 19 metros de largo por 11 de ancho. BARBEITO, José Manuel, «De Arte y Arquitectura. El Salón de los Espejos en el Alcázar de Madrid», *Boletín del Museo del Prado*, 51 (2015), pp. 24-43, espec. 28. En la relación anónima de la entrada del gran duque de Moscovia en 1687, aparecen como medidas 69 pies de largo y

y con la narración de Palomino en cuanto al reparto de escenas entre los cuatro pintores de la bóveda.

Malvasia inspira poca confianza porque sus anécdotas no aparecen respaldadas por datos objetivos y es claramente tendencioso a favor de los italianos. No menciona las pinturas que finalmente hicieron Rizi y Carreño y menor crédito merece aun cuando les hace tropezar en el diseño de figuras, una especialidad en que ambos eran muy avezados. Rizi era pintor del rey desde 1656, por lo que no necesitaba de la ayuda del valido, y su habilidad en el género mural estaba acreditada al menos desde 1657 en que pintó la fachada y el techo del salón de la ermita de San Pablo ermitaño en el Buen Retiro, si bien no al fresco. Carreño, además de ser frecuente colaborador y amigo de Rizi, tenía muy buena relación con Velázquez desde años atrás, según se deduce de su declaración muy favorable al sevillano en el expediente de ingreso en la orden de Santiago que realizó el 23 de diciembre de 1658. Parece imposible que unos meses después, Velázquez juzgara tan severamente al asturiano y le desairara como pretende Malvasia²⁸.

Entre los historiadores contemporáneos, ha tenido fortuna la hipótesis de que Rizi y Carreño fueron llamados a pintar por la necesidad de que todo estuviera terminado antes de la llegada del embajador francés Gramont para pedir la mano de la infanta María Teresa para esposa de su rey Luis XIV.

Orso fue el primero en sugerir que la elección del asunto de Pandora tuviera relación con el tipo de ceremonias que se celebraban en el Salón y su carácter claramente político²⁹. En su estudio monográfico sobre la iconografía del salón de los Espejos, Aterido y Pereda examinaron los acontecimientos que rodearon los tratos entre franceses y españoles para acordar la paz de los Pirineos y la boda de la infanta María Teresa con Luis XIV de Francia y dieron por casi concluidos los acuerdos de paz y de capitulaciones matrimoniales en mayo de 1659. En su opinión, el perfecto encaje de estas fechas con la pintura de la bóveda, en especial la noticia de que se preparaba una embajada para solicitar la mano de la infanta, fue el motivo de las prisas por acabar el Salón y lo que motivó que Velázquez llamara a Rizi y Carreño³⁰. Es la misma explicación que ofrece Jusepe Martínez, un biógrafo que, en este punto nada sabía por vía directa, pues residía en Zaragoza³¹.

38 de ancho (VV.AA., *El real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo*, Madrid, Nerea, 1994, p. 502).

28 Carreño, además, vivía en casas de Gaspar de Fuensalida, otro de los aposentadores de palacio, poco después albacea de Velázquez.

29 ORSO, Steven N., *Philipp IV and the Decoration of the Alcazar of Madrid*, Princeton, University Press, 1986, p. 70.

30 ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel, y PEREDA ESPESO, Felipe, «Publicando todo majestad, ingenio y grandeza: Velázquez y el programa decorativo del Salón de los Espejos», en *Actas del Symposium Internacional Velázquez*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1999, pp. 197-200.

31 MARTÍNEZ, Jusepe, *Discursos Practicables del Nobilísimo Arte de la Pintura*, h. 1675 (ed. GÁLLEGO, J., Madrid, Akal, 1988, p. 198) “Se dio luego orden que se pintase el Salón grande, que sale a la plaza, que está hecho con gran arte. Daba prisa Velázquez, que se acabase esta obra, pero ellos pidieron

Nuestro análisis tratará de establecer con exactitud dos datos importantes: las fechas relacionadas con el acontecimiento de la petición de mano de la infanta, en que trataremos de demostrar que esta concreta ceremonia no pudo influir en la elección del asunto de Pandora por ser posterior en varios meses al comienzo de la labor en el Salón, y el momento en que los pintores españoles fueron llamados a participar.

Una revisión detallada de los acontecimientos que rodearon al compromiso real y sus fechas nos llevan a conclusiones diferentes a las de los expresados autores, pues, como veremos, cuando se iniciaban esas pinturas, nadie era capaz de fijar una fecha para la boda y no se hablaba siquiera de una petición de mano.

El matrimonio entre María Teresa y el rey francés estuvo sujeto a muchos avatares y vacilaciones que lo detuvieron varios meses más de lo que se suele admitir. Muy deseado por el cardenal Mazarino y Ana de Austria, que lo hicieron condición irrenunciable para poner fin a la guerra entre Francia y España, fue aceptado -bien a su pesar- por Felipe IV después de la derrota de las Dunas el 10 de junio de 1658. En noviembre de ese año, el rey español envió de incógnito a don Antonio Pimentel a Lyon a comunicar a Mazarino su intención de pactar. El invierno transcurrió preparando las negociaciones y cerrando capítulos conflictivos³². El 6 de mayo de 1659 se firmó el tratado preliminar entre Pimentel y Mazarino en París en nombre de los respectivos reyes³³ y con ello llegó el momento de que se reunieran los máximos dignatarios de cada estado, Mazarino y don Luis de Haro. Pero nuevas dificultades surgieron entonces por causa bien distinta, y fue el amor de Luis XIV por la sobrina del cardenal, María Mancini³⁴. Por ese motivo, cuando el cardenal se puso en camino hacia la frontera de los Pirineos a fines de junio, no estaba seguro de poder vencer ese obstáculo. El 16 de julio de 1659, Mazarino escribía al rey desde el castillo de Cadillac reprochándole “ciertos tratos en que vos estáis impedirán dar la paz a toda la cristiandad y la felicidad de un matrimonio a vuestro estado y a vuestros súbditos, y, si por evitar tal perjuicio, decidís pasar adelante y hacerlo, la persona que se casará con vos será muy desgraciada sin ser culpable”³⁵.

a SM fuese servido de darles ayudantes para concluirlos, y así se valieron de dos pintores famosos, que a poca práctica que tomaron los igualaron en bondad y en dibujo y colorido...”.

32 Fue preciso cancelar el compromiso matrimonial que existía entre el rey francés y la princesa de Saboya y establecer unas bases para que Francia pudiera aceptar el retorno del príncipe de Condé desde Flandes, donde se había refugiado y colaboraba con don Juan José de Austria.

33 ES.28079.AHN//ESTADO, 2778, parte 2ª, exp.1.

34 Los dos jóvenes se conocían desde pequeños pero la relación amorosa surgió en el verano de 1658 (SOBALER SECO, María Ángeles, «Las Memorias de María Mancini; estrategias y alianzas de una mujer en la corte de Carlos II», *Tiempos modernos*, 33 (2016/2), pp. 1-34, espec. 5).

35 CHANTELAUZE, Regis de, *Louis XIV et Maria Mancini d'après des nouveaux documents*, Décembre 6, 2015, [EBook #50633], p. 351. Carta de Mazarino al Rey de 16 de julio de 1659 en Cadillac: “...Les lettres de Paris, de Flandres et d'autres endroits disent que vous n'êtes plus connaissable depuis mon départ, et non pas à cause de moi, mais de quelque chose qui m'appartient, que vous êtes dans des engagements qui vous empêcheront de donner la paix à toute la chrétienté et de rendre votre Etat et vos sujets heureux par le mariage, et que si, pour éviter un si grand préjudice, vous passez outre à le faire, la personne que vous épouserez sera très malheureuse sans être coupable”.

Mazarino desterró a su sobrina a La Rochelle, pero le llegaron noticias de París de que el rey había decidido hacerla su esposa. Pimentel, conocedor del asunto, que era muy público, manifestó al cardenal su opinión de que no se podía celebrar la boda tan pronto como era de desear. El ministro, viendo la grave situación, llegó a amenazar a Luis XIV con abandonar su puesto si persistía en su decisión. Aún el 28 de agosto le escribía una nueva carta desacreditando a su sobrina y apelando a su conciencia, sin obtener respuesta. No se desalentó Mazarino y, siempre astuto diplomático, emprendió una inspirada maniobra. Comunicó a María que todo estaba decidido, las capitulaciones con María Teresa concluidas, y que su papel solo podría ser ya el de concubina. Reaccionó María y decidió no escribir más a Luis, lo que le agradeció vivamente Mazarino con una carta del 8 de septiembre de 1659. Solventado el principal problema, el camino quedaba libre para concluir el negocio.

Todo esto estaba sucediendo mientras don Luis de Haro y su séquito se encaminaban hacia la isla de los Faisanes para finalizar los tratados. Allí, el 13 de agosto, se reuniría por primera vez con Mazarino. Aún quedaba mucha negociación por delante y así se lo hizo entender el cardenal -las capitulaciones se firmarían el 7 de noviembre-, pero don Luis de Haro, deseoso de hacer algún movimiento que tranquilizara a su rey, le pidió en la primera reunión que enviara a Madrid un noble con título de duque para solicitar la mano de la infanta, según comentaba el cardenal en carta al vizconde de Turenne del 26 de agosto³⁶. Mazarino esperó prudentemente sin hacer movimiento alguno y sólo cuando vio resuelto el espinoso asunto de los amores del rey atendió la petición del privado de Felipe IV.

Según sabemos, su primera iniciativa para organizar la embajada data de mediados de septiembre. El mariscal y duque Antoine de Gramont, un noble bearnés que había actuado activamente contra el rey español en el curso de los últimos años de la guerra³⁷, que había participado en las negociaciones y que hablaba castellano a la perfección³⁸, fue el elegido para conducir la embajada. Según cuenta su hijo en sus *Memorias*, le dieron 15 días para preparar el viaje y cruzaba la frontera por Irún el 4 de octubre³⁹. El abate François Bertaut, que iba en la comitiva, escribió una relación diaria y muy detallada de la visita⁴⁰, según la cual, Gramont llegó a Burgos el día 7, el 15 a Alcobendas y, al día siguiente los franceses hacían su entrada solemne en Madrid, recibiendo una multitud

36 *Lettres du cardinal Mazarin où l'on voit le secret de la negotiation de la paix des Pirenées*, Amsterdam, Henry Wetstein, 1693.

37 VALLADARES, Rafael, «Haro sin Mazarino. España y el fin del “orden de los Pirineos” en 1661», *Pedralbes*, 29 (2009), pp. 339-393.

38 Su madre, Louise Bessin de Mathonville, había pasado su juventud en España y enseñó el castellano a sus hijos (JANSEN, André, «Bertaut et son “Journal du Voyage en Espagne”», *Bulletin Hispanique*, 50-2 (1948), pp. 172-186, esp. 173).

39 GRAMONT, Duque de, *Memoires du mârêchal de Gramont, ducet pair de France*, Amsterdam, 1717, p. 187.

40 BERTAUT, François, *Journal du voyage d'Espagne...*, Paris, René Guignard, 1669 (2ª ed. 1682), pp. 21-23.

entusiasmada. Después tuvo lugar la recepción ante Felipe IV en Palacio, a la que nos referiremos más adelante.

Algunos documentos más dan luz a esa zona oscura sobre la marcha de los trabajos de los boloñeses en el Salón. En carta del 28 de junio, Mitelli anunció a su amigo Giovanni Pedretti -que se hallaba en Bolonia- que estaba haciendo la mayor entre todas las obras que había hecho hasta entonces, y que esperaba que se terminara en agosto⁴¹. Le contaba también que el rey venía a verla dos veces al día⁴² subiendo por el puente⁴³ y también que Colonna esperaba licencia del rey para volver debido a su mala salud, aunque no antes de que acabara esa obra. En su despedida, menciona: “aquí se tiene por hecha la paz por el casamiento de la infanta...”⁴⁴. Es un documento que nos transmite de forma auténtica la actitud del boloñés respecto a esta obra, y no observamos ningún agobio ni se hace referencia a plazos o prisas.

Otra noticia precisa algo más la cuestión de la fecha en que se terminó la pintura de la bóveda. El 20 de septiembre se libraron a Velázquez 3.800 reales de las arcas de la Villa por el precio en que se había concertado la madera de los andamios y la escalera que se habían utilizado en la pintura del Salón, porque pensaban usarse en la obra de la capilla de San Isidro⁴⁵. Era una gran cantidad de material que el ayuntamiento iba a comprar barato por ser ya usado; la venta pudo negociarse antes de que se quitara ese andamio, pero si se pagaba es porque se estaba retirando ya. También ha de tenerse en cuenta que los boloñeses iniciaban su siguiente trabajo para el rey -la fachada y el techo del salón de la ermita de San Pablo ermitaño en el Buen Retiro-, en octubre de 1659. Estos dos últimos datos conducen a una fecha en torno al 15 de septiembre para la terminación de los frescos del Salón, un par de semanas después de lo que había calculado Mitelli.

En resumen, los trabajos comenzados en abril de 1659 nunca pudieron tener como objetivo decorar el Salón para recibir a la embajada francesa, pues en aquel momento no había proyecto alguno al respecto. Se pensó en ello bastante más tarde, en agosto, y Haro no pudo anunciar que se estaba preparando hasta mediados de septiembre⁴⁶. El único hecho que se tenía por cierto en abril, y así

41 GARCÍA CUETO, David, *Relaciones artísticas entre España y Bolonia durante el siglo XVII*, Granada, Universidad, 2005, p. 316, doc. 81.

42 Lo confirma Palomino: “El Rey subía todos los días, y tal vez la Reyna nuestra Señora Doña Maria Ana de Austria, y las Señoras Infantas, à ver el estado, que llevaba esta Obra, y preguntaba à los Artifices muchas cosas, con el amor, y agrado, que siempre tratò su Magestad à los Professores de esta Arte”.

43 Andamio que se había instalado seguramente en forma de rampa desde la plaza de Palacio hasta el balcón del Salón.

44 LADEMANN, Christoph, *Agostino Mitelli 1609-1660. Die bolognesische Quadraturmalerei in der Sicht zeitgenossischer Autoren*, Fráncfort del Meno, P. Lang, 1997, p. 110 (citado en GARCÍA CUETO, David, *La estancia de los pintores boloñeses Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna en España, 1658-1662*, Granada, Universidad, 2005, p. 354).

45 COTILLO TORREJÓN, Esteban Ángel, «Nuevos datos inéditos sobre Velázquez», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, 16 (2003), pp. 55-70.

46 ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel, y PEREDA ESPESO, Felipe, «Publicando...», pp. 164 y 166,

lo manifiesta Mitelli en su citada carta de junio, era que la infanta se casaba con el rey francés. Su marcha iba a suponer su despedida de Madrid normalmente para siempre, y es más que probable que el rey quisiera convertir aquel Salón en un memorial de su hija, a la que sacrificaba -en su sentir- en aras de la paz. La elección de la fábula de Pandora se debía a razones etimológicas sobre todo, pues loaba a la infanta como mujer “adornada de todas las gracias”, pero también, lo que convenía a la ocasión, como mujer dotada por Júpiter para entregarla en matrimonio a Prometeo.

La segunda consecuencia de descartar el papel decisivo de la petición de mano en el inicio de los trabajos del Salón y de que su anuncio por Haro coincidiera casi con la terminación de esos trabajos nos lleva directamente a concluir que los pintores trabajaron con sosiego entre los meses de abril y septiembre de 1659, como revela la carta de Mitelli a Pedretti. Si no existieron urgencias, la razón de que trabajaran juntos italianos y españoles ha de ser que así lo quiso Velázquez desde un principio, forzado o no por el deseo de Colonna de regresar a Italia.

3. LA IMAGEN DE LA BÓVEDA EN PALOMINO: ¿ÉCFRISIS O DESCRIPCIÓN?

Palomino atribuye la dirección artística de la obra del Salón a Velázquez, pero utiliza un impersonal muy claro respecto a la decisión de pintar y al asunto de esa pintura. “En este tiempo se consideró que se había de pintar en el salón Grande que tiene las ventanas sobre la puerta principal de Palacio; y habiendo hecho elección de la fábula de Pandora...”⁴⁷. Antes de que Velázquez iniciara la preparación de las tareas pictóricas se habría producido la elección de la fábula y los concretos episodios, y ahí, el asesoramiento ha de proceder de alguno de los más doctos bibliófilos de la Corte⁴⁸, quizá el célebre polígrafo Nicolás Antonio, que al año siguiente marcharía a Roma como agente del rey español. Don Luis de Haro comunicaría al erudito o eruditos las intenciones del rey, consultarían los textos y elegirían el que mejor se acomodara al propósito real. De este modo debió llegarse al escrito de fray Baltasar de Vitoria⁴⁹ como pauta y guión, tal como revela la minuciosa descripción de las pinturas que hace Palomino.

El cordobés organiza su narración de acuerdo con la propia fábula y no por autores. Así, menciona a Carreño antes que a Colonna, pues le correspondió

nota 34. Citan una carta de Felipe IV del 23 de septiembre de 1659 en que comenta la próxima llegada de la embajada que venía a pedir la mano de la infanta. Concuerdar por tanto con los datos de las cartas francesas.

47 PALOMINO, *Museo Pictórico...*, p. 923.

48 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Velázquez. Vida y obra de un pintor cortesano*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2011, p. 342. Opina que hubo de ser consultado algún erudito de la Corte y que se llevó al rey el programa para que lo autorizara.

49 VITORIA, fray Baltasar de, *Primera parte del teatro de los dioses de la gentilidad*, Salamanca, En casa de doña Antonia Ramírez, 1620 (ed. Valencia, en casa de los herederos de Crisóstomo Garriz, 1646, pp. 491-493).

pintar la primera historia, Vulcano mostrando a Júpiter la Pandora que había fabricado, mientras la de Colonna, los dioses del Olimpo entregan dones a Pandora, se menciona a continuación, si bien reconoce que “esta es la principal historia y la de en medio del techo”. Carreño hizo una escena más, que Palomino coloca la quinta, ya que era la última en el orden de la fábula, y Rizi la tercera y cuarta, aunque hubo de acabar la última de Carreño porque cayó enfermo. Rizi se encargó también de los cuatro tarjetones dorados con historias en las esquinas -“este casamiento de Epimeteo y Pandora comenzó a pintar Carreño: y estando muy adelantado le atajó una muy grave enfermedad, y así fue preciso lo acabase Rizi (de quienes son también las historias de las tarjas fingidas de oro que están en los cuatro ángulos de la sala)...”⁵⁰-, cuyos asuntos no menciona. Por último, detalla las arquitecturas que diseñó y pintó Mitelli.

Según Aterido y Pereda, el texto de Palomino es una écfrasis, porque no describe lo que ve sino que reelabora a Baltasar de Vitoria y añade lo que su memoria alcanzaba a recordar de las imágenes⁵¹. No estamos de acuerdo con esta afirmación. Palomino conocía perfectamente ese techo, que aún existía⁵², tuvo acceso a Palacio desde su llegada a Madrid y seguía teniéndolo mientras escribía sobre el Salón. Por tanto, podía refrescar el recuerdo de sus pinturas siempre que quisiera. En tal contexto, las coincidencias de las narraciones de Palomino y Vitoria podrían explicarse si el tratadista se apoyó en el literato porque sabía que la inspiración de ese techo había sido el *Teatro de los dioses de la gentilidad*. En nuestra opinión, lo usó -no lo copió- por comodidad, porque la historia escrita coincidía con la pintada. Son varias las pruebas de que pudo ser así.

Veamos en primer lugar las coincidencias del relato, pero también las diferencias:

a) Vulcano muestra a Júpiter la estatua de mujer que le había mandado hacer. Fue una escena secundaria que pintó Carreño:

Vitoria: “Y para esto mandò (Júpiter) al Dios Vulcano su herrero, e ingeniero mayor (como lo llama Plutarco) que formasse vna muger la mas linda, y perfeta, que las ventajas de su ingenio alcançassen. Vulcano echò el resto de su arte, y assi sacò vna imagen prodigiosissima, y de notables perfecciones”.

Palomino: “el Dios Jupiter, y à Vulcano su Herrero, y Ingeniero Mayor, mostrándole aquella Estatua de muger, que Jupiter le avia mandado formar con la mayor perfeccion que su ingenio alcanzasse, y en donde avia echado el resto de su saber: y assi sacò vna Estatua prodigiosa, y de singular hermosa”.

50 El plural “de quienes” parece un error gramatical. Los asuntos de esas tarjas doradas y poco visibles podían tener que ver con la historia de Prometeo, en todo caso secundaria respecto a la de Pandora.

51 ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel, y PEREDA ESPESO, Felipe, «Publicando...», p. 161.

52 Cuando Palomino utiliza sus recuerdos lo manifiesta, así en los frescos de la galería de la Reina del cuarto bajo de verano, que ya habían desaparecido, donde dice expresamente que quiere dejar memoria de cómo la vio 40 años antes.

Palomino incluye después una escena que no procede de Vitoria:

“En termino mas distante pintò la Fragua, y Oficina de Vulcano con sus yunque, vigornias, y otros instrumentos de Herreria; y en ella trabajando los Ciclopes, à quien tenia por Oficiales, cuyos nombres eran Brontes, Esteropes, Piragmon”.

Estos tres cíclopes ayuda de Vulcano no son mencionados por Vitoria. Aparecen juntos por primera vez en Virgilio⁵³ como anota Palomino, pues Hesíodo cita solo a los dos primeros. También los menciona Juan Pérez de Moya, que explica la forma de trabajo en la fragua de Vulcano⁵⁴.

b) Sigue el episodio del centro de la bóveda, pintado por Colonna. Mostraba a los dioses entregando a Pandora cada uno su don, por orden de Júpiter.

Vitoria: “Por tanto Jupiter mandò a los Dioses, según dize san Gregorio Nazianzeno, y su Escolador Iacobo Bibio, que cada uno la dotasse de algun don, para que con esto quedasse mas perfeta, y acabada. Palas le dio la sabiduría, Venus la hermosura, Apolo la música, Mercurio la discreción, y bien hablar: y al fin cada vno de los Dioses la enriquecio de aquello que se hallò dueño: y por aver alcanzado dones de los Dioses, la llamaron Pandora, de Pan, que quiere decir todo, y desta palabra, *Doron*, que significa don, y los dos nombres juntos quieren decir, don de todo, o dotada de todos.

Palomino: “Jupiter mandò a los Dioses, que cada vno la dotasse de algún dòn, para que con esto quedasse mas perfecta; Apolo la Musica; Mercurio la Discrecion, y Eloquencia; y en fin, cada vno la enriquecio de aquello, que era de su cosecha; y por aver alcanzado tantos dones de los Dioses, le llamaron Pandora en Griego: de Pan, que quiere decir todo; y de esta palabra *Doron*, que significa Dotacion; y los dos nombres juntos quieren dezir dotada de todo”.

Este párrafo de Palomino se apoya totalmente en Vitoria, aunque reduce los dioses que regalan sus dones a Apolo y Mercurio. Pero, en un segundo párrafo, Palomino describe la composición pictórica con unos detalles que no proceden de la narración de Vitoria sino de la vista de la pintura:

“Vense los Dioses, y Diosas bellissimamente colocados en Tronos de Nubes, con las señas propias para ser conocidos, presidiendo à todos Jupiter sobre el Aguila, y abaxo Pandora, y Vulcano: esta es la principal Historia, y la de en medio del Techo; su forma es algo aobada, y la de todo el Techo algo concaba”.

53 VIRGILIO, *Eneida*, VIII, Madrid-México, Edaf, 1985 (trad. Eugenio de Ochoa), p. 217: “... allí está el palacio de Vulcano, de cuyo nombre ha recibido aquella tierra el de Vulcania. Allí descendió el ignipotente desde el alto cielo en ocasión en que estaban forjando hierro en la vasta caverna los cíclopes Brontes, Esteropes y el gran Pyragmón, desnudo el cuerpo...”.

54 “Tener Vulcano para hazer estos rayos, por criados y ayudadores a los Cíclopes, especialmente a tres nombrados Brontes, Esteropes y Piracmón...” (PÉREZ DE MOYA, Juan, *Filosofía secreta...*, Madrid, Andrés García de la Iglesia, 1673, p. 122). En la obra se cita al menos otras dos veces a estos tres cíclopes.

c) Sigue otra de las escenas secundarias, pintada por Rizi, en que Júpiter da el vaso a Pandora.

Vitoria: “A Pandora le dio Iupiter un vaso riquissimo de oro, y dixole que allí dentro llevaba la dote para su remedio, y que se fuesse a buscar a Prometeo, que era persona que la merecia, y que se dotasse con lo que llevaba.”.

Palomino: “Jupiter, dándole à Pandora vn riquissimo vaso de oro, diciendo, que allí dentro llevaba la dote para su remedio; que fuesse à buscar à Prometheo, que era persona, que la merecia, y que se dotasse con lo que llevaba”.

La copia es evidente pero, como veremos al comentar el esbozo que hizo Rizi para este episodio, el pintor fue igualmente literal en el seguimiento de Vitoria, por lo que Palomino no podía describir otra cosa.

d) No ocurre lo mismo en la otra historia de Rizi, el rechazo de Prometeo a Pandora y su vaso, donde las diferencias entre ambos son grandes:

Vitoria: “Prometeo mirò su talle, compostura, y gallardia, y el buen despejo, y gracia que tenia en el hablar: y como el era tan prudente, y discreto, asentosele en la imaginación, que era cosa contrahecha, y algo fñgida, y assi la despidio de si, sin quererla acabar de oyr”.

Palomino: “En otra parte pintò a Pandora ofreciéndole à Prometheo aquel vaso de oro, el qual con vivissima acción, y movimiento la desprecia, y despide de sí, sin quererla acabar de oir; que como tan prudente, y discreto conoció, que era cosa contrahecha, y algo fingida su compostura, gallardia, y eficacia que tenia en el persuadir”.

Añade Palomino detalles que han de proceder de la vista de la propia pintura -“vivísima acción y movimiento”- y menciona el vaso de la dote, que no aparece en Vitoria.

Pero, sobre todo, añade una escena pintada al fondo: Cupido e Himeneo, amor y matrimonio, que huyen porque no son necesarios y que no aparecen en Vitoria:

“En termino mas distante se vè Hymeneo, Dios de las Bodas, y vn Cupidillo, que se sale por una puerta, viendo inutiles allí sus armas”.

e) Finalmente, Carreño pintó el casamiento de Epimeteo y Pandora:

Vitoria: “Y por parecerle que ella avia de yr a dar con su hermano Epimeteo, le dio auiso, por ser menor, y menos entendido, que si acaso, aquella mujer llegasse por su puerta, la mostrasse aspereza, y desabrimiento, y que por ningun caso la dexasse entrar en casa: porque era embaydora, y engañadora, y que sabia meguezes, y roncercias... y assi se fue a casa de Epimeteo, en ocasión que supo, que Prometeo estaua ausente de su casa: y supole agradar tambien con su buena cara, y enlabiar con

sus dulces palabras... sin atender al auisado consejo de su hermano, ni a los sucesos que podían resultar deste casamiento cerrò con todo, y casose con ella...quiso ver su dote, que traía la nueva desposada y, destapando la vasija, salieron en tropel trabajos, afliciones, desasosiegos, inquietudes, afanes, ahogamientos, y todas las pesadas cargas, o carretadas, que trae consigo el matrimonio”.

Palomino: “Conociendo Prometheo, que Pandora avia de ir à encontrarse con su hermano Epimetheo, le advirtió, y diò aviso, por ser menor, y poco advertido; que si acaso aquella mujer llegasse por su puerta, por ningun caso la dexasse entrar, porque era engañadora; Pandora se fue à casa de Epimetheo en ocasion, que supo estaba ausente Prometheo, y pudo obligarle tanto con el alago de sus dulces palabras, y persuadirle con tanta eficacia, que sin atender al consejo de su hermano, ni à las consecuencias que podían resultar de aflicciones, y desasosiegos, y otras cosas, que trae consigo el matrimonio, se casò con ella”.

Palomino mira la pintura y omite, porque no debía estar representada, la acción de Epimeteo de abrir la urna que aparece en Vitoria. Es fundamental destacar que, este punto tan sensible y crucial de la fábula, donde se concentra su mensaje, existe en Vitoria pero queda fuera de la narración del cordobés. Palomino utiliza una elipsis y evita que los males que amenazan a Epimeteo surjan de la urna, y los liga al matrimonio como secuelas naturales. Ni el rey ni Velázquez podían admitir que María Teresa-Pandora fuera causa de ningún mal.

Describe, por último, con gran detalle las arquitecturas pintadas por Mitelli así como la serie de adornos de frutas, hojas, trofeos, figuras de niños, ninfas y faunos que pintó Colonna en las cuadraturas y en la cornisa saliente del Salón⁵⁵, otro aspecto que demuestra su directa observación de lo pintado.

En conclusión, las diferencias con el texto literario son varias e importantes: relata escenas que no aparecen en Vitoria y, sobre todo, elimina el pasaje de la apertura de la urna, lo que ha de deberse a que no estaba representado en aquel techo. Nos parece suficiente para dar por comprobado que Palomino no copiaba ni utilizaba sus recuerdos, sino que cotejaba lo escrito con lo representado.

4. LOS DIBUJOS PREPARATORIOS PARA LA BÓVEDA DEL SALÓN: EL DIBUJO DE VULCANO Y PANDORA

Una vez elegida la fábula de Pandora, dice Palomino: “...hizo Diego Velazquez planta del techo con las divisiones, y forma de las Pinturas, y en cada Quadro escrita la Historia, que se avia de executar”⁵⁶. También debió asignar

55 “A Mitelli tocó el ornato, que lo hizo con tan gran manera, enriqueciéndolo con tan hermosa arquitectura, fundado, y macizo ornamento, que parece pone fuerza a el edificio; y lo que es muy digno de toda ponderación, la mucha facilidad, y destreza con que está obrado. Colona pintó algunas cosas movibles, festones de hojas, de frutas, de flores, escudos, trofeos, y algunos faunos, ninfas, y niños bellísimos, que plantan sobre la cornisa relevada, que se fingió de jaspe, y una corona de laurel dorada, que ciñe toda la sala en torno” (PALOMINO, Antonio, *Museo...*, p. 924).

56 PALOMINO, Antonio, *El Museo pictórico...*, p. 923.

a los pintores los asuntos que correspondía hacer a cada uno, y así señala el tratadista, después de nombrar a cada pintor, que “le tocó hacer” o similar⁵⁷, quizá para dejar claro que no fue decisión de ellos el reparto de las pinturas.

Palomino omite toda referencia a la forma y colocación de las escenas secundarias. El supuesto escrito de Colonna proporciona las medidas de la bóveda, así como del medallón central pintado enteramente por él con figuras, y también indica que “a basso” se hallaban las cuatro historias que hicieron dos pintores españoles, esto es, en el faldón de la artesa. En el único diseño completo de obra madrileña de los boloñeses que se conoce -para el techo de la ermita de San Pablo del Buen Retiro de 1660⁵⁸-, se observa una hornacina simulada en cada lado largo de la artesa; en el interior de una de ellas, dos *putti* sostienen un medallón con historia mientras la de enfrente tiene una ventana en el interior. También aparecen cuatro medallones dorados en las esquinas con historias en su superficie. Suele admitirse que las escenas secundarias del Salón estarían en hornacinas semejantes. Un dibujo atribuido a Rizi, que representa la entrega por Júpiter a Pandora de la urna, tiene un formato compatible con esos nichos simulados. Añadiremos que podía haber dos de ellos en cada lado largo, pero más probablemente uno en cada lado y, en este caso, serían mayores los situados en los lados largos, pues, como ya destacamos en las descripciones de Palomino, una escena de Rizi y otra de Carreño llevaban figuras en el fondo además de las del primer término.

Palomino refiere lo siguiente: “Para todas estas Historias se hizieron Excelentes Dibujos, ò Cartones del mismo tamaño en papel teñido, que servia de media tinta al realce blanco; la qual manera de dibujar es muy celebrada, y seguida de grandes hombres: por lo qual dixo el Basari: Questo modo è molto alla pittoresca, e mostra piu l’ordine del colorito. Y los que hizo Colona fueron de estremado gusto, porque parecían coloridos; y fue la causa, que siendo el papel de vn color azul natural, realzaba con yeso, mezclado con tierra roja, siguiendo la misma orden, que en el pintar”. No se ha conservado ninguno de estos dibujos o cartones del tamaño de la pintura, puesto que la técnica del fresco implicaba generalmente su deterioro, después de pasar por el estarcido.

Hay varios dibujos con el estilo de Mitelli que se ha supuesto que fueron proyectos para las cuadraturas del Salón, pero no tenemos intención de ocuparnos de ellos ahora, aunque aludiremos después a uno de ellos. Por el contrario, hemos de examinar con detalle los dibujos con figuras generalmente admitidos como bocetos totales o parciales para las historias del techo del Salón.

57 “tocolo à Don Juan Carreño el Pintar al fresco...”. “A Michael Colona le tocò pintar...”. “A Don Francisco Rici le tocò el pintar...”. “A Miteli tocó...”.

58 Museo del Prado, nº inv. P002907. Copia realizada por discípulos de Carreño en 1685 (CRUZ YÁBAR, Juan María, «Las ermitas del Buen Retiro en el siglo XVII. Arquitectura, decoración y función» en VV. AA., *El Paseo del Prado y el Buen Retiro. Paisaje de las Artes y las Ciencias*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 2020, pp. 61-138, esp. 130-134).

El primero de estos bocetos, atribuido con razón a Francisco Rizi y conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia (lápiz negro, pluma y tinta parda, pincel y aguada gris sobre papel verjurado, 336 x 285 mm) (**Fig. 1**), se corresponde con la descripción de Palomino del punto c) anterior: *Júpiter da a Pandora un vaso riquísimo*. No hay más figuras que la del dios acompañado del águila que porta la gran vasija muy decorada y con una compleja tapa, y Pandora, vestida con elegancia, en el ángulo inferior derecho, que se dispone a recibirla abriendo los brazos. La parte superior acaba en medio punto y remata en una concha; en las zonas en que se ve el final de la escena hay un borde de laurel enrollado y sujeto



1. *Francisco Rizi, Júpiter entrega a Pandora el vaso, Valencia, Museo de Bellas Artes.*

por cintas cruzadas⁵⁹. Hemos señalado que su forma es adecuada para insertar en alguna de las hornacinas que suponemos que se prepararon en la parte baja de la artesa. Esta escena no incluye figuras en un segundo plano, como en cambio las tenían la *Presentación de Pandora a Júpiter por Vulcano* de Carreño -los tres Cíclopes ayudantes- y *Pandora rechazada por Prometeo* de Rizi -Himeneo y Cupido que huyen-, que hemos propuesto que fueran más anchas. Esta obra de Rizi reflejada en el dibujo se colocaría, por tanto, en uno de los dos lados estrechos del Salón, probablemente cerca de la figura de Júpiter situada en el extremo del óvalo más alejado de la entrada.

Un dibujo vendido en una subasta⁶⁰ se ha tratado de identificar como la escena central pintada por Colonna, si bien se admite que no se trata de un original sino de una copia de fines del siglo XVII o ya del XVIII. A su favor se esgrime el argumento de la poca o nula presencia de este asunto en España según lo transmitido por las fuentes, y la forma ovalada. Se ha propuesto su encaje en un fragmento de ornato atribuido a Mitelli que se conserva en la Kunstbibliothek de Berlín⁶¹.

El texto que Palomino dedica a la escena central de la entrega de dones a Pandora ha quedado transcrito en el párrafo b) del punto anterior. En nuestro comentario hacíamos notar que el tratadista dedicaba a la pintura un primer párrafo inspirado con bastante literalidad en la narración de Baltasar de Vitoria, aunque suprimió la cita de Palas y Venus para conservar en cambio las de Apolo con su don de la Música y Mercurio que le entregaba la Discreción y Elocuencia. Señalábamos también que en el segundo párrafo -sin relación alguna con Vitoria- describía una reunión de dioses, cada uno situado en trono de nubes e identificado por su atributo, presidido por Júpiter sobre su águila, con Pandora y Vulcano abajo. Este último aspecto es afirmado también por Colonna en su lista autógrafa. En el dibujo comentado, Júpiter está arriba montado en su águila, pero apenas pueden distinguirse algunos dioses y ninguno aparece sentado en un trono de nubes.

La descripción de Palomino no puede por menos de recordarnos el medallón central de la bóveda pintada por Colonna en el Salón de la villa estense de Sassuolo (**Fig. 2**) que Velázquez vio en diciembre de 1650⁶²; las nueve Musas se representan con sus atributos en las manos, sentadas en tronos de nubes con

59 LAMAS DELGADO, Eduardo, "Francisco Rizi 'El regalo de Júpiter a Pandora'", en AGÜERO CARNERERO, Cristina (dir.), *Carreño de Miranda. Dibujos*, Madrid, Biblioteca Nacional de España-Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2017, pp. 130-131. Hemos tomado la fotografía de esta ficha.

60 Sotheby's, 22-IV-1999, lote 32, citado por ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel, y PEREDA ESPE-SO, Felipe, «Publicando...», p. 165, nota 18.

61 N° 650 de su catálogo. Proponen su encaje ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel, y PEREDA ESPE-SO, Felipe, «Publicando...», p. 157.

62 El administrador del duque de Módena Francesco I d'Este no quería dejar ver a Velázquez las pinturas de su señor ausente y a cambio le ofreció que fuera a ver el palacio de Sassuolo (SALORT, Salvador, *Velázquez en Italia*, Madrid, Fundación del Arte Hispánico, 2002, p. 208). Palomino (PALOMINO, Antonio, *Museo...*, p. 912), confirma que vio este fresco.



2. Angelo Michele Colonna y Agostino Mitelli, Apolo y las Musas, Sassuolo, Palacio Ducal.

Apolo en un extremo. La composición pictórica de ese medallón es la misma que debía tener el del Salón, longitudinal⁶³, con la cabecera y los pies en los lados estrechos, ya que su vista se produciría a partir de la entrada desde la Pieza Ochavada hacia el lado opuesto. Pandora con Vulcano se hallarían a los pies, en

63 La dirección longitudinal se observa en varios óvalos centrales de Colonna pintados a lo largo de su vida, desde su obra muy temprana para la villa Malvezzi-Campagna en Bagnarola, de 1625, al del palacio Cospì-Ferretti de Bolonia, de 1667 a 1670 o el del Palazzo Comunale de Bolonia de 1677. Esencialmente, la vista longitudinal depende del recorrido habitual del visitante de la sala o espacio pintado.

la parte de la entrada, los dioses en toda la extensión de la bóveda y Júpiter en el extremo contrario, donde los cronistas dicen que el rey se situó para recibir a Gramont. El dibujo comentado se organiza con composición horizontal, lo que no conviene en absoluto para el recorrido de aquel Salón.

Hay otras cuestiones relevantes que contradicen la identificación. Pandora está abajo, pero Vulcano queda lejos de ella y no se relacionan, tal como parece que lo exige la descripción de Palomino. Ninguno de los dioses acude a la mujer con su regalo, sino solamente un niño alado, que viene desde Júpiter con el vaso de la dote y Pandora hace ademán de recibirlo. Estorba la aparición de la urna, que reiteraría la pintura de Rizzi cuyo dibujo hemos comentado antes, *Júpiter dando el vaso a Pandora*. No podemos esperar que Palomino describiera mal la escena.

Malvasia escribió que había 40 figuras⁶⁴, y García Cueto⁶⁵ ha contado cerca de 30 en el dibujo comentado, pero pocos son dioses -la mayoría *putti*-, una discrepancia que ha justificado porque el dibujo no sería muy acabado ni preciso, lo que no parece. Malvasia cuenta también que se utilizó para Pandora el vaciado de yeso de la Venus del Belvedere⁶⁶ que Velázquez había traído de Italia en su segundo viaje⁶⁷. Estaría por tanto desnuda⁶⁸, como dice Vitoria de la primera escena: “Estava (como dizen los Theologos) *in puris naturalibus*”, y confirma esa desnudez Giovanni Mitelli⁶⁹. No se reconoce en la Pandora del dibujo la Venus del Belvedere y, además, está vestida.

No es probable que este dibujo pueda ser un proyecto tardío para restaurar la escena central de la bóveda, pues no hay noticia sobre ello, y más teniendo en cuenta que Palomino hace memoria de los reparos de Carreño en 1682 en una de las escenas secundarias⁷⁰: “Este casamiento de Epimetheo, y Pandora comenzó a pintar Carreño [...] aunque después de algunos años, aviendose ofrecido hazer andamios, para reparar lo que maltrató la Pintura vna lluvia, que sobrevino; volvió Carreño à pintar la dicha Historia casi toda a el olio”. Más parece un proyecto no realizado para pintar de nuevo el óvalo central de la deteriorada

64 “...massime essendo uno spazio di trenta cinque piedi de’ nostri di grandezza, con quaranta figure, ch’estremamente gli piacquero, e lodò”.

65 GARCÍA CUETO, David, *La estancia...*, p. 129.

66 “...ancor che per scarsezza di modelli di donne, gli convenisse valersi dell’antica Venerina di Belvedere, della quale colà trovavasi il getto, anzi il cavo, si come di tutte l’altre statue più famose di Roma, avendo in ciò speso il Rè trenta milla scudi; come leggesi nel Vasari, facesse già Francesco primo Rè di Francia, mandando il nostro Primaticcio in Roma a tutte formarse”.

67 En realidad no había ningún vaciado de yeso en el Alcázar de la Venus del Belvedere, sino de otras estatuas similares por derivar igualmente de la Afrodita de Cnido de Praxiteles: *Venus Medici* (Uffizi) y *Venus Borghese* (Louvre).

68 Aterido y Pereda reconocen que el dibujo es español porque Pandora está tapada castamente. García Cueto (GARCÍA CUETO, David, *La estancia...*, p. 124) piensa que puede reflejar un repinte posterior.

69 Aunque confundió a Pandora con la Fama.

70 Esto es cierto porque se ha documentado que en 1682, siendo Carreño pintor de cámara, se cayó un pedazo de la bóveda (BARBEITO, José Manuel, «Dos dibujos para la decoración de un techo», *Villa de Madrid*, 105-106 (1991), pp. 78-89).

bóveda del Salón en torno a 1700, con el mismo asunto pero diversa invención.

Aunque los dibujos de arquitecturas quedan fuera de nuestro propósito, hemos de mencionar una *quadratura* atribuida a Mitelli (Kunstbibliothek, Berlín, nº 1358 de su inventario de dibujos) utilizada por Aterido y Pereda para la reconstrucción parcial del techo del Salón⁷¹. Como ya advirtió López Torrijos, en la escena secundaria representada debajo aparece un hombre arrodillado ante otro sentado bajo un dosel, diseño que relacionó con la historia de Faetón solicitando a su padre Apolo que le preste el carro del sol del despacho de verano del Alcázar⁷². Sin embargo, observamos la presencia al fondo de un grupo de soldados con sus lanzas, y pensamos que esta iconografía corresponde al pasaje de Céfalo postrado ante Éaco, rey de Egina, pidiendo que ayude con su ejército a los atenienses amenazados por el rey Minos de Creta. Este episodio del mito de Aurora y Céfalo lo representaron también Colonna y Mitelli en la ermita de San Pablo del Buen Retiro, aunque de forma algo diferente por seguir una estampa de Bernard Salomon, según indicó López Torrijos⁷³. A ello añadimos que la distancia en la *quadratura* de Berlín entre la esquina representada por los espejos y el marco de la escena secundaria -que señalaría el centro de la cámara- parece muy corta para las proporciones de aquel Salón, fijadas en 2:1 según la lista de Colonna y un poco menos alargado según Barbeito. En nuestra opinión, está mucho más cerca del despacho de verano, que era casi cuadrado, 32 x 29 pies según hemos estimado en otra publicación⁷⁴, casi lo mismo que las otras dos cámaras sucesivas al despacho en el cuarto de verano del rey. Este dibujo pudo ser, por tanto, un proyecto para el antedespacho del cuarto bajo de verano del Alcázar, en el que los boloñeses habían pintado igualmente la Aurora⁷⁵.

Pasamos al último dibujo. Se conserva en la Academia de San Fernando, se ha atribuido sin contradicción a Carreño (D-2141, 343 x 250 mm, lápiz negro y sanguina sobre papel blanco verjurado) (**Fig. 3**) y se ha identificado casi siempre con el asunto secundario de la *Boda de Epimeteo y Pandora* que pintó este maestro. La composición difiere totalmente del diseño de Rizi para otra escena que debía ser semejante, no hay un marco ni es similar la perspectiva ni el punto de vista. El hombre y la mujer aparecen desnudos en su mayor parte y están situados en la parte inferior, con los pies sobre nubes, y la parte superior del dibujo está ocupada por un Mercurio que sobrevuela a la pareja, con una presencia al menos tan importante como la de los dos protagonistas; mira a la mujer, lleva un saquito en una mano, el caduceo en la otra y un capacete

71 ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel, y PEREDA ESPESO, Felipe, «Publicando...», p. 157, figs. 3 y 5.

72 LÓPEZ TORRIJOS, Rosa, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Catedra, 1985, p. 296.

73 *Ibidem*.

74 CRUZ YÁBAR, Juan María, «El octavo espejo...», p. 175.

75 Hay otra *quadratura* de Mitelli de la Kunstbibliothek de Berlín con la misma escena de rey bajo dosel, hombre arrodillado y soldados, pero con anotaciones en italiano. Pudo ser un proyecto no realizado para la sala de la Audiencia del Palacio Pitti de Florencia, donde nuevamente pintaron la Aurora entre arquitecturas.



3. *Diego Velázquez*, Mercurio y Cupido traen sus dones a Pandora, creada por Vulcano, *Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*.

con alas en la cabeza. Entre el uno y los otros revolotea Cupido con los brazos extendidos. Sólo López Torrijos⁷⁶ discrepó de la identificación general y supuso que representaba el primer episodio de Carreño, Vulcano mostrando a Júpiter a la recién nacida Pandora. Sin embargo, no aparece Júpiter ni la fragua con los tres Cíclopes que describe Palomino, quien no menciona a Mercurio ni a Cupido en este episodio de la fábula ni tampoco en el de la boda.

⁷⁶ LÓPEZ TORRIJOS, Rosa, *La mitología...*, p. 394.

Nuestra propuesta es que se trate de un estudio parcial para el óvalo central que pintó Colonna. Pandora aparece algo ladeada con la cara girada, el cuerpo desnudo, acompañada de Vulcano, también parcialmente desnudo y de perfil en torsión, muy fornido, de anchos hombros y espalda algo cargada; porta en su mano izquierda un martillo cuya cabeza asoma entre sus piernas y con la derecha señala a Pandora. Descartamos que sea Epimeteo, pues era joven y no le correspondería un aspecto tan fiero y musculoso ni es apropiado que lleve un martillo. La pareja se alza en el borde inferior del dibujo sobre nubes, muy escorizados, como corresponde a la zona más escarpada de la concavidad de aquella bóveda. Mercurio, que vuela sobre ambos, mira a la mujer para hacerle entrega de la bolsa con sus dones, la Elocuencia y la Discreción según Vitoria y Palomino, virtudes consideradas muy apropiadas para una esposa. Como señala el cordobés para los dioses de la escena central, lleva todos sus atributos, capacete y sandalias alados y caduceo en la mano. Le acompaña en el vuelo Cupido en dirección contraria, que regala a Pandora su capacidad de amar. Mercurio y Eros eran los dioses voladores y por ello fueron elegidos para representar el acto de la entrega de dones. Las coincidencias con la descripción que hace Palomino de la escena central son tantas como divergencias señalábamos en el dibujo subastado. La Pandora toma su figura de la Venus de Belvedere, y sostiene como ésta la tela que la cubre levemente, pero en la versión de la Venus Medici, cuyo vaciado decía Malvasia que se utilizó, y se tapa ligera pero decorosamente como era preceptivo en España.

La investigación sobre el autor de este estudio parcial para el óvalo del centro del Salón ha de orientarse en relación con los posibles proyectos para la pintura de ese medallón.

La atribución tradicional al pintor asturiano nos obliga a recordar que Malvasia afirma que los dos pintores españoles -Carreño y Rizi- hicieron un proyecto para la Pandora que fue rechazado por Velázquez y Felipe IV. Además de que nada en este dibujo corresponde a Rizi, como resulta evidente tras la comparación con su diseño para la escena secundaria, pensamos que lo que afirma Malvasia se trata de un producto más de su deseo de exaltar a sus compatriotas sobre los españoles. Hemos explicado en puntos anteriores que, al no existir urgencias para acabar la pintura, la colaboración entre boloñeses y españoles debió establecerse desde el principio, seguramente porque Velázquez quiso que los dos españoles compartieran con los italianos la gloria de haber pintado en aquel Salón. Cada uno elaboraría los bocetos para sus historias, como lo prueba el dibujo de Rizi y, si a Carreño no le tocaba pintar en el óvalo central, no cabe pensar que elaborara bocetos parciales para esa pintura.

Aunque el autor del medallón central fue Colonna y ya hemos hecho referencia y transcrito los párrafos de Palomino en que elogia sus cartones preparatorios, nada en este dibujo de Pandora y Vulcano recuerda el estilo del boloñés, por lo que hemos de descartar que sea su autor.

Palomino solo anotó que Velázquez había hecho una traza con las divisiones de las historias y quiénes iban a ser sus autores. Sería una planta esquemática, parecida a la que hizo para explicar la distribución de las pinturas de la sala capitular de El Escorial (Biblioteca de Palacio Real), aunque más complicada porque había de establecer la forma y dimensiones con que los estuquistas habían de preparar el óvalo, la cornisa y algunos otros relieves como las tarjas de las esquinas o las hornacinas para las escenas secundarias.

Pero queda otro testimonio de que Velázquez tuvo una intervención decisiva en la pintura del medallón central de la bóveda del Salón. En el inventario real del Alcázar de 1686 aparece “Una mancha perspectiva del Salón Dorado de Palacio, por acavar, de vara y media de alto y dos y media de ancho, sin marco, de mano de Velázquez”⁷⁷. Harris la consideró la misma planta de la que habla Palomino⁷⁸, pero una mancha perspectiva no es una planta; Palomino denomina “pintura manchada” como sinónima de la “pintura colorida”⁷⁹. Se ha propuesto alguna vez que fuera para el Salón de Comedias⁸⁰, también llamado Salón dorado por la hermosa artesa enmaderada y revestida de oro que tenía en el techo. Pero, además de que era complicado y costoso retirar esta estructura, no queda la menor noticia acerca de un proyecto de pintar allí una bóveda. La mancha perspectiva era muy grande (1,25 x 2,10 m) y su denominación en el inventario indica su carácter abocetado. No especifica el soporte, que seguramente sería papel adherido a tabla o lienzo. Estas características llevan a pensar que se trataba de un esbozo para el óvalo central del Salón donde el sevillano insinuaría las formas y situación de los dioses y quizá algo de su colorido. Aunque Colonna fuera insuperable en su dominio técnico, el estilo frío y escasamente expresivo de su clasicismo no podía por menos de contrastar con la viveza y verdad de la pintura de Velázquez, que, consciente de su superioridad, debió de abocetar lo que deseaba para esa bóveda, pues se jugaba mucho en que gustara al monarca.

En tal contexto, consideramos que el dibujo de la Academia ha de ser un detalle ampliado por Velázquez de esa mancha, precisamente en la parte más importante del fresco, la zona tocante a la Pieza Ochavada, desde la que se producía el ingreso de los visitantes en el Salón y donde se hallaba la protagonista Pandora. El estilo del dibujo no desmiente la atribución a Velázquez y, de hecho, lo confirma que haya estado desde antiguo a nombre

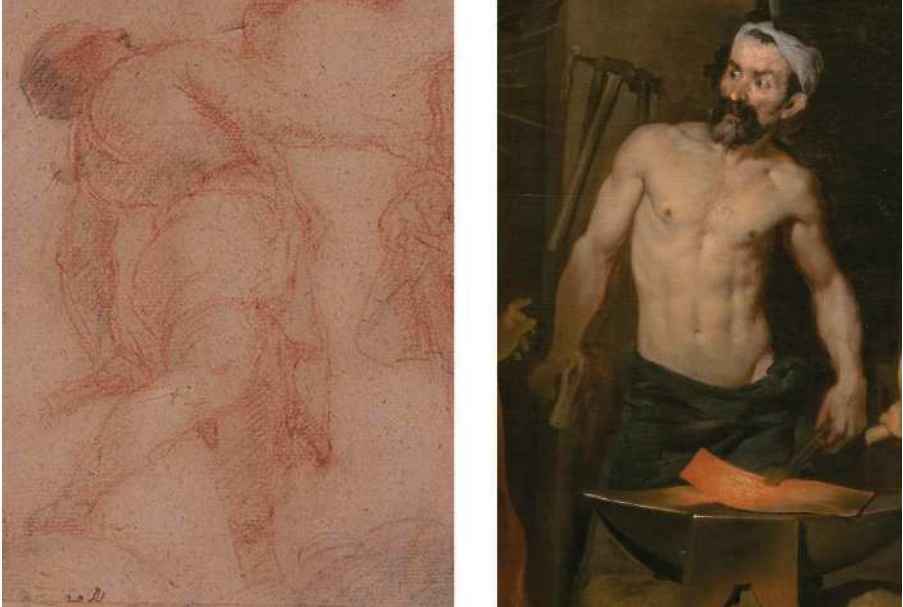
77 BOTTINEAU, Yves, «L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686. Aspects de la cour d'Espagne au XVIIe siècle (5e et dernier article)», *Bulletin Hispanique*, 60-4 (1958), pp. 450-483, esp. 478. Estaba en la bóveda que llaman del Tigre; en 1694 estaba en el obrador de los pintores de cámara “maltratado” (Vid. HARRIS, Enriqueta, *Complete Studies on Velázquez*, Madrid, Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2006, p. 70).

78 HARRIS, Enriqueta, *Complete...*, p. 70.

79 PALOMINO, Antonio, *El Museo pictórico...*, p. 89.

80 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. 113. Señala que pudo ser para el Salón de comedias pero también para el Salón grande.

de Carreño, que, como dibujante, puede ser confundido con el sevillano. En la *Fragua de Vulcano* de este, el dios del fuego aparece también con el martillo colgando de su mano y con el torso y piernas desnudos, si bien la figura está invertida por necesidades compositivas (**Fig. 4**). El tocado alado de Mercurio, el brazo y su rostro en violento escorzo recuerdan al que pintó en estos mismos



4. Dibujo de Pandora recibiendo los dones (Izq.) Diego Velázquez, *Vulcano*, (Der.) La *Fragua de Vulcano*, Madrid, Museo Nacional del Prado.

momentos en el lienzo de *Mercurio y Argos*, también para el Salón. Su postura voladora parece inspirada en la figura de Discordia que dispuso su admirado Rubens tras Mercurio en las *Bodas de Tetis y Peleo* que se hallaba en la Torre de la Parada (**Fig. 5**). Cupido está tomado literalmente del *Rapto de Europa* de Tiziano, copiado por Rubens, que ya usara Velázquez en el tapiz del fondo de las *Hilanderas*, poco anterior a este momento (**Fig. 6**). Pandora adopta idéntica postura, de nuevo invertida, a la Venus de Medici (**Fig. 7**), cuyo vaciado en yeso se hallaba en el Alcázar por su propio encargo en Roma. Pese a su desnudez, no es una imagen lasciva, sino que luce el decoro que deriva de lo natural.

La autoría propuesta para el dibujo sería, además, la prueba definitiva de que Velázquez fue el verdadero inventor y tracista del óvalo central mediante esa mancha perspectiva adjudicada al sevillano en 1686. En tal contexto -pues todo lo dirigía- pudo expresar más veces su idea como lo hizo aquí, en un rápido apunte, cuando Colonna no fuera capaz de seguir su pensamiento artístico. Así pudo decir Palomino refiriéndose a Velázquez: “Quedò la Pieza



5. (Arriba) Rubens, *Las bodas de Tetis y Peleo*, Madrid, Museo Nacional del Prado. (Centro y Debajo): Diego Velázquez, *Mercurio*, *Dibujo de Pandora recibiendo los dones*; *Mercurio y Argos*, Museo Nacional del Prado.

tan hermosa, que deleita los ojos, recrea la memoria, aviva el entendimiento, se apacienta el animo, se incita la voluntad, y está finalmente publicando todo Magestad, Ingenio, y Grandeza”.



6. Diego Velázquez, Cupido, (Arriba) *Las Hilanderas*, Madrid, Museo Nacional del Prado. (Debajo) Dibujo de Pandora recibiendo los dones.



7. Diego Velázquez, Pandora, (Izq.) Dibujo de Pandora recibiendo los dones. (Der.) Anónimo helenístico, *Venus Medici*, Florencia, Uffizi.

5. LOS CUATRO LIENZOS DE VELÁZQUEZ PARA EL SALÓN Y LA RECEPCIÓN DE GRAMONT

Si bien Palomino no los cita, en el inventario de 1686 se describen en el Salón cuatro lienzos de pequeño tamaño de Velázquez como *Apolo desollando un sátiro*, *Mercurio y Argos con una vaca*, *Venus y Adonis* y *Siquis y Cupido*⁸¹. En 1701, *Psiqué y Cupido* es el que alcanza la cifra más alta de valoración, 150 doblones, mientras los otros tres se tasan en 100. Su formato era peculiar, tan

81 Por el inventario de 1686 sabemos de los siguientes cuadros de Velázquez colocados en el salón: “Otros dos quadros yguales de entrebentanas de a 3 varas de ancho y vara de alto de dos fábulas, la vna de Apolo desollando vn sátiro y la otra de Mercurio y Argos con una baca, ambos originales de mano de Belázquez” y “Otros dos quadros yguales de a vara de alto y vna y media de ancho, el vno de Adonis y Venus y el otro de Siquis y Cupido, originales de mano de Belázquez” (BOTTINEAU, Yves, «L’Alcázar de Madrid et l’inventaire de 1686. Aspects de la cour d’Espagne au XVIIe siècle (suite)», *Bulletin Hispanique*, 60-1 (1958), pp. 30-61, esp. 44).

solo una vara de alto, y dos de ellos muy anchos, tres varas, y otros dos la mitad, vara y media. En el incendio de 1734 solo se salvó *Mercurio y Argos*, que se conserva en el Museo Nacional del Prado (**Fig. 8**)⁸².



8. *Diego Velázquez, Mercurio y Argos, Madrid, Museo Nacional del Prado.*

El inventario de 1686 calificó los dos más anchos de “entreventanas”, de modo que tenían que estar colocados en los dos entrepaños que existían entre los tres huecos al exterior que tenía aquel Salón, uno en cada uno, y los otros dos pequeños, que se inventarían a continuación, estarían en los extremos, pues, si contenían algún mensaje, como parece, la lectura hubiera sido imposible sin esa cercanía. Nada se sabe sobre el momento en que se hicieron aunque es casi unánime la opinión de que fueron realizados en 1659. Los cuatro lienzos de Velázquez tienen un formato extraño, lo que ha de venir exigido por la dificultad de encajarlos en aquel Salón repleto de pinturas y, sobre todo, porque así quedarían suficientemente cerca del espectador para que pudiera verlos y entenderlos. Pensamos que se hicieron para reforzar y hacer más visible el mensaje de la bóveda, según una relación hasta ahora inadvertida entre las cuatro historias de Velázquez y las escenas del mito de Pandora representadas por Colonna⁸³.

Intentamos profundizar en el posible mensaje de estas pinturas y su relación con la bóveda. No son dudosas las identificaciones de Júpiter con Felipe IV y de Pandora con María Teresa. Parece segura la de Epimeteo con Luis XIV, pues su atracción por la mujer, pero también su codicia por la dote, le llevó a casarse.

82 Museo Nacional del Prado. Actualmente mide 128 x 250 cm a consecuencia de añadidos realizados tras su traslado al Palacio Nuevo para aumentar su altura. Las dimensiones originales eran 83,59 x 250,77 cm.

83 Únicamente en la primera escena del nacimiento de Pandora no hay relación con los lienzos, pues celebra a la infanta, como la segunda de la recepción de los dones.

Epimeteo, en la versión de Vitoria, fue quien abrió la urna de la que salieron todos los males del mundo a pesar de haber recibido prudentes advertencias, una escena que, ya hemos indicado, se omitió en la bóveda. Por el contrario, no es fácil unir la figura de Prometeo a algún personaje histórico. Era benefactor de los hombres y, sin embargo, objetivo de la venganza de Júpiter, pues Pandora y la ponzoñosa dote le estaban destinadas. Quizá por ello, Prometeo no es especialmente destacado en la bóveda y solo aparece en una escena secundaria rechazando a Pandora.

Una primera observación es que las cuatro deidades de las pinturas de Velázquez son las mismas que cumplen un importante papel en la bóveda en el acto de ofrecer sus dones a Pandora. Mercurio y Cupido se pintan en la entrada del Salón mientras entregan a la mujer sus ofrendas, según nos muestra el dibujo de la Academia que hemos atribuido al sevillano. Baltasar de Vitoria describía la escena con la siguiente cita referente a esos obsequios que hacen a Pandora: “Venus la hermosura, Apolo la música, Mercurio la discreción, y bien hablar”. Los tres se conmemoran en otras tantas pinturas⁸⁴. Sólo falta Cupido, que sustituye a Palas y se añade para cerrar felizmente el ciclo.

Cruz Valdovinos, que intuyó que estos cuatro cuadros contenían un mensaje para la embajada francesa, destacó la dicotomía prudencia e imprudencia en los personajes de Argos y de Marsias que se pintaron en los lienzos grandes⁸⁵, pero existe igualmente en la bóveda en Prometeo y Epimeteo. Prometeo es prudente y aparta a Pandora de sí, pero no evita el castigo de Júpiter, al igual que ocurre con Argos, que pese a su constante vigilancia es degollado por Mercurio según la orden del rey de los dioses. Ambos le habían desobedecido y opuesto a sus deseos, uno al robar el fuego y el otro guardando a Ío. En el lado de los imprudentes, Epimeteo ignora el riesgo que representa Pandora y del que le había advertido su hermano, y puede emparejarse con la pintura de Marsias que, arrogante, desafía a Apolo, pierde y es desollado, y también Adonis puede incluirse en este apartado, pues desprecia el aviso de su amada Venus y sale a la caza del jabalí azuzado por Marte celoso y muere. En todos estos mitos, el hombre es víctima de los designios de un dios. Júpiter-Felipe advierte a sus enemigos que, más pronto o más tarde, les vencerá y tomará su revancha.

Más decisivo aún es el engarce de la cuarta pintura con la bóveda. El mito tradicional de Pandora enlaza con el de Psiqué, pues, aunque en la versión de Vitoria, es Epimeteo quien abre la caja y el episodio no se reflejó en el techo, no podía por menos de estar presente en la imaginación de todos. La pintura de Psiqué y Cupido vendría a suplir esa ausencia, pues incluía probablemente la apertura por la joven de la caja que le entrega Proserpina con la esencia de la belleza, cuya apertura iba a provocar su sueño eterno. Pero, si en la bóveda

84 La coincidencia entre Vitoria y los lienzos se extiende en cuanto a los dones que dan a Pandora, presentes en las historias: Mercurio utilizó palabras dulces para acabar de dormir a Argos, Apolo la música para vencer a Marsias, y la belleza de Venus es insuficiente para impedir la marcha de Adonis.

85 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Velázquez...*, p. 347.

se eliminaba la parte trágica de la historia, en la historia de Psiqué y Cupido no había nada que eliminar, pues tiene final dichoso: Cupido consigue de su madre, la celosa Venus que odiaba a Psiqué por su belleza, que la haga inmortal, y vivirán por toda la eternidad en el Olimpo. Las dos historias de amor, la de la bóveda y la de la pintura, se refieren a María Teresa, una para alabar sus cualidades y otra que anuncia su feliz matrimonio. Para Cruz Valdovinos, la coincidencia de ambas urnas supone la clave del mensaje, pues simbolizan la sorpresa ingrata que iban a encontrar los franceses y su rey Luis XIV cuando conocieran que en la dote de María Teresa no estaba incluido el derecho a suceder en el trono español⁸⁶.

Veamos si todo este artificio pictórico produjo algún efecto en los visitantes franceses. Velázquez, que había dispuesto el adorno del Salón para recepción de la embajada del duque de Gramont⁸⁷, tuvo también un papel importante de cara a los enviados de Mazarino. Contamos con dos narraciones de asistentes al acto, la ya citada del abate Bertaut y la del cronista Álvaro Cubillo de Aragón. Según el primero, llegados los franceses a palacio, tras atravesar entre algunos alabarderos, recorrieron numerosas piezas con abundantes cuadros colgados -explica que en verano se habían descolgado las tapicerías-, galerías y salas con estatuas⁸⁸, tras lo que llegaron al salón de los Espejos donde había dos filas de bancos cubiertos de ricas tapicerías y otros dos cruzados al final, para situar en esos espacios cercados a la muchedumbre de cortesanos: “El Rey de España estaba de pie con un traje muy sencillo y muy parecido al de todos los retratos, bajo un dosel muy rico que estaba al final de la Sala, sin que hubiera nadie cerca de él. Entrando nosotros, nos separamos la mayor parte a los dos costados. Como Monsieur el Mariscal entró desde lejos, el Rey puso la mano en el sombrero, y cuando estuvo ya cerca, no se movió más. Monsieur el Mariscal se descubría de vez en cuando, y cuando presentó su carta, no cambió ya de postura; de suerte que [el Rey] no volvió a poner la mano en el sombrero cuando Monsieur el Mariscal se fue. Antes de que se fuera, hizo signo a aquellos que él había puesto en una lista y fuimos a saludar al Rey. Como nos encontramos sin orden y sin

86 En las capitulaciones matrimoniales se excluyó a María Teresa de la sucesión en el trono de España, pero Mazarino impuso a cambio de ello la entrega de 500.000 ducados de oro. Cuando llegó la cuestión sucesoria en 1700, los franceses alegaron que el nieto de Luis XIV y María Teresa, hijo del delfín, Felipe, tenía derecho a suceder porque los españoles nunca habían pagado esa cantidad.

87 Velázquez se ocupó asimismo de acondicionar con alhajas el alojamiento de Gramont en casas de don Antonio de Alosa, que devolvió el 19 de noviembre a la furriera (vid. CRUZ VALDOVINOS, *Velázquez...*, p. 343).

88 El recorrido de la embajada de Gramont debió de ser el que narra un anónimo cronista cuando, al describir la ceremonia que tuvo lugar en 1687 para la recepción del gran duque de Moscovia, indica que Carlos II cambió para esa ocasión el itinerario habitual. Dice: “No le faltaba a S.M. la noticia de que cuando vino, a 15 de septiembre del año 1649, Amet Aga Mustafá, embajador del Gran Turco, a besar la mano y dar su embajada al rey nuestro señor D. Felipe 4º... se le dio entrada a la embajada por la puerta del cuerpo de guardia de los Archeros, y por las piezas de las consultas, audiencias, pieza del cubillo, galería pintada y pieza obscura, y de ahí adelante por la galería de los grandes hasta el Gran Salón de los Espejos...” (ANÓNIMO, «Audiencia del Gran Duque de Moscovia», en CHECA CREMADES, Fernando, *El Real Alcázar de Madrid*, Madrid, Nerea, 1994, pp. 502-503).

respetar las calidades, Monsieur el Mariscal nos nombró a todos en el momento en que nos inclinábamos para hacer la reverencia. A la izquierda de esta Sala había un cercado o celosía donde estaban la Reina y la Infanta. Así que salimos, fuimos a los apartamentos de la Reina...”⁸⁹. Una narración parecida, aunque más sucinta, realiza Cubillo de Aragón⁹⁰. Tampoco hay diferencias con lo que cuenta Palomino: “Bolviendo, pues, a el año de 1659, en el día 16. de Octubre entro en Madrid el Mariscal Duque de Agramont...entrò en Palacio, apadrinado del Señor Almirante de Castilla: recibiole su Magestad en el Salon, arrimado à vn bufete, y en pie; y assi estuvo todo el tiempo que durò la función. Estaba la Pieza de los Espejos adornada esplendida, y ricamente; y debaxo del Dosel una Silla de inestimable precio. Este adorno estuvo à cargo de Don Diego Velazquez, como Aposentador Mayor, y del Tapicero Mayor”⁹¹.

Velázquez actuó con Damián Goetens, tapicero mayor, como luego volvería a suceder en Fuenterrabía para la conferencia de Felipe IV y Luis XIV. El dosel bajo el que se situó Felipe IV era el usado en tales ocasiones -se describe, por ejemplo, en la recepción del embajador del gran duque de Moscovia en 1687- con las armas reales sostenidas por una figura de la Virtud. Estaba cuajado de perlas en el techo y caída, rosas de oro macizo por doquier y en ellas diamantes, rubíes, esmeraldas y balajes muy grandes, y en la corona que había sobre las armas tres diamantes triangulares de más de ocho quilates cada uno, en su parte baja otro diamante prolongado de cinco quilates y en el remate una perla del tamaño y hechura de una pera cermeña. La silla a la que se refiere Palomino era a juego con el dosel y en su respaldo había un rubí cabujón tan grande y de tal perfección de color que causaba estupor. Todo el tejido era obra de Pieter de Pannemaker entre 1518 y 1520 y aparecía reflejado en el inventario de 1700 tras la muerte de Carlos II con todo el detalle de sus piedras preciosas⁹².

Del palacio llamó la atención del abate, entre otras cosas, la multitud de cuadros que colgaban de las paredes y la escasa luz que recibían las habitaciones, ya que las ventanas eran pequeñas y estaban en alto⁹³. El recorrido que antes hemos detallado incluye el paso por estancias muy antiguas del Alcázar, cuyo carácter originario de fortaleza era incompatible con grandes huecos al exterior.

89 BERTAUT, François, *Journal...*, pp. 26-28. La traducción es nuestra.

90 “Apadrinado de tan gran señor [el Almirante] llegó al Salón, donde le esperaba su Magestad debaxo del Dosel...y con la reuerencia deuida a tanta Magestad, besó la carta de su Rey y, puesta sobre su cabeça, la puso luego en la Real mano, recibióla con el agrado y cariño que acostumbra en medio de su grandeza, y aviéndole preguntado cómo venía, y por la salud del Rey Christianíssimo, le dixo lleno de gozo: io responderé a mi sobrino. Hizo otra gran reuerencia el Embaxador, y sin boluer la espalda al Rey, passó al quarto de la Reyna, a quien como su Reyna y señora besó la mano...” (CUBILLO DE ARAGÓN, Alvaro, *Relacion breue, de la solemnissima entrada que hizo en la Villa de Madrid el Duque de Agramont, Embaxador Extraordinario del Christianissimo Rey de Francia...* Madrid, Andrés García de la Iglesia, 1659, p. 5).

91 PALOMINO, Antonio, *Museo...*, pp. 928-929.

92 FERNÁNDEZ BAYTON, Gloria, *Testamentaria Carlos II. 1701-1703*, Madrid, Museo del Prado, 1975, pp. 196-200.

93 BERTAUT, François, *Journal...*, p. 26.

En cuanto al salón de los Espejos no dice ni una palabra acerca de las pinturas de la bóveda ni de los cuadros de las paredes, que nunca se retiraban de su lugar, a diferencia de otras habitaciones donde se colocaban tapices para el invierno⁹⁴. La rápida visión de las pinturas el día de la petición de mano pudo completarse con otras ocasiones en que los franceses volvieron al palacio: el día 18 fueron a ver a la reina cenar, el 19 a oír misa en la capilla, el 20 don Fernando Ruiz de Contreras entregó a Gramont cartas del rey, la reina y la infanta, y el día 21 asistieron a una audiencia de despedida con el rey, pues partía para El Escorial al día siguiente, y a una comedia por la tarde, tras la cual fueron a despedirse de la reina y la infanta⁹⁵ aunque un desgraciado suceso les retuvo hasta el último día del mes en Madrid.

Palomino refiere un acontecimiento del que nada dice Bertaut: "...y aviendo gustado el Monsieur Mariscal de ver de espacio el Quarto del Rey, mandò su Magestad à Don Diego Velazquez le assistiese con mucho cuidado, mostrándole lo mas precioso, y notable de Palacio. Lunes veinte de Octubre, a las dos de la tarde, entrò el Monsieur Mariscal en Palacio por la Escalera secreta, que sale al Jardín del Parque. Venía acompañado de sus dos hijos, el Conde de Giche, Maestre de Campo de vno de los Regimientos de las Guardias del Rey Christianissimo, y el Conde de Lovini, y otros Señores. Fue Don Diego Velazquez mostrandoles todas las Piezas del Palacio, en que tuvieron mucho que admirar, por la multitud de Pinturas Originales, Estatuas, Porfidos, y demás riquezas, de que se adorna su gran Fabrica”.

Velázquez enseñó sin duda a Gramont y a sus acompañantes el salón de los Espejos. El enviado de Luis XIV veía la bóveda recién pintada y también los famosos cuadros que decoraban sus paredes. Si efectivamente contenían un mensaje para la embajada francesa, sin duda era muy velado y no sería el sevillano quien lo explicara a los franceses, y así Gramont como Bertaut y todos los componentes del séquito, quedaron muy complacidos con la visita: “Cuando se fue el Monsieur Mariscal a Francia, le dejó a Don Cristóbal de Gaviria, de la Orden de Santiago, Teniente de Capitán de las Guardias Españolas, y Conductor de Embajadores, un reloj de oro riquísimo, para que se lo diese a Don Diego Velázquez”⁹⁶.

94 ANÓNIMO, «Audiencia...»: “La galería de los Grandes, la pieza de la Imagen, y la óchavada no tenían más adorno que el que continuamente tienen, porque cualquiera cosa se le pusiera, por rica que fuera, quedara deslucida a la vista de las ricas pinturas que en las dichas tres piezas hay... El adorno que continuamente tiene dicho Salón es el estar todas sus paredes cubiertas de grandes y grandiosas pinturas...”.

95 Este día intercambiaron regalos: el rey envió a Gramont un collar de diamantes y este entregó a don Cristóbal de Gaviria -introdutor de embajadores que les había acompañado desde Alcobendas-, para que lo diera al rey, un retrato de Luis XIV en esmalte hecho por Jean Petitot y engastado en una insignia de diamantes. Después no hubo muchas ocasiones de visitar el palacio, pues murió el infante Fernando Tomás el día 23 con un año de edad y la Corte vivió los lutos de la ocasión, marchando Gramont al Escorial para el entierro, aunque pudo visitar poco después el Buen Retiro con detenimiento y partió de Madrid el 31 de octubre.

96 PALOMINO, Antonio, *Museo...*, p. 929.