

Fig. 1. GIUSEPPE MARIA MITELLI, *Retrato de Agostino Mitelli*. Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Colección de retratos, legajo M. n. 170.

DAVID GARCÍA CUETO

Algunas consideraciones sobre la estancia española de Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna (1658-1662)

Pocas presencias artísticas foráneas resultaron tan trascendentes en la España del Siglo de Oro como la de los fresquistas bologneses Agostino Mitelli (1609-1660) y Angelo Michele Colonna (1600-1687).¹ Pese a la brevedad de su estancia en la Corte de

¹ La estancia española de Mitelli y Colonna resultó marginada por la historiografía contemporánea hasta los pioneros trabajos de Enriqueta Harris, Ebría Feinblatt y Antonio Bonet Correa; desde entonces, los estudios sobre este episodio han aumentado considerablemente. Se recuerdan a continuación las más valiosas aportaciones sobre este asunto: ENRIQUETA HARRIS, *Angelo Michele Colonna y la decoración de San Antonio de los Portugueses de Madrid*, «Archivo Español de Arte», XXXIV, 1961, p. 101-105; ANTONIO BONET CORREA, *Nuevas obras y noticias sobre Colonna*, «Archivo Español de Arte», XXXVII, 1964, p. 307-312; EBRÍA FEINBLATT, *A "bozzetto" by Colonna: Mitelli in the Prado*, «The Burlington Magazine», CVII, 1965, p. 349-357; STEVEN N. ORSO, *Philip IV and the Decoration of the Alcázar of Madrid*, Princeton, Princeton University Press, 1986; JOSÉ LUIS SANCHEZ GASPÁR, *El "bozzetto" de Colonna-Mitelli para el techo de la Ermita de San Pablo*, «Boletín del Museo del Prado», XXII, 1987, p. 32-38; E. FEINBLATT, *Seventeenth-Century Bolognese Ceiling Decorators*, Santa Barbara, Fithien Press, 1992; CHRISTOPH LADEMANN, *Agostino Mitelli 1609-1660: die bolognesische Quadraturmalerei in der Sicht zeitgenössischer Autoren*, Frankfurt am Main, P. Lang, 1997; FELIPE PEREDA Y ÁNGEL ATERIDO FERNÁNDEZ, *Velázquez y el programa decorativo del Salón de los Espejos*, en *Actas del Congreso Internacional Velázquez*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1989 (en prensa); D. GARCÍA CUETO, *Aportación al conocimiento de la estancia española de A. Mitelli y A. M. Colonna, 1658-1662*, en *Actas del XIV Congreso del Comité Español de Historia del Arte*, Málaga, Universidad de Málaga, 2002 (en prensa); D. GARCÍA CUETO, *El manuscrito Vita del Mitelli y la estancia española de Mitelli y Colonna, 1658-1662*, Granada, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, 2002 (inédito); GIUSEPPINA RAGGI, *Note sul viaggio in Spagna di Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli*, «Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la U.A.M.», XIV, 2002, p. 151-166; SALVADOR SALORT PONS, *Velázquez en Italia*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.

Felipe IV, el éxito y el impacto de su obra fueron de una absoluta contundencia; su estilo y su concepto espacial, su repertorio de ornamentos y su técnica, revitalizaron e hicieron resurgir con fuerza la casi inexistente tradición española de decoradores murales, al inspirar, estimular y enseñar a más de una generación de pintores cortesanos. Insignes figuras del panorama artístico madrileño de la segunda mitad del siglo XVII, como Juan Carreño de Miranda, Francisco Rizzi, Claudio Coello, José Ximénez Donoso o Antonio Palomino partieron de la lección de los boloñeses en sus experiencias pictóricas decorativas, a la par que difundieron la *quadratura* boloñesa y sus ornatos por varias de las principales ciudades españolas, donde en ocasiones artistas de menor talla, pero fascinados por esta novedad artística y técnica, emularon las creaciones del dúo italiano y sus seguidores cortesanos en ámbitos incluso de la más extrema periferia cultural.

El impacto de la presencia de Mitelli y Colonna en España puede sin duda ser considerado por la evaluación de los consecuentes antes aludidos, pero sólo puede comprenderse en su verdadera dimensión si a la par se conoce la situación previa a su llegada en el ámbito artístico que los acogió. Cuestiones tan discutibles como el temperamento español sirvieron en algún momento a los historiadores del arte para explicar el rechazo de Velázquez a practicar la técnica del fresco,² y como el maestro sevillano, muchos artistas debieron tener, fuera cual fuese el motivo, poca inclinación a aprender y practicar esta modalidad pictórica.

El flujo de artistas italianos hacia la Península Ibérica fue una fructífera realidad ya consolidada en el reinado de los Reyes Católicos,³ y desde las primeras décadas del siglo XVI, cuando las nuevas corrientes del Renacimiento habían sido recibidas en España, se sintió la necesidad por parte de los sectores más culti-

² Sobre este particular se manifestó JUSEPÉ MARTÍNEZ, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, Madrid, Akal, 1988, p. 197-198. Ambos dos [Velázquez y su yerno Juan Bautista del Mazo] fueron muy enemigos de la pintura al fresco por causa de no hallarse con ánimo de resistir semejante trabajo por ser en extremo de obrar muy dificultoso y ser ojeado de con mucha prontitud y práctica habituada, y el no poder valerse del natural, sino por el dibujo y gran consideración en las distancias.

³ De los artistas italianos que trabajaron en España desde el siglo XIV hasta fines del reinado de los Reyes Católicos, trata la aún no superada obra de ANDRÉE DE BOSQUE, *Artistes italiens en Espagne du XIV^e siècle aux Rois Catholiques*, Paris, Le Temps, 1965. Sobre el papel de la diplomacia en los intercambios artísticos producidos durante el reinado de aquellos sobe-

vados de la aristocracia y por la propia monarquía, de emular las creaciones italianas de aquel periodo. Así, se inició un desigual pero constante demanda de fresquistas itálicos en España, iniciado al parecer hacia 1533 con la contratación por parte de Francisco de los Cobos, secretario de Carlos V, de Julio de Aquiles, pintor adscrito al entorno romano de Rafael,⁴ a quien se le unió años después, ya en España, el también decorador Alejandro Mayner, personalidad más enigmática, de posible procedencia genovesa. Ambos formaron durante años un fecundo dúo, de cuyas obras pervive en la actualidad, tal vez como la más relevante de cuantas realizaron, las pinturas del Peinador de la Reina y de las Salas de las Frutas en la Alhambra de Granada. Tras ellos hubo, durante todo el siglo XVI, una amplia nómina de artistas más o menos relevantes, como los genoveses Peroli, que sirvieron a don Alvaro de Bazán decorando su palacio del Viso del Marqués a partir de 1569,⁵ Cristoforo Passini de Sabbioneta, responsable de los frescos del castillo-palacio del duque de Alba en Alba de Tormes,⁶ o el numeroso grupo de artistas que Felipe II requirió para la decoración de su empresa más ambiciosa, el monasterio de San Lorenzo de El Escorial, entre los cuáles destacaron Federico Zuccari, Luca Cambiaso y Pellegrino Tibaldi.⁷

El panorama artístico español de mediados del XVII, momento en el que Felipe IV decide finalizar la decoración de las salas principales del Alcázar de Madrid, carecía de figuras capaces de cubrir la demanda de decoraciones murales como las realizadas en Italia desde comienzos de aquel siglo. Muertos los pintores manieristas que satisficieron las iniciativas artísticas de Felipe III,⁸ herederos en buen número de los italianos venidos a España para trabajar en el monasterio de El Escorial, ningún pintor se mostró lo bastan-

tos, versa la tesis doctoral de JUAN MANUEL MARTÍN GARCÍA, *Arte y diplomacia en el reinado de los Reyes Católicos*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002.

⁴ ROSA LÓPEZ TORRELOS, *Los grutescos de Rafael y Udine en la pintura española. La estufa y la logia de Carlos V*, «Storia dell'Arte», 1987, p. 171-183.

⁵ DIEGO ANGLULO INIGUEZ, *Pintura del Renacimiento. Ars Hispaniae*, vol. XII, Madrid, Plus Ultra, 1964, p. 285.

⁶ LUIS MARTÍNEZ DE IRIBIO, Duque de Alba, *La Batalla de Mühlberg en las pinturas murales de Alba de Tormes. Discurso leído en el acto de su recepción pública*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1962.

⁷ MARIO DI GIAMPAOLO (editor), *Los frescos italianos de El Escorial*, Madrid, Electa, 1993.

⁸ Sobre éstos, véase MAGDALENA LAPUERTA MONTYA, *Los Pintores de la Corte de Felipe III. La Casa Real de El Pardo*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2002.

te capacitado en la ejecución de grandes decoraciones como para complacer al entendido Felipe IV. Es sintomática en este sentido la anécdota recordada por Palomino respecto a unas pinturas que en 1641 realizó Francisco Camilo en la Galería de Poniente del Alcázar de Madrid, las cuales representaban diversos episodios de las *Metamorfosis* de Ovidio. Felipe IV, al contemplar esta obra de Camilo, decepcionado, exclamó que «Júpiter parecía Jesucristo y Juno la Virgen Santísima», al percibir en las pinturas la falta de espíritu heroico consustancial a estas iconografías mitológicas.⁹

Así, mientras la alta aristocracia italiana convertía en ámbitos llenos de sugerencias espaciales e iconográficas los interiores de sus palacios a golpe de pincel, en España la Corte recurría a excesivamente simples soluciones decorativas, derivadas de patrones manieristas carentes de cualquier innovación, como evidencian las pinturas del techo del Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro,¹⁰ cuyo manifiesto anacronismo queda subrayado al considerar que por aquellos años Pietro de Cortona pintó una de las obras cumbre de la decoración barroca, *El Triunfo de la Divina Providencia* en el salón del palacio Barberini de Roma, realizada entre 1633 y 1639.

Las reformas interiores del Alcázar de Madrid, una vez concluidas las obras fundamentales del nuevo real sitio del Buen Retiro, pusieron de manifiesto una vez más la inexistencia de artistas españoles capacitados para ejecutar una gran decoración, por lo que se planteó una vez más la necesidad de recurrir a artistas italianos dotados en esta práctica. El rey Felipe encomendó — persuadido por el marqués de Liche, don Gaspar de Haro, hijo del entonces valido Luis de Haro — la contratación de un gran decorador a su pintor de cámara y aposentador, Diego de Silva Velázquez, como uno de los fines de su segundo viaje a Italia, realizado entre 1649 y 1651. Pietro de Cortona fue el artista objetivo del monarca

⁹ Sobre Francisco Camilo y su obra en el Alcázar, véase D. ANGLUO ISQUIEZ, *Francisco Camilo*, «Archivo Español de Arte», XXXII, 1959, p. 89-107; y ALFONSO EMILIO PÉREZ SÁNCHEZ, *Francisco Camilo: un pintor en el Madrid de Felipe IV. Discurso leído en su recepción pública en la Real Academia de la Historia*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1998, p. 28-29.

¹⁰ A. BONET CORREA, *Velázquez, arquitecto y decorador*, «Archivo Español de Arte», XXXIII, 1960, p. 245-247.

en un principio, pero ante la negativa de éste, se inició la búsqueda de otra opción. Fue el noble boloñés Virgilio Malvezzi, vinculado tanto por tradición familiar como por su propia biografía con la monarquía española, quien hizo ver al pintor español la idoneidad de dos artistas ya entonces consagrados en el panorama artístico italiano,¹¹ si bien desconocidos para los españoles. Fueron como es sabido estos artistas el dúo boloñés compuesto por Agostino Mitelli y Angel Michele Colonna, quienes ya habían servido al marqués y estaban avalados por una amplia y exitosa trayectoria artística en diversos territorios italianos.

Este artículo presenta algunos de los resultados de la investigación que he llevado a cabo en los últimos tres años sobre la estancia de Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna en España, parte de la cual fue defendida como trabajo de segundo año de doctorado en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, donde obtuvo la máxima calificación. Pretendo aquí presentar diversas reflexiones sobre la estancia de los artistas en la Corte de Felipe IV, dirigidas en especial al público boloñés, que tienen como fin no sólo presentar un resumen de la actividad artística de los pintores durante su *soggiorno*, sino completar éste con otras informaciones que permitan a los interesados en este singular episodio continuar en investigaciones futuras el análisis de la trascendencia y el significado de la obra española de Mitelli y Colonna. Considero por tanto las fuentes disponibles en España, tanto impresas como documentales, sobre este concreto episodio, a la vez que me refiero con brevedad a los testimonios, tanto gráficos como pictóricos, que de él nos han llegado.

La estancia de Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna en Madrid al servicio de Felipe IV fue un episodio destacado por la historiografía artística desde momentos muy cercanos a la conclusión de la misma. Sin duda, los dos boloñeses se convirtieron al menos para algunos de sus contemporáneos en verificadores del tópico del artista que asciende en la sociedad por la protección y el reconocimiento de un príncipe, y que en el caso concreto de la relación de pintores italianos con monarcas españoles, tenía su para-

¹¹ JOSÉ LUIS COLOMER, *Dar a Su Magestad algo bueno. Four letters from Velázquez to Virgilio Malvezzi*, «The Burlington Magazine», CXXXV, 1993, p. 67-72.

digma en el vínculo que entre Carlos V y su hijo Felipe II establecieron con el gran Tiziano Vecellio.¹² La más insigne obra de la historiografía artística boloñesa del Seiscientos, la *Felsina Pittrice* del canónigo y aristócrata Carlo Cesare Malvasia, ya recogió en su primera edición de 1678 un importante pasaje relativo a la estancia de los artistas en España, dentro de la biografía conjunta dedicada a Mitelli y Colonna por el autor. Si bien Malvasia trazó un guiño bastante aproximado y ciertamente documentado de los años que los artistas pasaron en Madrid, existe cierta confusión en su relato, derivada de su desconocimiento de los reales sitios españoles, y del origen oral de bastantes de sus informaciones.¹³ En los siglos siguientes, las obras de Crespi¹⁴ y Antonio Bolognini Amorini,¹⁵ contribuyeron a ilustrar algo más este episodio de la vida de los artistas, pero sin resolver algunas de las confusiones emanadas de la lectura de Malvasia, a la vez que crearon otros nuevos.

El pintor y escritor de arte Jusepe Martínez, contemporáneo de Mitelli y Colonna, informó en sus *Discursos* de la motivación de su venida a España, acertada en esencia pero no en los detalles, y de su decisiva intervención en el resurgir de la técnica al fresco en España, pero su memoria le traicionó al recordarlos como «los Colonas», olvidando y confundiendo la verdadera identidad de uno de ellos, al asimilarlos a algo parecido a una estirpe de pintores.¹⁶

¹² LODOVICO VERRIANI, *Raccolta de' Pittori, Scultori, et Architetti Modonesi più celebri*, Modena, Soliani, 1602, p. 30-31, recuerda el vínculo de Mitelli y Colonna con Felipe IV en la misma relación que a Tiziano y Carlos V, considerando tanto a unos como al otro paradigmas de la protección de los artistas por los príncipes.

¹³ CARLO CESARE MALVASIA, *Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologna, Tipografía Guidi all'Anora, 1841, II, p. 356, comenta sobre nuestros pintores: «Giunti in Madrid, furono subito posti a fare nel palagio del Re Ritiro due prospettive». Sabemos por otros autores que no fue en el palacio del Buen Retiro, sino en el Alcázar, donde Mitelli y Colonna comenzaron a pintar tras su llegada, en efecto una fachada con dos perspectivas. Así, en el elenco autógráfico de Colonna de sus obras, inserto en el manuscrito del padre GIOVANNI MITELLI, *Vita et Opere di Agostino Mitelli*, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Ms. B.3375, (sobre este manuscrito, véase la nota 21) fol. 99r, recuerda esta intervención del modo que sigue: «al arivo una fazata dipinta con 2 Prospettive in quarto di basso di S.M., nel suo giardinio». La referencia al Cuarto Bajo remite sin dudas no al palacio del Buen Retiro, sino al Alcázar. Sirva este ejemplo como muestra de las inexactitudes del texto de Malvasia.

¹⁴ LUIGI CRESPI, *Vite de' Pittori Bolognesi non descritte nella Felsina Pittrice*, In Roma, nella stamperia di Marco Pagliarini, 1769, p. 31-49 y 51-57.

¹⁵ ANTONIO BOLOGNINI AMORINI, *Vite dei pittori ed artefici bolognesi*, Bologna, Tipi Governativi alla Volpe, 1841, p. 291-344.

¹⁶ J. MARTINEZ, *Discursos* cit., p. 198, «Reparó S.M. en que para adornar los techos, galeri-

La obra impresa en la que con más fidelidad se describe la obra madrileña de Mitelli y Colonna es sin duda el *Parnaso español pintoresco y laureado* de Antonio Palomino, aparecido en 1724. En la vida que de Velázquez escribe Palomino se inserta la noticia de la venida a España de los boloñeses y una amplia referencia a las obras que allí realizaron.¹⁷ Después de Palomino, tan sólo el ilustrado Antonio Ponz, en su monumental *Viage de España*, aporta noticias de relieve sobre la obra de los boloñeses en Madrid.¹⁸ Poco sin embargo aparece de nuevo sobre este particular en otro de los clásicos de la historiografía artística española, como es el *Diccionario* de Ceán Bermúdez.¹⁹

Si bien el uso de escribir biografías de artistas ilustres estuvo extendido tanto en Italia como en España durante el siglo XVII, no fue tan frecuente la dedicación de una obra a un solo artista. En España sólo se tiene noticia de una biografía de artista concebida como obra en sí misma, la que de Velázquez se propuso escribir Juan de Alfaro,²⁰ mientras en Italia este caso se repitió con mayor asiduidad; prueba de ello son las biografías de Bernini, Pietro de Cortona, o los manuscritos que el padre Giovanni Mitelli dedicó a la memoria de su padre Agostino, conservados en la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio de Bolonia. Estos manuscritos consisten por su singularidad un valioso testimonio no sólo de la vida

as, bóvedas, había grande dificultad y falta de pintores, que pintasen al fresco; para esto, y para que se introdujese tal modo de pintura en España, por haber cesado por espacio de cuarenta años, murió a Velázquez que enviase a Italia por dos famosos pintores. Escribió a Italia, vinieron los pintores [...] y después acá se han introducido de tal manera este modo de obrar que hace emulación de Italia. Estos dos pintores se llamaron los Colonas y el uno murió en España y el otro se volvió a Italia con muchos medros, ambos a dos con reputación muy cumplida.

¹⁷ ANTONIO PALOMINO, *El Parnaso Español Pintoresco y Laureado*, Madrid, 1724. Citamos por la moderna edición anotada por NINA AYALA MAYOR, *Vidas*, Madrid, Aguilar, 1986, p. 183-187. El epígrafe en el que Palomino trata de la estancia en Madrid de Mitelli y Colonna se titula *De las pinturas que llevó Velázquez a El Escorial de orden de Su Magestad*.

¹⁸ ANTONIO PONZ, *Viage de España*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1776-1793, 18 vols. Edición moderna en Madrid, Aguilar, 1988. Las descripciones de Antonio Ponz son especialmente valiosas para conocer dos de las obras madrileñas de Mitelli y Colonna, las decoraciones de la cúpula de la iglesia de la Merced y de la ermita de San Pablo del Buen Retiro. Véase por tanto A. PONZ, *Viage de España*, ed. 1988, vol. II, p. 72 y 281.

¹⁹ JUAN AGUSTÍN CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1800, en seis volúmenes. Véanse las voces COLONA, Miguel, y MITELLI, Agustín.

²⁰ KARIN HELLMER, *La literatura artística española del siglo XVII*, Madrid, Visor, 1999, p. 57.

²¹ La autora que ha puesto de manifiesto en la historiografía actual la importancia de estos

de un artista elogiado por sus coetáneos, sino también un documento de la concepción de la Historia del Arte durante la Edad Moderna. Si bien los manuscritos del padre Giovanni Mitelli fueron conocidos por sus contemporáneos, y manifestamente empleados por Crespi o Bolognini Amorini, continúan siendo una fuente imprescindible para evocar la existencia y la creación de Agostino Mitelli, su círculo social y la cultura de la que fue partícipe. La transcripción íntegra de los mismos — el conservado bajo la signatura B.3375, original del mencionado autor, y el B.148, redactado con posterioridad y copia dieciochesca debida al historiógrafo boloñés Marcello Oretti —²¹ han sido una de las bases de mi investigación. Con estas fuentes, y algunos documentos de archivo custodiados en el General de Simancas, Notarial de Madrid e Histórico Nacional,²² he podido realizar una amplia aproximación a este período de la vida de los artistas, completada con la bibliografía actual que sobre esta cuestión versa.

Retomando el proceso de la venida a España de los boloñeses, es ya sabido el fracaso de la primera negociación llevada a cabo por Velázquez en 1650 para llevar a Mitelli y Colonna a Madrid, la cual fue posibilitada por la mediación de Virgilio Malvezzi. El fallo de este intento debió ser provocado, como se ha apuntado, por varias situaciones personales y familiares de los artistas, quienes prefirieron por ellas permanecer en Italia.²³

MANUSCRITOS ha sido ADRIANA AREPELLI, *Per la bibliografia di Agostino e Giuseppe Maria Mitelli, «Arte Antica e Moderna»*, III, 1958, p. 295-301. Más recientemente, ha considerado amplias cuestiones de su redacción C. LAUBERMAN, *Agostino Mitelli* cit., p. 23-41. Los manuscritos se citarán como G. MITELLI, *Vita cit.*, y MARCELLO ORETTI, *Cronica con molte notizie Pittoresche ricavata dalla Originale Scritta dal Padre Giovanni Mitelli*, Bologna, siglo XVII.

²¹ Los documentos de Simancas tratan de las obras de Mitelli y Colonna en el Alcázar de Madrid y en el palacio del Buen Retiro; los primeros fueron citados por S. N. OISO, *Philip IV* cit., p. 70 y los segundos por JOSÉ MARÍA DE AZARATE, *Anales de la construcción del Buen Retiro, «Anales del Instituto de Estudios Madrileños»*, I, 1966, p. 99-136. Los del Archivo Notarial de Madrid, relativos a la vida privada de los artistas en la Corte, fueron dados a conocer por MERCEDES ADELLO Y CUBO en sus compendios *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVII y XVII*, Granada, Universidad, 1978 y *Documentos para la Historia de la Pintura Española*, I, Madrid, Museo del Prado, 1984. En el Archivo Histórico Nacional se conserva la carta de pago a Colonna de parte de sus trabajos en la capilla de la Merced. Esta carta fue publicada por J. A. CEA BERMÚDEZ, *Diccionario* cit., VI, p. 377, y publicada de nuevo por A. BONET CORREA, *Nuevas obras y noticias* cit., p. 312.

²² Esta hipótesis fue planteada por AIDA ANGUIANO DE MIGUEL, *Angelo Michele Colonna: sus aportaciones a la pintura barroca decorativa en Italia*, «Anales de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid», VIII, 1998, p. 210, y argumentada con mayor solidez por

No fue hasta años más tarde cuando los españoles comenzaron de nuevo las negociaciones para que los artistas fuesen a trabajar a la Villa de Madrid; en aquella ocasión fue el cardenal Giovan Carlo de' Medici el personaje que hizo viable tal empresa. Giovan Carlo había sido promotor de importantes empresas artísticas en Florencia, en algunas de las cuales participaron Mitelli y Colonna como decoradores,²⁴ y a causa de sus gestiones se convirtió en un personaje clave en los intercambios artísticos entre la Toscana y Madrid.²⁵ El vínculo del cardenal y los artistas se remontaba a 1634, y su papel de patrón de éstos influyó sin duda en la venida de los mismos. Los particulares del proceso de contratación han sido puestos de manifiesto en fecha reciente gracias al descubrimiento y publicación de la correspondencia del cardenal con sus agentes en Madrid y Bolonia, conservada en el Archivo di Stato de Florencia,²⁶ la cual evidencia la complejidad de las gestiones que fueron necesarias para permitir el viaje de los pintores.

Superados estos trámites, a finales de julio de 1658, Mitelli y Colonna partieron de Bolonia, acompañados por sus hijos Giuseppe Maria Mitelli y Giuseppe Colonna, por Carlo Maria Machelì, hijastro de Angelo Michele, y el criado Francisco Romano.²⁷ El equipo embarcó en el puerto de Livorno, el cual estaba entonces bajo el control de los duques de Toscana; tras un viaje

S. SALORT PONS, *Velázquez en Italia* cit., p. 160-165.

²⁴ Sobre el mecenazgo de Giovan Carlo de' Medici y su relación con Mitelli y Colonna, véase SILVIA MASALCICH, *Anticipazioni sul mecenatismo del cardinal Giovan Carlo de' Medici e suo contributo alle collezioni degli Uffizi*, en Actas del congreso *Gli Uffizi. Quattro secoli d'una galleria. Fonti e documenti*, Florencia, Olshki, 1982, volumen anexo, p. 41-82; G. RAGGI, *Il ruolo di Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli, pittori bolognesi, nello sviluppo della scuola quadraturistica toscana*, «Strenna Storica Bolognese», XLVI, 1996, p. 441-457; ANNA MARIA MATTUCCI - G. RAGGI, *Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli al casino di via della Scala, in Settanta Studiosi Italiani. Scritti di Storia dell'arte per l'Istituto Germanico di Firenze*, Firenze, Le Lettere, 1997, p. 395-400.

²⁵ S. SALORT, *Velázquez en Italia* cit., p. 151, recuerda cómo en 1662 el duque de Medina de las Torres, entonces alcaide del palacio del Buen Retiro, pidió al cardenal, a través del embajador toscano en Madrid, Giovanni Battista Amoni, un sustituto para el escenógrafo Antonio Romano o Antozzi, que acababa de fallecer.

²⁶ Dan cumplida cuenta de esta documentación S. SALORT, *Velázquez en Italia* cit., p. 157-167 y 484-486, donde publica la transcripción de las cartas.

²⁷ *Ivi*, p. 167. Salort manifiesta sus dudas sobre si el criado Francisco Romano estaba capacitado para pintar, reserva que comparto.

de mes y medio en barco, durante el cual sufrieron varios percances,²⁰ llegaron a las costas españolas, dirigiéndose de seguido a Madrid. Al llegar, como aclaran con unanimidad todas las fuentes, fueron alojados en la Casa del Tesoro, amplio edificio anexo al Alcázar Real, donde además de diversos servicios del mismo, se alojaban diversos personajes del entorno del monarca, como el propio Diego Velázquez y su familia. No existe la misma unanimidad respecto al salario que percibían los artistas, algo en parte debido a la diversidad de monedas en circulación tanto en España como en Italia, si bien hay coincidencia en destacar lo elevado de los estipendios de ambos,²¹ así como las comodidades de su instalación en la Casa del Tesoro y la servidumbre con la que contaron.²²

Una vez instalados, los artistas comenzaron a trabajar en la decoración de distintos espacios de la que entonces era la principal residencia de los Reyes de España, el Alcázar Real de Madrid. El edificio presentaba un austero y desigual aspecto exterior, fruto de las reformas llevadas a cabo desde la Edad Media en la primitiva estructura de un castillo árabe, pero en contraposición el interior

²⁰ Durante la travesía, la nave en la que viajaban fue asaltada por piratas turcos, quienes raptaron a uno de los acompañantes de los pintores, Carlo María Macheli, quien además era hijastro de Colonna; sobre este particular, véase S. SALORI PONS, *Velázquez en Italia* cit., p. 167. M. ORETTI, *Cronica* cit., p. 11, recoge un recuerdo del padre Giovanni Mitelli que puede referirse a aquella situación: «Giuseppe Mitelli per il Golfo di Lióne andando in Spagna si incontrò con nimici si armò ancora sopra del suo Vascello Livornese [...]».

²¹ C.C. MALVASIA, *Felsina Pittoria* cit., II, p. 356, informa del salario que los artistas percibían en Madrid: «l'accordo fu in centoventicinque pezze da otto il mese; un aiuto di esta prima d'ogni cosa di dieci mila lire, subito pagate, e promessa a ciascheduno una mercede in fine dal Re, oltre la casa pagata, e ammogliata, e ventinove doppie mensuali pel vitto». El padre Giovanni Mitelli se refiere en repetidas ocasiones al salario que los pintores recibían en Madrid; véase M. ORETTI, *Cronica* cit., p. 6, recuerda que «Mio Padre haveva al Mese di Salario dal Re di Spagna 30 doble al Mese poi Casa, Colori, Servo, et Servo et fornimenti di Casa li furono dati di donativo prima di partire di Bologna per Spagna 2 mila, e cinquecento lire di Moneta Bolognese» y en la p. 8, afirma: «Mio Padre haveva di salario ogni Mese dal Re di Spagna 100 pezze da otto per persona, di più ogni di mezza dobla per il suo mangiare il suo servitore, Casafranca con Mobili biancherie, colori». A. PALOMINO, *Vidas*, p. 184, confirma que el salario era pagado a los artistas mensualmente, y hace saber que el encargado de los pagos fue Diego Velázquez, y que el importe del mismo fue acordado con el duque de Terranova, entonces superintendente de las obras reales.

²² Las noticias más prolijas sobre este particular las recoge en su obra G. MITELLI, *Vita* cit., fol. 14c: «furono subito alloggiati nel Palazzo Regio sopra le stanze del Tesoro» y M. ORETTI, *Cronica* cit., p. 8, recuerda que contaron con «[...] Servitore, Casafranca con Mobili biancherie, colori».

contaba con una inusitada riqueza artística, debida en su mayor parte a la excepcional colección de pinturas reunidas allí desde tiempos de Felipe II. Las empresas decorativas emprendidas por Felipe IV tenían por finalidad actualizar según los criterios de la moda barroca algunos de los espacios más representativos del regio edificio, y como se vio, se consideraba imprescindible para ello dotar estos ámbitos interiores de decoración al fresco. Pero lo cierto es que Mitelli y Colonna concentraron sus esfuerzos iniciales no en las salas de representación del Alcázar, sino en espacios más íntimos, algunos de ellos de estricto uso privado de los monarcas. El mismo Colonna, en la lista de sus obras incluida en el manuscrito *Vita et Opere di Agostino Mitelli*, recuerda cuáles fueron estas intervenciones, al igual que lo hace Palomino, si bien éste último olvida alguno de los trabajos de los boloñeses en el vetusto palacio.

Los trabajos iniciales de los boloñeses en el Alcázar se centraron en la decoración de varios espacios del Cuarto Bajo de Verano, aposento privado de los reyes, para la cual se siguió un programa muy cercano al desarrollado años antes por los mismos artistas en las estancias terrenas del Palacio Pitti de Florencia.²³ Lo primero que realizaron fue la decoración de una de las fachadas del Cuarto Bajo del Rey hacia el jardín,²⁴ y superada esta prueba inicial, comenzaron a pintar desde octubre de 1658, los techos de tres estancias consecutivas del mismo aposento.²⁵ La primera sala en ser pintada fue la del Despacho, con el asunto de la Caída de Faetón; los pagos del andamio para la pieza «delante de la del Despacho» se hicieron en diciembre de 1658.²⁶ Sólo queda un testimonio gráfico de estas estancias; Rosa López Torrijos relacionó con

²³ D. GARCÍA CUETO, *El manuscrito* cit., p. 58; G. RAGGI, *Note sul viaggio* cit., p. 152.

²⁴ A esta fachada se refiere C.C. MALVASIA, *Felsina Pittoria* cit., II, p. 356, si bien la sitúa erróneamente, como se vio en la nota 13, en el palacio del Buen Retiro. La recuerda también Colonna en la lista autógrafa de sus trabajos incluida en G. MITELLI, *Vita* cit., fol. 99b, mientras Palomino no hace mención de ella.

²⁵ G. RAGGI, *Note sul viaggio* cit., p. 162, publica los pagos a los artesanos que construyeron de octubre a diciembre de 1658 los andamios necesarios para que Mitelli y Colonna pintaran los techos de las tres estancias del Cuarto Bajo. Estos pagos se encuentran en el Archivo General de Simancas, Contaduría Mayor de Cuentas, 3.ª Época, legajo 2985, Pagador Francisco de Aro, y ya fueron referidos por anterioridad por S.N. OESSE, *Philip IV and the decoration* cit., p. 70.

²⁶ G. RAGGI, *Note sul viaggio* cit., p. 152.

acierto uno de los dibujos de Mitelli conservados en la *Kunstbibliothek* de Berlín con el techo de Faetón, basándose en la identificación de una de las escenas laterales visibles en el diseño como *Faetón ante Apolo*.³⁵ Los techos de las otras dos salas se decoraron con los asuntos de la *Aurora* y la *Noche*. Colonna también pintó en los mismos aposentos un pequeño oratorio con dos historias y ángeles.³⁶ Tras finalizar las tareas en estas salas, se emplearon en la decoración de la Galería de la Reina, cuyos andamios se estaban haciendo el 25 de noviembre de 1658.³⁷ De esta galería hizo Palomino una acertada y sugerente descripción, que como en el caso de muchas de las otras obras españolas de los boloñeses, es único testimonio.³⁸

En abril de 1659 comenzó la principal intervención de los boloñeses en el vetusto palacio: la decoración del Salón de los Espejos,³⁹ pieza más representativa del mismo y estancia privilegiada en la disposición de las colecciones reales de pintura. La motivación de esta empresa fue doble; por un lado, dar fin a las reformas interiores del Alcázar emprendidas por Felipe IV, y por otro, crear un escenario digno para los esposales de la infanta María Teresa con el rey francés Luis XIV, los cuales supusieron uno de los tratos cerrados con motivo de la Paz de los Pirineos. El análisis pormenorizado de este salón y del techo con la historia de Pandora, pintada por los boloñeses bajo la supervisión de Diego Velázquez y con la ayuda de Juan Carreño de Miranda y Francisco Rizzi, requeriría un desarrollo que supera los límites impuestos para este trabajo. Tan sólo apuntaré la existencia de una carta enviada por Agostino a su amigo Giovanni Pedretti en Bolonia durante la realización de las pinturas del Salón (doc. 1), en la que recuerda que aquella obra era *«Maggiore di quelle che sino ad hora si sono fatte»*, así como menciona el acusado interés de Felipe IV por el avance de la misma, los deseos de Colonna por volver a Italia, la esperanza de

obtener alguna recompensa del monarca, la pusilanidad de éste, y el tratado de paz entre España y Francia acordado con las bodas de la infanta María Teresa. Destruído el Alcázar tras el incendio de la Navidad de 1734, sólo restan de este salón diversos testimonios gráficos, uno de los cuales, copia del episodio central pintado por Colonna, apareció hace pocos años en el marcado anticuario español.⁴⁰

Del Alcázar pasaron los boloñeses a trabajar al palacio del Buen Retiro, donde sus esfuerzos se centraron en una interesante construcción de los jardines del real sitio, recordada como la ermita de San Pablo, si bien en realidad este edificio era un complejo formado por una ermita más antigua y un salón de nueva planta adosado a ella a modo de los casinos de jardín italianos. Este salón fue el que, tanto en su interior como en su fachada, decoraron Mitelli y Colonna; del techo del mismo se conserva un conocido boceto al óleo (fig. 2), el más destacado testimonio de la actividad de los pintores en España. Los pagos relativos a esta obra, custodiados en el Archivo de Simancas, suministran ciertas noticias sobre la misma no carentes de interés (docs. 5 y 5 bis); los artistas trabajaron juntos en esta obra desde agosto de 1659, tras concluir el techo del Salón de los Espejos, hasta marzo de 1660, y desde junio de aquel año hasta febrero de 1661, meses después de la muerte de Agostino, fue Colonna en solitario quien acabó la decoración tanto de la fachada como del interior del salón. Además, en las cartas se libra un pago por una importante cantidad de papel pardo y blanco, lo que pone de manifiesto la importancia del diseño previo y del empleo de bocetos en el proceso creativo de los boloñeses.

Además de las cuentas de Simancas y el boceto al óleo antes aludido, perviven diversos dibujos relacionados con la decoración del salón de San Pablo; José Luis Sancho dio a conocer, como original de Colonna, un boceto para el frontón de la fachada de la

³⁵ ROSA LÓPEZ TORRILLOS, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 296. El dibujo tiene el número de inventario 1358 en la biblioteca berlinesa; véase E. FENRILATT, *Agostino Mitelli Drawings: Loan Exhibition from the Kunstbibliothek, Berlin*, Los Angeles, County Museum of Art, 1965, p. 61, n. 80.

³⁶ G. MITELLI, *Vita* cit., fol. 99r.

³⁷ G. RAGGI, *Note sul viaggio* cit., p. 154.

³⁸ A. PALOMINO, *Vidas* cit., p. 253.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Sobre el techo de Pandora y el dibujo copia de Colonna, véase el estudio de F. Pereda y A. ATERIDO FERNÁNDEZ, *Velázquez y el programa decorativo* cit., donde desarrollan una propuesta de reconstrucción basada en los dibujos subsistentes, con la cual no estoy de acuerdo por el empleo inadecuado de uno de los dibujos de Berlín. Otra propuesta de reconstrucción, del todo desacertada, fue publicada por JOSÉ MANUEL BARBEITO, *Dos dibujos para la decoración de un techo, «Villa de Madrid»*, 105-106, 1991, p. 78-89. Los dibujos usados por Barbeito en su reconstrucción no son originales de Mitelli o Colonna, y el resultado de su recomposición tampoco coincide con el esquema del techo del Salón. G. RAGGI, *Note sul viaggio* cit., p. 154, crítica con acierto la propuesta de Barbeito.



Fig. 2. AGOSTINO MITELLI y ANGELO MICHELE COLONNA, *Boceto para el techo del Salón de San Pablo del palacio del Buen Retiro*. Madrid, Museo del Prado, inv. n.º. 2.907. Depositado en el Museo Municipal de Madrid.



Fig. 3. ANGELO MICHELE COLONNA, *Grupo mitológico*. Madrid, Biblioteca Nacional, Dibujo B8104.

construcción,⁴¹ de cual recientemente Giuseppina Raggi ha rectificado la autoría. Comparto con esta autora la convicción de que este dibujo es una copia dieciochesca de las pinturas de la fachada,⁴² o tal vez de un boceto de Colonna. La misma investigadora ha propuesto la relación entre un diseño original de Colonna conservado en la Biblioteca Nacional y el grupo de *Céfalo y la Aurora* (fig. 3)

⁴¹ JOSÉ LUIS SANCHO GASPÁR, *La escultura de los Leoni en los jardines de los Austrias*, en *Los Leoni (1508-1609). Escultores del Renacimiento italiano al servicio de la Corte de España*, Madrid, Museo del Prado, 1994, p. 63-76. Este dibujo es el B8500 de la Biblioteca Nacional.

⁴² G. RAGGI, *Note sul viaggio* cit., p. 156.



Fig. 4. PEDRO TEXEIRA, *El convento de la Merced de Madrid*. Detalle del Plano de Madrid (1656).

que debía ocupar el espacio central del techo del Salón,⁴³ hipótesis que se insertaría en el tradicional reparto entre los dos pintores del diseño arquitectónico y la composición figurativa, como demuestra sin dudas el proceso creativo y ejecutivo de la decoración del oratorio de San Girolamo de Rímini.⁴⁴

La última gran empresa iniciada por los boloñeses en Madrid fue la decoración de la cúpula de la iglesia madrileña de la Merced (fig. 4), destruida al igual que las demás obras madrileñas de los dos artistas, la cual no había sido prevista en los acuerdos entre los artistas y la corona española. Malvasia cuenta que, tras rechazar Mitelli y Colonna la oferta económica hecha por los frailes para que decorasen su iglesia, éstos pidieron que el rey intercediese ante los artistas, argumentando que el palacio real no podía ser más que la Casa de Dios.⁴⁵ La decoración interior de la iglesia de la Merced había sido iniciada antes de la contratación de los bolo-

⁴³ *Ivi.*, p. 155. Este dibujo es el BS104 de la Biblioteca Nacional.

⁴⁴ Colonna compuso y pintó al óleo un boceto que se conserva en la actualidad para el asunto central del techo de este oratorio, *La Apoteosis de San Girolamo*, el cual fue presentado en la exposición *Un apparato decorativo recuperato: l'oratorio di San Girolamo*, inaugurada el 29 de noviembre de 2002 en Rímini. De esta muestra no se ha impreso catálogo.

⁴⁵ C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice* cit., II, p. 358, dice así: «Vedendo che non si era reso all'offerta di dodici mila pezze da otto fatta loro da' RR.PP. della Mercede, perché pingessero la Chiesa, consigliò quei RR. a supplicare il Re, che non permettesse mai, che di minor condizione a restar venisse la Casa di Dio del Palajo di S. Maestà, e perciò comandasse a' pittori Italiani a non partir prima d'aver quella anche dipinta».

ñeses por dos pintores españoles, Antonio de Pereda y Juan Fernández de Gandía, quienes en agosto de 1659, cuando los boloñeses estaban finalizando las pinturas del Salón de los Espejos, acordaron decorar amplias zonas del interior del templo,⁴⁶ y si bien realizaron buena parte de lo contratado, no llegaron a completarla, ya que esta tarea fue finalizada por Colonna, responsable de la cúpula o «media naranja» en la que se figuró la *Asunción*, la cual a los ojos del padre Felipe Colombo, mercedario del siglo XVIII, resultaba «un equo de la hermosura de la Gloria de María» (doc. 8). Colonna además pintó en una segunda fase, concluida el 26 de mayo de 1662, el anillo de la cúpula, los arcos torales, pechinas y algunos frisos,⁴⁷ si bien no se sabe con certeza si también trabajó en esta ocasión sobre bocetos y cartones de Agostino, quien antes de morir tuvo tiempo de idear la decoración y realizar este tipo de preparatorios para la ejecución de la misma.⁴⁸ En total, el tiempo empleado por Colonna, desde principios del verano de 1660 hasta finales de mayo de 1662, era aproximadamente el previsto para concluir la decoración de la iglesia, como recuerda el padre Giovanni Mitelli.⁴⁹

Mitelli murió al comienzo de estas obras, el 2 de agosto de 1660, a causa de unas fuertes fiebres causadas por las altas temperaturas del verano de Madrid, que le afectaron cuando iba hacia el palacete de la Moncloa para pintar en esa residencia de don Gaspar de Haro, marqués de Liche,⁵⁰ antes de fallecer, testó a favor de su hijo Giuseppe Maria, a quien nombró heredero de todos

⁴⁶ LUIS CERVERA VERA, *Arquitectos y escultores del retablo y enterramientos de la capilla mayor de la iglesia del desaparecido convento de la Merced de Madrid*, «Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid», LVII, 1948, p. 355-361.

⁴⁷ A. BONET CORREA, *Nuevas obras* cit., p. 312.

⁴⁸ En varias ocasiones el padre Mitelli acusa en sus manuscritos a Colonna de haberse servido de los cartones preparados por Agostino antes de morir en la ejecución de los frescos de la Merced; véase G. MITELLI, *Vita* cit., fols. 15^v y 46^v. Este testimonio abunda en el proceso ejecutivo de los pintores, que se valía de cartones para la ejecución de los murales.

⁴⁹ G. MITELLI, *Vita* cit., fol. 15^v: «Iopera [...] si saria fornita in due anni».

⁵⁰ Se vio antes cómo don Gaspar de Haro, marqués de Liche y del Carpio, persuadió a Felipe IV para que contratase a pintores italianos para la decoración del Alcázar de Madrid. Este aristócrata, hijo del segundo valido de Felipe IV, don Luis de Haro, detentó durante buena parte de la estancia de Mitelli y Colonna en Madrid la alcaldía del real sitio del Buen Retiro, y fue uno de los principales valedores de los boloñeses en la Corte. El papel de Liche en el panorama artístico español comenzó a ser reivindicado hace unas décadas; véase JOSE MANUEL PITTA ANDRADA, *Los cuadros de Velázquez y Mazo que poseyó el séptimo marqués del Carpio*, «Archivo Español de Arte», XXV, 1952, p. 223-236; GREGORIO DE ANDRÉS, *El marqués de Liche, bibliófilo y coleccionista*.

sus bienes, a la vez que dio las oportunas indicaciones para su sepelio y para saldar sus cuentas pendientes con Colonna y con otro boloñés residente en Madrid, Gerónimo Xislet. Nombro su testamentario al mercedario fray Juan de Fonseca (doc. 2),³¹ lo que evidencia el grado de complicidad y amistad que debió alcanzar con el fraile. Ciertos particulares de sus últimos momentos fueron recogidos en una carta enviada en agosto de 1666 por los mercedarios desde Madrid a Bolonia a alguno de sus hijos; Mitelli fue considerado por los religiosos un personaje ilustre, y su entierro estuvo en consonancia con tal estimación, dándosele sepultura en la capilla de los Remedios de la iglesia de la Merced, «la mag.^r devotione, che sia in questa Corte», como afirmaban los mercedarios (doc. 7). La muerte de Mitelli debió causar una considerable conmoción en el medio artístico madrileño, a pesar de los detractores de la presencia de los boloñeses en la Corte; prueba de ello es el epitafio que compuso en su honor Juan de Alfaro, pintor y biógrafo de Velázquez (doc. 4).

En noviembre de 1661, el rey encomendó a Colonna una nueva empresa tampoco pactada en las negociaciones de la vida; Felipe IV quiso que el pintor decorase la cúpula de la capilla de Nuestra Señora de Atocha, obra con la que el soberano pretendía dar gracias por el nacimiento del príncipe Carlos, futuro Carlos II, pero Colonna en principio no aceptó, argumentando su necesidad de volver a Bolonia y los compromisos que aún tenía pendientes con los padres de la Merced. Si bien más tarde el agente médico Vieri de Castiglione consiguió persuadirlo, no llegó nunca a llevarse a cabo tal obra por su parte, probablemente por las pésimas relaciones de Colonna con el pintor Francisco de Herrera «El Mozo», quien al final decoró la Capilla en 1663.³² Aunque es una teoría no exenta de interrogantes, parece ser que sí tuvo ocasión el

cionista de arte, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1975; R. LÓPEZ TORRES, *Coleccionismo en la época de Velázquez: el marqués de Heliche, en Velázquez y el arte de su tiempo*, Madrid, C.S.I.C., 1991, p. 27-36; D. GARCÍA CUETO, *El manuscrito cit.*, p. 97-106; S. SALORT, *Velázquez en Italia cit.*, p. 147-182.

³¹ M. AGULLO Y COBO, *Noticias sobre pintores cit.*, p. 100, lo publicó extractado.

³² S. SALORT, *Velázquez en Italia cit.*, p. 178-181, analiza con pormenores el desarrollo de la negociación con Colonna para que aceptase pintar la Capilla de Atocha. Este autor se basa principalmente en una carta dirigida por Vieri di Castiglione al Cardenal Giovan Carlo de' Medici desde Madrid el 16 de noviembre de 1661, conservada en el Archivo di Stato de Florencia, Mediceo del Principato, legajo 5384, fols. 423-424.

pintor antes de retornar a su patria de realizar varios proyectos para la decoración del techo de la iglesia de San Antonio de los Portugueses, el cual fue pintado desde 1662 hasta 1666 por Juan Carreño de Miranda y Francisco Rizi.³³

La vuelta de Colonna a Bolonia se produjo en septiembre de 1662, poniendo fin a una estancia que se inició con el enfrentamiento a su hipocondría y que estuvo llena de vicisitudes, como la inesperada muerte de Mitelli, las tensiones con el monarca y los enfrentamientos a algunos pintores de la Corte. El fin de la misma coincidió con un convulso momento en Madrid, provocado por un fallido atentado contra Felipe IV que tuvo lugar el 13 de febrero de aquel año, del cual fue inculpadado el marqués de Liche, que si bien por entonces mantenía una relación más fría con el boloñés, había sido uno de sus principales valedores en Madrid. Fue también acusado y encarcelado por este acontecimiento el pintor Dionisio Mantuano,³⁴ de cuya honestidad se dudaba por «no ser natural [destos reynos]». ³⁵ El atentado causó una prevención contra los extranjeros de la Corte, y debió crear un clima de presión del que Colonna con seguridad tampoco fue ajeno, aunque en cualquier caso, volvió a Bolonia con una considerable fortuna.³⁶

³³ Esta teoría la formuló E. HARRIS, *Angelo Michele Colonna cit.*, si bien S. SALORT, *Velázquez en Italia cit.*, p. 181-182, propone de forma no definitiva asociar los tres dibujos de Colonna, conservados en la Real Biblioteca, con la decoración de la ermita de San Antonio del Buen Retiro. Un reciente trabajo sobre las pinturas de San Antonio de los Portugueses, nada aclara sobre la participación de Colonna en los proyectos de la bóveda; véase ISMAEL GUTIÉRREZ PASTOR Y JOSÉ LUIS ABRANZ OTERO, *La decoración de San Antonio de los Portugueses de Madrid*, «Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la U.A.M.», XL, 1999, p. 211-249.

³⁴ No me es posible por los propios límites de este trabajo extenderme en el análisis de la biografía y la obra del boloñés Dionisio Mantuano, artista polifacético muy implicado en las empresas artísticas de la monarquía española en las cuatro últimas décadas del siglo XVII, y responsable de algunos de los más destacados ciclos de frescos de aquel momento conservados en España. Véase sobre Mantuano nuestro trabajo de colaboración, JUAN RAMÓN SÁNCHEZ DEL PERAL Y LÓPEZ Y D. GARCÍA CUETO, *Dionisio Mantuano, ventura y desventuras de un pintor boloñés en las Cortes de Felipe IV y Carlos II*, en *Actas del Primer Coloquio Internacional «Los extranjeros en la España Moderna»*, Málaga, Universidad de Málaga, 2002 (en prensa), con bibliografía precedente. En colaboración con don Juan Ramón Sánchez del Peral y López, preparamos un trabajo más extenso sobre Mantuano, en el que damos a conocer los resultados de nuestras investigaciones en diversos centros en España e Italia. Véase también S. SALORT, *Velázquez en Italia cit.*, p. 150-157.

³⁵ D. GARCÍA CUETO, *El manuscrito cit.*, p. 150-151. La cita literal procede del proceso abierto tras el atentado contra el rey, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 2280, *Papeles del Buen Retiro*, fols. 61r-61v.

³⁶ El padre Mitelli cifra la cantidad con la que Colonna volvió de España en 60.000 liras; véase G. MITELLI, *Vita cit.*, fol. 7r.

La venida de los artistas a Madrid para servir al Rey en la decoración de sus palacios, sin duda despertó el interés de la alta aristocracia de la Corte, aquella más próxima al monarca, por contar en sus residencias con espacios pintados según el estilo que Mitelli y Colonna importaron. Pese a la temprana muerte de Mitelli en agosto de 1660 y la vuelta de Colonna a España en el verano de 1662, los dos boloneses tuvieron tiempo de atender las demandas de algunas de las familias nobles que por entonces detentaban diversos cargos en la cúspide del estado. Contamos con noticias sobre los trabajos de Mitelli y Colonna para don Gaspar de Haro y Guzmán. Se sabe con certeza que también trabajaron para el Almirante de Castilla, y el padre Mitelli recuerda a otros nobles con los que mantuvieron relaciones, si bien de éstas poco se puede aclarar.

A estos nobles los menciona el padre Mitelli al hablar de las personas para las que Agustino trabajó a lo largo de su vida; dice así el biógrafo: «Madrid Rè Filippo. D.^o B.D. Luis d'Aro. March. Di Lichie, Marchese di Aitona. D. Vincenzo Gonzaga, Duca di Terra nuova. B. Monterej Diego Velasco, Cav. Dionisio Mantovani Pittore, Comendatore Fonseca de Padri della Mercede».⁶⁷ Si la relación laboral de Mitelli con los Haro, con el rey y con los padres de la Merced es conocida, no hay por el momento noticia alguna de los trabajos que el artista pudiera realizar para el marqués de Aitona, Vincenzo Gonzaga, el duque de Terranova y para Monterrey,⁶⁸ si bien puede ser posible que esta lista no recoja un elenco de patronos, sino más bien de conocidos de Mitelli en Madrid, ya que la inclusión en ella de otro artista, Dionisio Mantuano, hace poco probable que se trate de la primera posibilidad.

⁶⁷ M. ORETTI, *Cronica* cit., p. 9. S. SALOTTI PONS opina que esta lista se refiere a los personajes que en Madrid poseían obras sobre lienzo de mano de Agustino Mitelli, extremo para el que no encuentro confirmación, ya que Giovanni Mitelli encabezaba esta nómina como «*Persono dicit hā operato suo Padre*», sin especificar el tipo de obra realizada.

⁶⁸ El profesor Riccardo Spinelli anticipó verbalmente durante su ponencia *Precitazioni e novità sul soggiorno toscano di Agustino Mitelli e Angelo Michele Colonna*, dentro del congreso *L'Architettura dell'Inganno. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Rimini, 28-30 noviembre de 2002, el descubrimiento de un epistolario de Colonna, remitido desde Madrid a su amigo y patrono florentino, Filippo Niccolini, en el que se mencionan obras desconocidas hasta el momento del artista en la Corte española. En el momento de redactar este artículo, el anunciado trabajo del profesor Spinelli sobre estas cartas no ha aparecido aún.

Si nos consta que Mitelli y Colonna trabajaron en las decoraciones del Palacete de la Moncloa, propiedad del marqués de Liche y del Carpio, y que Colonna trabajó en el verano de 1661 en la Huerta de San Joaquín, otra de las propiedades madrileñas del mismo aristócrata, al igual que hizo en la propiedad de los Almirantes de Castilla en el Prado de Recoletos.⁶⁹

El interés que algunos de los principales aristócratas de la Corte de Felipe IV manifestaron por contar en sus residencias con obras de *quadratura* y otras decoraciones al fresco, confirmó la tendencia de los nobles madrileños más pudientes a emular, en la medida de sus siempre amplias posibilidades, las empresas artísticas del monarca. En el caso de los Haro y de los Almirantes de Castilla, el eventual empleo de Mitelli y Colonna en la actualización de sus residencias, no fue un hecho aislado; ambas familias se contaban en aquel momento entre los principales coleccionistas de arte de España, y también de Europa, y en sus galerías la pintura de los grandes maestros italianos ocupaba un lugar de privilegio.⁶⁰

Otro aspecto de la estancia en el que quiero incidir es en el papel que Mitelli y Colonna pudieron tener en el desarrollo de la escenografía teatral en la Corte de Madrid. El principal espacio escénico de los palacios de Felipe IV fue el teatro o Coliseo del Buen Retiro contó desde sus inicios con ingenieros escenógrafos italianos, ante el desconocimiento que los españoles tenían de estas cuestiones. Giulio Cesare Fontana, Cosme Lotti, Baccio del Bianco, Antonio María Antonozzi, se hicieron cargo sucesivamente de la dirección de escenografías del real teatro. Lotti y Bianco eran florentinos, y Antonozzi, quien desempeñó el cargo desde 1657 a 1662, durante la estancia de los boloneses, romano.⁶¹ Mitelli y

⁶⁹ D. GARCÍA CUETO, *El manuscrito* cit., p. 97-104 y 117-119.

⁶⁰ Sobre el coleccionismo español, véase la obra de MIGUEL MORAN TURBINA y FERNANDO CIBEDA CIBEMADES, *El coleccionismo en España. De la cámara de las maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, Cátedra, 1985. Sobre la presencia de pintura italiana en las colecciones de estas nobles madrileñas, véase la tesis doctoral de MARCUS BURKE, *Private Collections of Italian Art in Seventeenth-Century Spain*, Ann Arbor, Michigan, 1984, 2 vols.

⁶¹ Sobre Antonozzi, véase el reciente trabajo de J. R. SÁNCHEZ DEL PERAL y LÓPEZ, *Antonio María Antonozzi, Ingeniero de las Comedias del Buen Retiro (1657-1662). Nuevos datos para la biografía de un inventor de "maravillosas apariciones"*, «Archivo español de arte», de próxima aparición. Agradezco a mi querido amigo Juan Ramón Sánchez del Peral que me permitiese acceder a este trabajo antes de su publicación.

Colonna tenían ya un amplio bagaje en la pintura escenográfica, y debían conocer las soluciones de la ingeniería teatral de la tradición boloñesa, compiladas años después por autores como Giulio Troili «Paradosso».⁶² Está documentado que en Madrid participaron en la pintura de teatros, si bien nada indica que se convirtieran en directores de escenografía durante su *soggiorno*. Se conservan los pagos que se les hicieron por pintar «dos teatros pequeños de prespetivas p^a Representar Comedias a Sus Mags»,⁶³ los cuales confirman, si bien de forma muy escueta, la participación ocasional de los boloñeses en la ejecución de bambalinas. De esta particular parcela de su creación artística abundan los datos relativos a su actividad en Italia, si bien de lo que pudieron hacer en España, es el antes recordado el único testimonio certero. Se ha relacionado un dibujo de Mitelli conservado en la Biblioteca Nacional con los diseños que el artista realizó para escenografías, pero la escasa coincidencia del mismo con este tipo de construcciones efímeras, me hace rechazar tal suposición,⁶⁴ por lo que por el momento no se conoce ninguna evidencia gráfica de su labor en esta disciplina durante la estancia en España. Puede sin embargo deducirse el impacto de su aportación de la herencia que dejaron en Madrid, apreciable en algunos proyectos conservados de mano de otros artistas,⁶⁵ en los que queda manifiesta la renovación del lenguaje ornamental y la práctica de la ficción arquitectónica aprendida de las obras, efímeras o permanentes, de los dos boloñeses.

Aunque en las páginas precedentes se han hecho diversas menciones a los dibujos de Mitelli y Colonna relacionados con su estan-

⁶² GIULIO TROILI «PARADOSSO», *Paradossi per praticare la prospettiva senza saperla*, in Bologna, per gli HH. del Peri all'Angelo Custode, 1672. En el epílogo sin paginar de esta obra, Troili confiesa cuales han sido algunas de sus fuentes de conocimiento para la redacción de la misma; entre ellas, recuerda haberse puesto «al seruitio d'alcuni Pittori ad oglio; e poco dopo con altri da fresco (cioè, Dentoni, e Colóna) mi aggiustai per viuere, con intèntione d'approffittarmi anche nella Pittura [...]».

⁶³ J.M. DE ALEXARTE, *Anales para la construcción* cit., p. 133.

⁶⁴ Me refero al dibujo BS126, el cual en realidad debe relacionarse con las decoraciones de fondos y jardines realizadas por Agostino. Fue publicado en *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional, Siglos XVI y XVII*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1991, p. 136-137.

⁶⁵ Véase por ejemplo el diseño escenográfico de Francisco Rizi reproducido en el artículo de ELENA SANTIAGO PAREZ, *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional de los siglos XVI y XVII*, «Villa de Madrid», 105-106, 1991, p. 43-61.

cia en España, querría referirme con brevedad a otros dibujos de estos autores que, custodiados en diversas instituciones españolas, resultan menos conocidos para el público boloñés.

El considerable número de dibujos conservados de estos autores se explica por el incuestionable valor que este procedimiento tuvo en su proceso creativo. Pero el dibujo fue para Agostino Mitelli más que un necesario instrumento de trabajo; fue también un medio de análisis de la realidad y un divertimento. El pintor solía llevar consigo un cuaderno en el que dibujaba aquello que despertaba su interés; este hábito lo recuerda así Crespi:

«portava sempre in sacoccia un libretto, su cui, quanto venivagi veduto di bello, e di grazioso, sia di vedute, sia di fogliami, o capitelli, o volute, o cose simili, tratto tratto disegnava, e riceveva con una penna così gentile, franca, e giusta, che si direbbero quelli schizzi, o del Parmigianino, o di Stefanino della Bella».⁶⁶

Los dibujos de Agostino tuvieron ya durante su vida un considerable valor, y se convirtieron tras su muerte en codiciados objetos. Giovanni Mitelli se refiere en sus manuscritos en varias ocasiones a los propietarios de los dibujos de su padre; dice sobre ellos:

«De disegni originali à penna et altro fatti da' Ag.^o Mitelli ne tiene in gran numero e quantità, P^o il suo figlio buona parte de' suoi libri e pensieri. 2^o Il Colonna, 3^o Bald^o Bianchi, et Gio. Giacomo Monti, l'Alboresi, Dionigi Pittore in Spag^a [...]».⁶⁷

La dispersión de los dibujos que Agostino conservaba en su poder fue un hecho cierto después de su fallecimiento en Madrid; debieron quedar en poder de Colonna un número considerable, ya que se sirvió de ellos en sus obras posteriores, como el padre Mitelli denunciaba:

«Il Colonna in Spagna pigliò tutti i pensieri et idee dell'Architettura et ornati del Mitelli che sono con suoi abozzi di quale hora si serve, e si è sempre servito».⁶⁸

Pero a pesar del desmesurado interés que Colonna al parecer demostró por quedarse con dibujos de su *compagno*, parece ser que

⁶⁶ L. CRESPI, *Vite cit.*, p. 56.

⁶⁷ G. MITELLI, *Vita cit.*, fol. 53r.

⁶⁸ E. FRENBLATT, *Observations on some Drawings by "Colonna-Mitelli"*, «Master Drawings», XXI, 1983, p. 171.

otra parte de los diseños que quedaron en Madrid tras la muerte de Agostino, la hizo llegar a manos del legítimo heredero, Giuseppe Maria:

«[Disegni] mandò di Spagna il Colonna a mio Fratello Sigillati con il suo Sigillo ne hebbe ancora nella Sua Morte Dionisio Mantuani Pittore in Madrid che gli rubbò.»⁷⁰

No quiso el hijo del pintor vender al marqués de Liche los dibujos que mantuvo en su poder tras la muerte de Agostino, a pesar de la insistencia y la generosa oferta del aristócrata, pero sí pasaron algunos de éstos a manos de Dionisio Mantuano, al parecer de forma poco honrosa, como se desprende de la cita anterior.

Colonna regresó a Bolonia con su colección de dibujos de Mitelli, por lo que en principio sólo debieron quedar en España los que tuvo en su poder Dionisio Mantuano, los cuales debieron dispersarse tras su muerte. Algunos de nuestros historiadores se refieren a los dibujos de Agostino con familiaridad. Palomino y Ceán Bermúdez elogian en sus respectivas obras los dibujos de Mitelli; dice el segundo autor sobre ellos que «sus dibujos son muy apreciables y están lavados con tinta de china y tocados con ligeros golpes de pluma».⁷¹ Se conservan en la actualidad dibujos autógrafos de Mitelli y Colonna en tres colecciones públicas españolas: la Real Biblioteca,⁷² la Biblioteca Nacional y el Museo Nacional del Prado, si bien son pocos los que pueden relacionarse con las obras que hicieron en Madrid, ya que tanto buena parte de los fondos de la Biblioteca Nacional como del Museo del Prado, se formaron con las respectivas colecciones de Carderera y Fernández Durrán, quienes habían adquirido muchos de sus dibujos fuera de España.

Entre los dibujos atribuidos a Mitelli que se conservan en la actualidad en colecciones españolas, y que no han sido aún recordados, quería mencionar dos. Uno de ellos, conservado en la Biblioteca Nacional, procedente de la colección Carderera y catalogado como B8002, presenta una composición arquitectónica de dos pisos, con un cuerpo central cortado por lo que debe ser un eje

⁷⁰ M. OBRETTI, *Cronica* cit., p. 19.

⁷¹ J.A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario* cit., tomo III, p. 145.

⁷² Los dibujos que conserva la Real Biblioteca son los tres proyectos de Colonna para el techo de San Antonio de los Portugueses; los publicó E. HARRIS, *Angelo Michele Colonna* cit.

de simetría y a su derecha otro cuerpo diferente y completo. Manuela Mena, responsable de la atribución, piensa que no se relaciona de forma directa con ninguna de las realizaciones del artista, y que por similitud con otras, como las tres estancias del Palacio Pitti, debe fecharse hacia 1638-1641.⁷³ Dada la falta de correspondencia con las obras conocidas de Agostino, y si fuese posterior a lo estimado por Mena, podría vincularse a alguna de las realizadas en Madrid y hoy desaparecidas. De admitirse esta posibilidad, la única con la que se podría relacionar, es la fachada en perspectiva que pintaron en el jardín del Rey en el Alcázar, referida en las páginas anteriores, si bien es una suposición que carece de más fundamento que el parecido formal con la obra descrita y la no correspondencia, como decía, con las demás obras conservadas del artista.

En el Museo del Prado se conserva, con número de inventario F.D.112, un dibujo catalogado como «decoración para una enjuta», el cual responde a los parámetros decorativos derivados de Mitelli y Colonna, según reza en la ficha catalográfica,⁷⁴ y que podría tal vez relacionarse con alguna de las obras madrileñas. Guarda en sus fondos la misma institución más dibujos atribuidos a Agostino, a Giuseppe M^o Mitelli y a Angelo Michele Colonna. Estos diseños resultan, en opinión de Manuela Mena, ajenos a las obras españolas de Mitelli y Colonna.⁷⁵ Yo tampoco tengo indicio alguno que me

⁷³ MANUELA MENA MARQUES, *Dibujos italianos de los siglos XVI y XVII en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1984, p. 109. El dibujo mide 327 x 222 mm, y está realizado con pluma, aguada sepia y albayalde sobre papel agbarbazado.

⁷⁴ A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Museo del Prado. Catálogo de dibujos I. Dibujos españoles de los siglos XV-XVI-XVII*, Madrid, Museo del Prado, 1972, p. 175. El dibujo mide 223 x 174 mm, y está realizado con tinta aplicada a pluma y aguada sepia sobre papel blanco verjurado. Procede de las Colecciones Reales, y según este autor, parece copia de uno conservado en los Uffizi con número 11602 S.

⁷⁵ M. MENA MARQUES, *Museo del Prado. Catálogo de dibujos VI. Dibujos italianos del siglo XVII*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983, p. 65-68 y 122-124. Son los dibujos F.D. 212. A.M. COLONNA: *Visión de San Coyetano*; F.D.1057. A.M. COLONNA: *Das amorcillos llevando un arco*; F.D. 338. A.M. COLONNA: *Minerva ante un fondo de arquitectura*; F.D. 299. A.M. COLONNA: *Cinco estudios de ángelos volando*; F.D.1124. A.M. COLONNA: *Estudios de cuatro amorcillos volando, uno de ellos con un arco*; F.D. 898. A.M. COLONNA: *Cupido sentado entre nubes*; F.D. 1072. A.M. COLONNA: *Angelito sentado sobre una nube*; F.D. 789. A.M. COLONNA (¿): *Dos estudios de amorcillos de espalda*; F.D. 1218. A.M. COLONNA (¿): *Estudio de dos ángeles sentados sobre el derrame de un arco*; F.D. 269. A. MITELLI: *Angel con un incensario*; F.D. 1325. G.M. MITELLI: *Alegoría con Minerva y Neptuno*; F.D. 1601. G.M. MITELLI: *Alegoría del Cardenal Benedetto Pamphili*; F.D. 651. G.M. MITELLI (¿): *Cartela decorativa con amorcillos*. En fechas

haga disentir de la opinión de esta autora, por lo que no creo oportuno analizarlos en este trabajo.

La principal y más conocida colección de dibujos de Agostino Mitelli conservada en la actualidad es la que pertenece a la *Kunstbibliothek* de Berlín. Esta colección fue estudiada por Ebría Feinblatt, y en ella hay diversos diseños relacionados con la estancia del artista en España. Este conjunto ingresó en la biblioteca berlinesa en 1889, procedentes del *Kupferstichkabinett* de la misma ciudad, como parte de un grupo de dibujos de Ferdinando Galli Bibiena, con los cuales parecían estar confundidos. Es posible que los dibujos fuesen adquiridos al arquitecto francés Hippolyte Destailleur, activo entre 1853-1891, desconociéndose el propietario anterior.²⁵ Se ha visto cómo Giuseppe Maria Mitelli se negó a vender al marqués de Liche los dibujos de su padre que quedaron en su poder tras la muerte del artista en Madrid; no sólo Giuseppe Maria conservó un conjunto de diseños de Agostino, sino que otros quedaron en manos de Colonna y de Dionisio Mantuano. De la dispersión de alguno de estos tres grupos debe proceder la colección berlinesa, aunque nada puede afirmarse respecto a la exacta vinculación de la misma con estas antiguas conjuntos.

Varios de los dibujos berlineses están relacionados con decoraciones fúnebres; el inv. n. 1294 representa la mitad de una estructura adornada con símbolos usuales en los monumentos de este tipo, como la calavera, el ángel apesumbrado con una antorcha o los pebeteros encendidos, y en él, junto con una inscripción ilegible, figura el año 1658. Feinblatt piensa que debió ser realizado en Madrid, y afirma lo mismo de los inv. n. 1285, 1317 (en el cual está escrito de mano de Mitelli «In Espagna 1659. Agostino Mitelli»), 1318 y 1319.²⁶ Estos cinco dibujos comparten una temática funeraria, y aunque pueda pensarse que el fechado en 1658 Mitelli lo pudo dibujar en Italia, antes de emprender el viaje, el hecho de que el n.

muy recientes, del 3 de marzo al 25 de mayo de 2002, se ha celebrado una exposición en el Museo del Prado, bajo el título *Dibujos boloneses del siglo XVII en el Museo del Prado*, en la que se ha exhibido una selección de la colección de dibujos boloneses del museo, entre ellos varios de Mitelli y Colonna antes referidos. No se ha editado catálogo de esta exposición, ya que ha sido concebida dentro del programa de exposición rotatoria de los fondos de la institución.

²⁵ E. FEINBLATT, *Agostino Mitelli: Drawings Loan Exhibition* cit., «foreword».

²⁶ *Ivi.*, p. 28, 30, y 37. La autora cataloga el dibujo inv. n. 1294 con el n. 16, el 1285 con el 7, el 1317 con el 39, el 1318 con el 40 y el 1319 con el 41.

1317 esté fechado de su mano «en España en 1659» hace pensar que esta serie de diseños para monumentos fúnebres debió realizarse en nuestro país. Otro de estos dibujos, aunque no tiene ninguna inscripción que lo date durante la estancia española, representa un montaje fúnebre muy similar a los anteriores, con la particularidad de estar rematado por una calavera coronada de laurel y pender de él cintas en las que hay libros atados, elementos que permiten pensar en la dedicatoria de este monumento a un poeta o literato.²⁷ Como afirma Feinblatt, nada mencionan las fuentes sobre esta particular serie de dibujos de Agostino.²⁸

Otro diseño de la *Kunstbibliothek* tiene en el reverso una interesante inscripción de mano de Mitelli que permite relacionarlo con la obra del artista en España; esta inscripción dice así: «Forli ... Bolog.^a 1651/ Genova 1651/ Firenze 1654/In Madrid. 1658. 1659».²⁹ Esta curiosísima anotación, en la que el artista parece recordar algunas de las ciudades que visitó o en las que vivió y en qué años, se cierra con la referencia a Madrid, y los años 1658 y 1659. Tal vez el dibujo no fue hecho en la capital española; pudo venir en el equipaje del pintor, pero es seguro que lo tuvo consigo mientras trabajó al servicio de Felipe IV. Lo que en él se representa son dos composiciones arquitectónicas, una semejante a una puerta monumental y otra a un friso, junto con dos mascarones grotescos, unos jarrones y una figurilla recostada de espaldas. Son éstos elementos más o menos frecuentes en el repertorio de Agostino, y nada hay en ellos que permita identificarlos con alguna de las obras realizadas en Madrid.

Me referiré por último a otro diseño en el que junto con varias soluciones de arquitecturas fingidas, aparece, inserta en una de ellas, una escena identificable con el mito de Faetón.³⁰ Al tratar de las obras en el Alcázar, se recordó un dibujo (inv. n. 1358) que López Torrijos relacionó, acertadamente a mi entender, con el techo pintado por Mitelli y Colonna en el Cuarto Bajo de Verano, en el que se representaba como escena central la caída de Faetón. Este otro dibujo tiene, albergado en un medio punto, una escena

²⁷ *Ivi.*, p. 29, catálogo n. 9. Este diseño está inventariado con el número 1287.

²⁸ *Ivi.*, p. 30.

²⁹ *Ivi.*, p. 34, catálogo n. 31. El número de inventario del dibujo es 1309.

³⁰ *Ivi.*, p. 42, catálogo n. 49. Su número de inventario es 1327.

casi idéntica, la cual debe corresponderse con uno de los estudios realizados por Mitelli para la pintura de esa habitación. En el mismo conjunto berlinés hay diversos diseños relacionados con más o menos claridad con el boceto del techo del salón de San Pablo (fig. 1) y con el del Salón de los Espejos. Remito sobre ellos a otros trabajos en los que han sido ya considerados.⁸¹

Los enfoques sociológicos han demostrado su validez en el estudio de determinados episodios de la Historia del Arte; la estancia española de Mitelli y Colonna permite, como singular experiencia de trasvase de personas entre culturas similares pero con características diversas, conocer las impresiones que los españoles causaron en los maestros boloñeses, ya que algunas de éstas quedaron recogidas en los manuscritos de Giovanni Mitelli. Además de referirme a ellas, me ocuparé también con brevedad de las relaciones sociales establecidas por el dúo de artistas en Madrid, las cuales van siendo conocidas gracias no sólo a la obra del mencionado biógrafo, sino también por aportaciones de otras fuentes documentales e impresas.

El padre Mitelli recogió en sus cuadernos algunos comentarios sobre los españoles y la villa de Madrid que le debían haber llegado por los testimonios de Colonna o de su hermano Giuseppe, así como varios de los juicios de Agostino, si bien las más valiosas impresiones quedaron plasmadas en cinco poesías escritas por este último y copiadas por el biógrafo en su *Vita*. La personalidad polifacética de Agostino, heredera en algunos de sus aspectos de los grandes hombres del Renacimiento, se manifiesta con singularidad en estas composiciones. Las que aparecen en el manuscrito, fueron copiadas por su hijo Giovanni, quien debió querer con ello dejar constancia de la especial dotación del biografiado para crear también con el lenguaje. Estos poemas reflejan no sólo el choque cultural que a Mitelli le supuso el encuentro con la realidad hispana, sino también algunas de sus sensaciones personales y sus estados de ánimo.⁸²

⁸¹ Me refiero a E. FEINBLATT, A "boceto" cit., y de la misma autora, *Seventeenth-Century Bolognese* cit., p. 107-116.

⁸² Sobre las impresiones que tanto los españoles como sus costumbres y su medio físico provocaron en distintos viajeros foráneos durante el siglo XVII, véase JOSÉ MARÍA DIEZ BORQUE, *La vida española en el Siglo de Oro según los extranjeros*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1990.

La primera de las tres poesías copiadas se dedica «À Donna che piange sopra la sepoltura del Marito il giorno de Morti Conforme l'uso di Spag.⁸³»; el mismo título evidencia el impacto que Agostino debió recibir ante algunas costumbres españolas, como la celebración del día de Difuntos, aunque en este caso se refiere a una escena concreta que debió presenciar, la cual debió impresionarle tanto, que quedó enamorado de la «donna» protagonista, a la que llama Lidia.⁸⁴

Las españolas debieron ejercer cierta fascinación en Agostino; una breve observación le bastó para enamorarse de Lidia, e igualmente prendado quedó con otra mujer, de la cual no da el nombre, a la que vio cubierta con mantilla, prenda que le hacía parecer «piu bella» y que al ocultar uno de los ojos, mostraba el otro «qual fosse Stella». De esta mujer ataviada con mantilla habla en su poema «Per Donna Vestita alla Spagnola coperta dà un Manto».⁸⁴

Los usos y los tipos españoles le sugirieron a Mitelli dos cuartetos; la serie de referencias a las féminas hispanas se completa con el primero de ellos, titulado «Si allude al habito e portamento di una Scaltrita Castigliana», que refleja un tipo femenino opuesto a la virtuosa Lidia antes referida. El otro cuarteto se titula «Sopra la gravità Spagnola»⁸⁵ y trata, como anuncia su título, de la gravedad del carácter de los españoles, la cual le debió parecer un tanto peculiar. El especial temperamento de los españoles tal como lo percibió Mitelli, quedó reflejado en una anotación de la *Cronica*; dice así: «Mio Padre scrisse di Spagna ciò vi haveva trovato li huomini donne, e le donne huomini per il gran Spirito che hanno».⁸⁶

El último poema de Mitelli se refiere la vida en Madrid, y aunque en principio no manifiesta ser una experiencia personal, seguramente lo es. Se titula «Homo che Vive nella Villa di Madrid avisa un suo amico del suo essere così da lui richiesto», y en él, la crítica negativa hacia los españoles se hace extrema; Agostino afirma que en Madrid «Señor cada uno se llama», que tiene que cerrar el paso ante los caballeros, andar entre mulas y carruajes, e incluso

⁸³ G. MITELLI, *Vita* cit., fol. 24c. Este poema lo publicó C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice* cit., II, p. 360, con ligeros cambios. Afirma este autor que este soneto se lo mandó Agostino desde España a un amigo.

⁸⁴ *Ivi*, fol. 54r.

⁸⁵ La publica C. LADEMANN, *Agostino Mitelli* cit., p. 104.

⁸⁶ M. ORETTI, *Cronica* cit., p. 28.

pronuncia sentencias tan duras, como «ad imerdar sen viene /fra la Merda in Madrid ogni Christiano» o «uscirei pur dà un gran porcile Hispano».⁸⁷ El Madrid de los Austrias fue sin duda una ciudad de grandes desigualdades, donde la magnificencia que rodeó el existir de la aristocracia y de la corona, contrastaba con la miseria de buena parte de la población, y donde edificios suntuosos y espléndidos se levantaban en calles llenas de inmundicias. Parece por las poesías que Agostino encontró el principal valor de Madrid no en la ciudad en sí, sino en el encanto de sus mujeres.

Querría a continuación referirme con brevedad al entorno social y a las amistades de los boloñeses en Madrid. La posición y los contactos que Mitelli y Colonna tuvieron en Madrid evidencian por un lado el especial aprecio que por su arte tuvieron sus patronos españoles, y por otro la situación que debió ser común a los italianos residentes en la Corte. El rey Felipe demostró en diversas ocasiones su cercanía a los pintores, en particular a Agostino,⁸⁸ al igual que la infanta María Teresa en alguna ocasión evidenció su faceta menos oficial al bromear con el dúo de artistas.⁸⁹ Los nobles que en aquel momento ocupaban los más altos puestos del gobierno también se contaron entre los españoles que entablaron trato directo con los boloñeses. Los Haro se contaron entre sus principales mentores entre la nobleza, y salvo las diferencias con el joven Giuseppe Maria,⁹⁰ parece que la relación entre ellos y los artistas fue muy cordial. Otros nobles de gran relevancia en el panorama político de la época aprovecharon la estancia de los artistas en Madrid para convertirse en sus ocasionales patronos, como lo fue el Almirante de Castilla. No parece sin embargo que tuviesen especiales relaciones con españoles de más discreta extracción social; tan sólo la bella Lidia es recordada en las fuentes, si bien parece que los sentimientos de Agostino hacia ella quedaron en la esfera de lo platónico.

⁸⁷ G. MITELLI, *Vita* cit., fol. 54r. K. HELLWIG, *La letteratura* cit., p. 86, nota 64, afirma que Mitelli y Colonna no se sintieron muy atraídos por Madrid, y recuerda la caracterización de la ciudad por parte de Mitelli como «gran porcile Hispano». Esta poesía la publica íntegra C. LAEMMANN, *Agostino Mitelli* cit., p. 103.

⁸⁸ D. GARCÍA CUETO, *El manuscrito* cit., p. 119-123.

⁸⁹ La anécdota la recogió M. ORETTI, *Cronica* cit., p. 11.

⁹⁰ G. RAGGI, *Note sul viaggio* cit., p. 156, recuerda una epístola en la que se afirma que «Mitelli era odioso al Marchese di Lichie», al parecer por la reticencia del noble a satisfacer los salarios que quedaron pendientes tras la muerte de Agostino, y la insistencia del joven artista en su reclamación, si bien puede que además existiese entre ambos cierta antipatía.

También establecieron estrechas relaciones nuestros boloñeses con algunos miembros del clero madrileño, en particular con los mercedarios, obvias en el caso de Mitelli — recuérdense las disposiciones de su testamento — y afianzadas por Colonna tras sus trabajos en el convento de la Merced, tiempo en el cual incluso se alojó en las dependencias de la fundación religiosa (doc. 8).

Las relaciones con los demás pintores de la Corte estuvieron enturbiadas por envidias y rencillas; el trato con Velázquez fue cordial y correcto,⁹¹ aunque no tanto con sus más directos colaboradores Carreño y Rizi, como evidencian los comentarios del padre Mitelli,⁹² quien incluso en un pasaje llega a acusarlos de haber envenenado por envidia a Agostino.⁹³ Malvasia habla en la *Felsina Pittrice* de la gratitud hacia los boloñeses por parte de los españoles, ya que ejercieron sobre éstos un importante magisterio en el arte de la pintura.⁹⁴ Sin embargo, se ha demostrado el abierto enfrentamiento de Colonna con el pintor Herrera el Mozo, muy considerado en el Madrid de su tiempo.⁹⁵

Al aproximarse a las biografías de los artistas italianos que durante la segunda mitad del XVII vivieron en Madrid, parece descubrirse entre ellos una serie de organizaciones sociales no evidenciadas por estructuras preestablecidas, pero que se nos muestran como activas y eficaces. Una de estas estructuras fue la agrupación ante el nuncio apostólico, como lo evidencian las relaciones que mantuvo con este cargo Dionisio Mantuano,⁹⁶ o las del escenógrafo Antonio María Antonozzi, quien ante su extrema enfermedad, delegó en el que en 1662 era auditor de la nunciatura para que testase en su nombre, el boloñés Jacome Fantucci.⁹⁷ También hubo entre esta comunidad de foráneos en la Corte solidaridad interna, como lo demuestra cuando el mencionado Mantuano se hizo cargo

⁹¹ G. MITELLI, *Vita* cit., fol. 66r: «Diego Velasco era Pittore intelligente et astuto».

⁹² *Ibidem*: «Il Ricci et Cornedi erano Pittori del Re Philippo di Spag.^a quali invidiavano al Mitelli, e Colonna et Massime quando il Colonna e Mitelli fecero la Historia del Merzo del Sabeto Beale».

⁹³ *Ibi*, fol. 17r.

⁹⁴ C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice* cit., II, p. 357, afirma que los pintores españoles llamaban a Colonna «il loro refugio, la loro fortuna, il loro padre».

⁹⁵ S. SALORT, *Velázquez en Italia*, p. 179-180.

⁹⁶ J.R. SÁNCHEZ DEL PERAL Y LÓPEZ Y D. GARCÍA CUETO, *Dionisio Mantuano* cit.

⁹⁷ J.R. SÁNCHEZ DEL PERAL Y LÓPEZ, *Antonio María Antonozzi* cit., doc. 2. El personaje así recordado tras la castellanización de su nombre debió ser Giacomo Fantuzzi.

de la niña Virginia Escolástica Scappi, que quedó huérfana en Madrid tras la muerte de su padre.⁹⁸ En los documentos conocidos de la estancia de los artistas, sabemos que tuvieron trato más o menos estrecho con diversos italianos residentes en Madrid, como el también bolonés Jerónimo Xislet, quien debía a Mitelli docientos doblones, como recuerda el pintor en su testamento (doc. 2), o Pedro Race, que colaboró con Colonna en los trámites para el rescate de Carlo Maria Macheli, quien se encontraba tras su rapto, prisionero en los presidios de Argel (doc. 6). En el manuscrito del padre Mitelli, se mencionan otros dos personajes que le hicieron llegar noticias de Agostino desde Madrid; no parece claro que la relación del pintor con estos personajes fuese estrecha, pero al menos debían conocerse. Eran el padre Pietro Boselli y el mercader de origen francés Monsù Pietro.⁹⁹ Fueron por tanto, al margen de sus patronos, los italianos residentes en Madrid los elegidos por Mitelli y Colonna como su círculo social durante su estancia en la corte de Felipe IV.

Tras la imprescindible tarea de documentación, ordenación y análisis de la actividad artística desarrollada por Mitelli y Colonna en Madrid, cabe formular una pregunta, aunque por el momento sea más un juego retórico que el anuncio de una respuesta definitiva: ¿cuál fue la verdadera significación de los frescos de Mitelli y Colonna para sus contemporáneos?

La respuesta a esta cuestión debe necesariamente basarse en un profundo análisis del contexto en el que surgieron tales creaciones, la España del XVII y la Corte de Felipe IV. La consideración del Siglo de Oro hispano como un período exclusivamente contrarreformista es en realidad una excesiva simplificación que niega otras realidades culturales activas en aquel momento; es el caso de la tradición clásica, que aunque sometida a la censura, seguía viva en el imaginario colectivo y estaba ampliamente representada,

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ G. MITELLI, *Vita cit.*, fols. 75r, 75v y 76r. S. SALORT, *Velázquez en Italia*, p. 423, nota 19, transcribe erróneamente el nombre de Pietro Boselli como «Bassetti», y lo identifica con un «padre Bassetti» que por aquellos años estuvo en Madrid, como consta en la correspondencia del embajador toscano Giovan Battista Amoni. Puede que Giovanni Mitelli cambiase por error el nombre del sacerdote al anotar, y que en efecto se trate de la misma persona, como propone Salort.

entre otros lugares, en las colecciones artísticas de las capas más altas de la sociedad.

Las arquitecturas verosímiles de Mitelli y Colonna sirvieron para enmarcar algunos momentos álgidos de los mitos de la antigüedad, los cuales, bajo la indicación de los comitentes y la mirada de los espectadores, tomaban nueva vigencia. No debió ser casualidad que las historias míticas elegidas por los iconógrafos de palacio o por el mismo Felipe IV fuesen las mismas que Calderón de la Barca había llevado o llevaba a escena por aquellos años ante los ojos de la Corte.

En *La estatua de Prometeo*, obra en la que el literato mezcla los mitos de Prometeo y Pigmalión, Pandora es una de los personajes que intervienen; el mito de Faetón centra *El hijo del Sol*, mientras que la historia de Céfalo y Pocris es el argumento de *Celos aun del aire matan*, representada hacia 1660. La exaltación propagandística de la monarquía, en la cual debió contribuir con decisión el propio rey, tuvo en los mitos clásicos uno de sus principales argumentos.¹⁰⁰ Mitelli y Colonna, como Calderón, fueron constructores de la imagen del poder, figurando las vidas de los dioses, como aquel los hizo revivir sobre las tablas.

Por otro lado, las pinturas de Colonna en la iglesia de la Merced supusieron en la capital de los Reinos, una primera plasmación pictórica convincente de los espacios celestiales, un *equo* de la Gloria de María en la tierra, origen de una nueva relación entre fiel y templo, basada en la capacidad del espacio sacro para envolver la visión del creyente y escenificar de forma veraz ante sus ojos los milagros y los episodios ejemplificantes de la doctrina. Sobre este particular, Fernando Checa afirma que en los templos madrileños posteriores a 1662 «las estrategias representativas que provocaban el estímulo de la oración, la exaltación de las prácticas devotas y de las obras de misericordia, en suma, las exigencias contrarreformistas de un mundo en que no sólo era necesaria la fe, sino también la acción y el ejercicio de las obras, tendían a configurar un fiel participativo e integrado en unos espacios sagrados

¹⁰⁰ Sobre el significado político de la obra de Calderón *Celos aun del aire matan*, véase el trabajo de LOUISE K. STEIN, *Three Paintings, a Double Lyre, Opera, and Eliche's Venus*, en SUZANNE L. STRATTON-PRUTTY (editora), *The Cambridge Companion to Velázquez*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 170-235.

que fueran lo más estimulante posibles».¹⁰¹

Mitelli y Colonna, con mayor o menos grado de consciencia, decidiendo a sus comitentes y a su propia sabiduría e instinto pictóricos, transformaron y encaminaron por nuevos rumbos el uso que en España se hacía de las artes para defender dos de los valores fundamentales del momento, la presencia de la majestad y la visión celestial. Gracias a sus pinceles, estas ideas cobraron nueva vigencia.

Para concluir, estimo oportuno considerar el impacto de la obra de Mitelli y Colonna en España; como refería al principio de este trabajo, pocas presencias resultaron tan sugestivas e inspiradoras en el panorama artístico español del siglo XVII como la de los dos boloñeses en la Corte de Felipe IV. Sus innovaciones técnicas y formales tuvieron una aceptación extrema en el pobre ambiente de la pintura decorativa española, sus propuestas espaciales fueron admiradas y evocadas en numerosas ocasiones y circunstancias, y sus obras se convirtieron en referentes inexcusables para artistas de muy diversa valía. Hasta al menos 1692, fecha de la llegada de Luca Giordano a Madrid para hacerse cargo de la terminación del programa decorativo de la obra dinástica de El Escorial, la influencia de Mitelli y Colonna será la que domine el panorama de la pintura decorativa en España. A partir de aquella fecha, las arquitecturas fingidas de los boloñeses comenzarán a abrirse a espacios celestes impuestos por el maestro napolitano, si bien los repertorios ornamentales del arte del dúo de artistas permanecerán en uso hasta bien entrado el siglo XVIII.

No sólo la técnica y el rico repertorio ornamental empleados por los boloñeses fueron las bases de la renovación que causaron; su conocimiento de las leyes de la perspectiva y su empleo de la llamada «multifocal», consistente en la sustitución en los cuerpos de arquitecturas fingidas de un único punto de vista por varios, permitiendo así al espectador experimentar una visión más cercana a la realidad, no pasó desapercibida a los artistas españoles; así,

¹⁰¹ FERNANDO CHECA CREMADES, *Imágenes de lo trascendente en la pintura española del Barroco, en Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2000, p. 173-174.

Antonio Palomino, en su *Museo*, incluyó un diagrama explicativo del novedoso método practicado por los boloñeses (fig. 4).¹⁰²

Los artistas que aprendieron con la presencia directa de los boloñeses no fueron muchos; Juan Carreño de Miranda y Francisco Rizi aventajaron a todos los demás en esta experiencia, como atestiguan las obras de ellos conservadas, muy especialmente la bóveda de San Antonio de los Portugueses en Madrid.¹⁰³ Pero ante el estímulo indirecto de sus obras, a la par que el magisterio de los españoles antes referidos, toda una generación de artistas asimilaron y practicaron un estilo decorativo emanado de la *quadratura* de Mitelli y Colonna, el cual traspasó el ámbito artesano para llegar a muchos de los territorios peninsulares.

La difusión de la *quadratura* en los territorios españoles de la Península Ibérica durante las cuatro últimas décadas del siglo XVII se debió sin duda al estímulo que la obra de Mitelli y Colonna supuso en el panorama artístico del momento, si bien ha de considerarse junto a los pintores formados por el magisterio directo e indirecto del dúo boloñés, la presencia de dos artistas de la misma procedencia, Dionisio Mantuano y José Romani, así recordados tras la castellanización de sus nombres. Lo que del segundo de ellos sabemos se limita casi en exclusiva a las informaciones que Palomino suministra en su *Parnaso*,¹⁰⁴ si bien sobre Mantuano ha aumentado el conocimiento de forma considerable en los últimos años.¹⁰⁵ Ambos artistas practicaron la *quadratura*, y dominaban por tanto la técnica del fresco, si bien aún no puede dilucidarse el papel que tuvieron en la formación de artistas hispanos, y la influencia que ejercieron sobre los mismos.

Fueron muchas las empresas decorativas de la Corte de Madrid inspiradas de cerca por la *quadratura* boloñesa, y aunque muchas han desaparecido por circunstancias diversas, aún hoy subsisten algunas que hablan de los logros alcanzados en aquellas últimas

¹⁰² ANTONIO PALOMINO, *Museo Pictórico y Escala Óptica*, edición Buenos Aires, Poscición, 1944, vol. II, p. 200.

¹⁰³ Sobre estos artistas, continúan siendo la referencias más completas las contenidas en el catálogo a cargo de A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo*, Madrid, Museo del Prado, 1986. La producción mural de Francisco Rizi fue analizada de forma monográfica por DIEGO ÁNGULO INIGUEZ, *Francisco Rizi. Pinturas murales*, «Archivo Español de Arte», XLVII, 1974, p. 361-382.

¹⁰⁴ A. PALOMINO, *Vidas*, p. 273.

¹⁰⁵ J.R. SÁNCHEZ DEL PERAL Y LÓPEZ Y D. GARCÍA CUETO, *Dionisio Mantuano* cit.

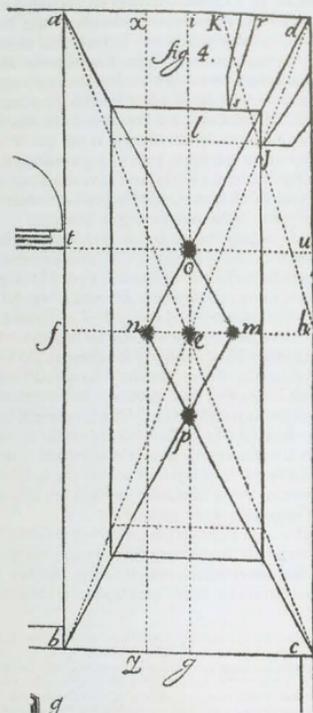


Fig. 4. ANTONIO PALOMINO, Diagrama explicativo de la perspectiva multifocal. Ilustración del Museo Pictórico y Escala Óptica.

décadas del XVII: además de la mencionada San Antonio de los Portugueses, de Rizi y Carreño, subsisten en parte los frescos de la Casa de la Panadería de Claudio Coello y Donoso (1672-73),¹⁰⁶ los de la Capilla del Milagro de las Descalzas Reales,¹⁰⁷ de Mantuano y Rizi, o las decoraciones de la planta noble de la Casa de la Villa, debidas a Antonio Palomino, y realizadas en 1692 y 1696.¹⁰⁸

Si es un hecho constatable la progresiva difusión de grandes decoraciones de *quadratura* por el territorio peninsular, las cuales se ligan en la mayor parte de las ocasiones a empresas artísticas de alto nivel. Por los propios límites de este trabajo, no es posible más que apuntar algunas de estas realizaciones y el nombre de sus artífices; en 1665 Rizi y Carreño trabajaron en varias decoraciones en la Catedral de Toledo, y en aquella misma ciudad también lo hicieron en 1671-74 Claudio Coello y Ximénez Donoso,¹⁰⁹ intervenciones de las que resultaron obras lo bastante sugestivas como para inspirar a artistas más discretos del panorama local.¹¹⁰ Coello y Sebastián Muñoz decoraron la iglesia de la Mantería en Zaragoza en 1683, en la que ofrecieron un ejemplo maduro de la asimilación de la técnica, recursos compositivos y repertorio ornamental importados por los boloñeses (fig. 5).¹¹¹ Igual grado de madurez, pero ya influenciado en la figuración por la desbordante presencia de Luca Giordano en la Corte, demostró Antonio

¹⁰⁶ La principal monografía sobre Coello es la de E.J. SULLIVAN, *Claudio Coello y la pintura barroca madrileña*, Madrid, Nerea, 1989, p. 189-190, donde trata de la decoración de la Casa de la Panadería. Menos atención monográfica ha recibido Donoso; véase MARIANO SANCHEZ DE PALACIOS, *Un pintor y arquitecto en la Corte de Carlos II*, José Ximénez Donoso, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1977.

¹⁰⁷ ELVIRA GONZALEZ ASEÑO, *Dionisio Mantuano, pintor de la Capilla del Milagro de las Descalzas Reales de Madrid*, «Reales Sitios», XXXV, 1998, p. 74-75 y E. GONZALEZ ASEÑO, *Artífices y tasadores de la capilla de Nuestra Señora de la Concepción, más conocida como capilla del Milagro de las Descalzas Reales (1678)*, «Archivo Español de Arte», 288, 1999, p. 583-589.

¹⁰⁸ No existe por el momento una monografía moderna de Antonio Palomino, por lo que remito a los clásicos trabajos que sobre él versan: JUAN ANTONIO GAYA NUNO, *Vida de Jecinto Antonio Palomino*, Córdoba, Diputación Provincial, 1956; EMILIO MARIA APARICIO OLMO, *Palomino: su arte y su tiempo*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo y Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia, 1966. Sobre las pinturas de la Casa de la Villa, véase J.A. GAYA NUNO, *Vida cit.*, p. 23 y 25, y E.M. APARICIO OLMO, *Palomino cit.*, p. 119-121.

¹⁰⁹ E.J. SULLIVAN, *Claudio Coello cit.*, p. 188.

¹¹⁰ Sobre los decoradores toledanos de la segunda mitad del XVII, véase PAULA REVENGA DOMÍNGUEZ, *Pintura y pintores toledanos de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002.

¹¹¹ MANUEL CHAMOSO LAMAS, *Las pinturas de las bóvedas de la Mantería de Zaragoza, obra*



Fig. 5. CLAUDIO COELLO y SEBASTIÁN MUÑOZ, *Vista de las bóvedas de la iglesia de la Mantería de Zaragoza*.

Palomino en la decoración en los años 1699-1701 de la iglesia valenciana de San Juan del Mercado y de la Basílica de los Desamparados de la misma ciudad,¹¹² evocados aquí como cierre de la influencia dominante de Mitelli y Colonna en el panorama decorativo del Barroco español.

Quiero dedicar este trabajo a quienes en Bolonia han alentado su elaboración y contribuido a su publicación, en especial al Ilustre Doctor Pierangelo Belletini, director de la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio y de esta revista, al Doctor Saverio Ferrari, la Doctora Annamaria Scardovi, de la sección de manuscritos de la misma Biblioteca, y al Doctor Paolo Tamburini. Expreso a la par mi gratitud a todo el personal de la Biblioteca y a mis otros amigos y colaboradores boloníes, quienes hicieron de mi estancia en la ciudad durante el otoño de 2002 una experiencia inolvidable.

de Claudio Coello y de Sebastián Muñoz, «Archivo Español de Arte», XVII, 1944, p. 370-383; y E.J. SULLIVAN, *Claudio Coello* cit., p. 203-205.

¹¹² Además de las obras sobre Palomino ya citadas, considero de especial importancia para el conocimiento profundo de la obra de Palomino, no sólo en Valencia, sino en su conjunto, un poco conocido artículo de JOHN F. MOFFIT, *Antonio Palomino describe el mecanismo de la alegoría barroca: una rara explicación "iconológica" de un ciclo pictórico del año 1701 en Valencia*, «Boletín de Arte de la Universidad de Málaga», VII, 1986, p. 21-47.

Apéndice documental

Se citan al final de cada documento los trabajos que han considerado los mismos con anterioridad.

Documento 1 – Madrid, 28 de junio de 1659

Copia de una carta de Agostino Mitelli en Madrid a Giovanni Pedretti en Bolonia. Bolonia, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Ms. B.3375, fols. 26v-27.

Car.^{mo} Amico

Io che sempre desidero che V.S. habbia dà me buone novelle le invio tale con quello piu sicure occasioni che mi si porgano; e tale sono perche per Dio gratia sèguita la mia salute che tanto è maggiore quanto che dentro ad Agosto restará compita una opera maggiore di quelle che sino ad hora si sono fatte; per lo che Sua Maestà tiene molto gusto e viene su il ponte duode il giorno che per quanto staremo à vedere quello che succede; come che anche il Sig.^{ro} Colonna che per l'aria sotile gl[od]de n[on] molta salute voria tornare in Italia, che però spera che S. Maestà dia licenza, mà n[on] sò che sarà tutto si sentirà doppo la sudetta opera, e del tutto ne darò parte a V.S. a fine che ne dia parte alli amici.

Sua Maestà come già dissi è di buonissimo gusto e si potria sperare alcuna cosa, mà fa solo quello che vole i Ministri, che però n[on] havendo Noi servito alcuno di loro poco si può sperare; che nodrisco poca speranza di far poca dimmora in Madrid. Mà poi del venire in Italia n[on] lo so; Dio sij quello che mi doni la presente salute, che lo come dissi, D. Giovanni mio, vorrei venire con alcun poco commodo come spero f. Hor sù V.S. preghi Dio per me che lo al incontro sono e sarò suo buon amico come pure per altre mie lettere mandate à V.S. haverà veduto, che però di quello effetto che sia per succedere in suo bene ne starò attendendo l'avisio, come dà Dio gli lo prego.

Qui poi si tiene la Pace fatta per l'accasamento della Infante; e con tal fine le bacio le mani e per me salutí gli amici à tutti di Sua Casa.

Di Madrid li 28 Giug.^o 1659

Di V.S.

Aff.mo Amico
Agostino Mitelli.

C. LADEMANN, *Agostino Mitelli ...*, p. 110, nota 378.

Documento 2 – Madrid, 28 de julio de 1660.
Testamento de Agostino Mitelli. Madrid, Archivo Histórico de
Protocolos, legajo 10.336, fols. 96r-97v.

Da Agustín Meteli testam.to

28 Julio 1660

En el nombre de Dios Todo Poderoso Sepan q.to esta carta de testamento y ultima voluntad bien como yo don Agustín Meteli maestro del arte de pintor Insigne vezino y natural de la ciudad de Bolonia y residente al presente en esta villa de Madrid Corte de su Mag.d estando enfermo en la cama dentro del comvento de Nuestra Señora de la Mrd. Calçada desta dicha villa de Madrid redencion de cautivos de la enfermedad Dios Nuestro Sr. a sido serbido de mediar y en mi buen juicio y entendimiento natural creyendo como creo el mis.º de la Sa.ªª Trinidad que es padre hijo y espíritu santo tres personas distintas y un solo dios berdadero y en todo lo demas que tiene fe y confesa la santa Madre Ig.la de rroma en cuya fe y creencia pronfulto bibrir y morir como catolico Xtiano inbocando como inboco por mi interosera y abogada la serenissima reyna de los angeles madre de dios nra s.ª concebida sin mancha de pecado original y a los santos apóstoles San Pedro y San Pablo y demas santos y santas de la corte celestial a quien pido y suplico sean mis abogados yntercesores la dñina Mag.ª de dios nuestro Sr. quando mi alma pecadora mas lo aya menester y deseando ponerla en la carrera de salbacion themiendome de la muerte que es cosa natural a toda criatura y la ora incierta a honrra y gloria de dios nro. Sr. y de su bendita m.ª de hago y hordeno este mi testamento man.ª si.e

Primeram.te Encomiendo mi alma a dios nuestro señor que la crio y redimio con su preciosissima sangre del Cuerpo a la tierra de que fue formado

Mando que cuando la voluntad de dios nuestro señor cumplida de llebarme desta pre.te vida mi cuerpo sea sepultado dentro de la Capilla de nuestra sra. de los remedios del dho. Comvento de nuestra sra. de la mrd. desta villa en la sepultura que pareziere al Reberendissimo padre maestro Fray Juan de Fonseca Calificador de la suprema ynquisicion y comendador del dho comvento de la orden de nra sra de la mrd. mi testamentario y todo lo demas de mi entierro y dispus.on del dho dexo a su elecion y voluntad para que obre y haga en ello como le pareziere y bien hasta le fuese

Mando que el dia de mi entierro si fuere ora y sino el siguiente se me diga misa de cuerpo presente con diacono y subdiacono homilia y responso y los demas sufragios a los nombrados y se pague todo de mis bienes

Mando se digan por mi alma a disposicion del dho Padre maestro Fray Juan de Fonseca duzientas misas de alma en altares prebilegiados y se pague la limosna dellas de mis bienes

Mando a las mandas forrosas y a acostumbradas a medio real cada una por una bec. con que las apardo de mis bienes

Declaro me debe el s.or Micael Colona pintor mi compañero que bino conmigo de la dha ciudad de Bolonia a esta Corte todos los mrs que parati en su poder procedidos de las obras hemos echo los dos mando que El dho Padre comendador mi testamentario se tome cuenta y la ajuste con el y cobre del susodho. Lo que ansi me debiere y parare en su poder Porque fuo del dho Micael Colona de su buena cristiandad no negara la verdad Por aver tenido siempre buena correspondencia conmigo.

Ansi mismo declaro me debe el s.or Geronimo Xislet bolones residente en esta corte duzientos doblones de a dos escudos cada uno de que me tiene entra una zedula que sta en poder del dho S.or Micael Colona mando que El dho padre comendador Fray Juan de Fonseca mi testamentario los aya rreacia y cobre del susodho y de sus bienes y de quien con d[e]r[e]ch[o] Pueda y deba para cumplir este dho mi testamento = Y ansi mismo le doi poder y facultad en bastante forma de d[e]r[e]ch[o] al dho padre

comendador mi testamentario para que reciva y cobre de otras qualesquier persona se qualquier estado calidad y condicion que sean qualesquier cantidades de mrs que me son y fuern debidas y otras qualesquier cosas ansi en birtud de qualesquier recados o sin ellos y en otra qualquier forma y manera que sea y dello pueda dar El dho padre comendador qualesquier cartas de pago finiquito y costo y los demas despachos nezes[ar]ios y parezeron juicio siendo nezes[ar] frater[er] todos los autos y dilixencias que combengan a esta que con efecto aya cobrado llo que ansi se me debiere para cumplir este mi testamento y lo que sobrare lo rremita a la dha ciudad de Bolonia a Gusepe Maria mi hijo lexítimo y de Lucrecia Pena mi primera muger que esta en la dha ciudad p.º que los aya como mi heredero porque ansi es mi voluntad.

Para cumplir y executar este mi testamento mandas y legados en el contenidas dexo y nombro por mi testamentario y albacea al dho padre maestro Fray Juan de Fonseca comendador del dho comvento de la mrd desta villa al qual doi todo mi poder cumplido quan bastante dedi.º se requiere y es necesario para que entre en lo de mis bienes y los benda en pu.ca almoneda o fuera ella por su autoridad y de justicia como le pareziere y de su balor cumpla y pague este dho mi testamento y las mandas y legados en el cont.das y le dure todo el tiempo que fuese necesario que sen pasado el ano del alhazeazgo = Y en el remanente que de todos mis bienes quedare despues de cumplido y pagado este dho mi testamento dexo y nombro por mi unibersal heredero en todos ellos al dho Gusepe Maria mi hijo leximo y della dha Lucrecia Pena mi prim.ª muger para que los aya y herede con la bendicion de dios y la mia

Reboco y anulo y doi por nigno[er] Ydem y balor ni efecto otro qualquier testamento o testamentos cobdicio o cobdicios o poderes que aya dado para testar que en dr[er] de teazgaho[er] y otorgado ansi por escrito como de palabra que quiero que no balgan ni hagan fee en juicio ni fuera del Salbo este que al Pres.e ago y otorgo ante el presente scriv.º y t[est]igos que quiero que balga por mi dho testamento y cobdicio y ultima voluntad en juiz.º y fuera del en aquel [labra y forma que en d.º mejor lugar aya y lo otorgo y lo otorgo ansi en en la villa de Madrid a diez y ocho dias del mes de julio de mil y seis.tos y sesenta años siendo presentes por testigos Pedro Ruiz Gonzalez Bar.ºe Garcia Felipe ruiz diego Rodriguez tirado y Ant.º Sanchez residentes en esta corte y Porque el otorgante a quien yo Es.no doi fee conosco dho no poder firmar por la gravedad de su enfermedad lo firm.on de su nombre a su ruego.

Firmas P.º Ruiz Gonzalez/ Como 2.º Bartolome Garcia/ Ante mi Andres Hernandez.

M. AGULLÓ Y COBO, *Noticias ...*, p. 100, lo publica extractado.

Dos copias de este testamento, realizadas en el siglo XVIII, se encuentran en la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio de Bolonia, Ms. B.112, documentos 6 y 7, escrito y compilado por Marcello Oretti. Una de las copias, identificada como documento número 6, está traducida al italiano; dice así su frontispicio: «1660. 28. Luglio. Testamento del Sig.re Agostino Mitelli celebre Pittore Bolognese fatto in Madrid in lingua Spagnuola», y se acompaña al final de la noticia de su poseedor boloñés: «La Sud.ta Copia è in Casa Zannoni di Bologna»; la otra, el documento número 7, reproduce fielmente el original español, aunque en su frontispicio se erra en la fecha del documento: «1660 28 Aprile Testamento del Sig.re

Agostino Mitelli Pittore Bolognese Fatto in Madrid In Spagnuolo e Fede Battesimale di Agostino Mitelli [junior] Rogito di Andrea Fernandez Not.ro».

Documento 3 – Madrid, 1 de junio de 1661.

Copia de los poderes relativos a la testamentaria de Agostino Mitelli. Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Ms. B.112, fol. 63.

[Esta copia fue hecha por alguien que no conocía la lengua española, y que no reflejó el texto real. He respetado en la transcripción los errores lingüísticos del copista].

Yo Andreas Fernandez Senot* del Rey nro s.r Residente en su Corte y pro honaa [sic] en el oficio de fran.o para a de Roapres.te fra y los une y p[er] mio y baquies le traslado en prim de junio de mill y seis cientos y sesenta y un anos para le R.mo padre mastro fray guan de Fonseca Y el rresibo que da en papel selladi del ano de suo lungamiento de que doy fee

En testimonio de verdad

Andres Hernandez [rubrica]

Los Sen n.os del Rey nues* Sr^o Residentes En su corte y probincia que aquí signamos y firmamos Certificamos y damos fee que Andreas Fernandes de quion [sic] basignados firmando En d^o [Tes]tamento de suso Scrivano del Rey nuestro s.or havido y tenido por fiel Legal y de confiança y todas las scripturas y autos que ante el an pasado y pasan siempre se les a dado y da entera fee y credito en juicio y fuera del y para que dello conste damos la presente en la villa de Madrid a siete de junio mill y seiscientos y sesenta y un años =

[varias rubricas legibles en parte]

[...] de Verdade[.]

[...] de San Juan [...] del Val, Eugenio Culderzanz

Augustin Ruiz de Aznar[.] Pedro Maz[.]

Documento 4 – Madrid, 1660

Epitafio compuesto por Juan de Alfaro por la muerte de Agostino Mitelli.

D.M.S.

Augustinus Mitelli, Bononiensis pictor

Præclarus naturæ œmulus admirandus

Ac perspectiva incomparabilis, cuius manu

Prope vivebant imagines, ipsa invida

Occubuit Mantuæ Carpetanæ, postridie

Kalendas augusti, anno M.DC.LX

H. S. E. S. T. T. L.

[«Agustín Mitelli, ilustre pintor de Bolonia, admirable rival de la naturaleza, incomparable en la perspectiva, cuya mano hizo vivir las imágenes para su envidia, murió en Madrid el mes de agosto, año 1660»]

A. PALOMINO, *Vidas ...*, p. 256.

Documento 5 – Madrid, 7 de abril de 1661

Pagos por la intervención de Mitelli y Colonna en la pintura de la ermita de San Pablo del Buen Retiro en 1659, librados el 7 de abril de 1661. Archivo General de Simancas, Tribunal Mayor de Cuentas, Legajo 3766, Pedro Vicente de Borja, Tesorero del Buen Retiro. Sin foliar.

Montan los gastos Hechos en diferentes cosas que se an Comprado y Pagado Por quenta de las Cosig.^{nas} ordinarias de Buen Retiro Para el servicio de las Embarcaciones, Sustento y bestuario de los esclavos que tiene su Mag.^d en dho Sitio En el año de mill ss.^{os} y Cinquenta y nueve las cantidades siguientes en sta m^a [...] Aug.^d Miteli Pintor Italiano y a sus Compañeros Por refrescos que les m.^{do} dar su ex.^a en diferentes dias estando pintando en la Hermita de S. Pablo seis.^{os} y Veinte Reales

A los dhos pintores De quinze m.^{os} de pap.¹ pardo y dos de blanco p^o hazer Dibujes Nobenta y Cinco R^o. Firmas: [ilegible], Melchor de Alvear y Gamboa, Alejo de Escalada.

J.M. DE AZCÁRATE, *Anales ...*, se refiere a él.

Documento 5 bis – Madrid, 1671

Memoria de D. Pedro Vicente de Borja sobre su gestión como tesorero del Real Sitio del Buen Retiro. Archivo General de Simancas, Tribunal Mayor de Cuentas, legajo 3766, Memoria, fols. 46v-49r.

[...] Mas nueve mill y quatroz.os R.s de bellon q Valen trez.os y diez y nueve mill y seiss.os mrs que p librapza del dho Alcalde de tr.^a de marzo de mill y seiss.os y sesenta y dho Pago a mig.^o angel Colona mro pintor ytaliano en q.^{ta} de lo que se le devia y havra de haver p cinco meses y m^o que se ocupo el solo em pintar al fresco con la fachada y salon de la Hermita de San Pablo de buen Retiro desde Primero de Junio de mill y seiss.^{os} y sess.^{as} asta fin de febrero de mill y seiss.^{os} y sess.^{as} y uno a Razon de Ciento y cinq.^{ta} R.^s Cada mes p^o su comida y la de su Criado de que otor.^o Carta de pago en esta billa en quinze de Julio delante P^o de alvear matienzo sc.^{no}

[...] Mas tr^a y siete mill y seiss.⁰⁸ R⁸ bellon que Valen l...quento Doe⁰⁸ y setenta y ocho mill y quatro.⁰⁵ mrs p jibr.⁰⁸ del dho alcaide de doze de hen.⁰ de mill y seiss.⁰⁸ y sess.¹⁰ y uno pago a mig.⁰ anjel Colona pintor Ytaliano p el salario de ocho mese que se ocupo el y ag.¹⁰ Miteli su Companero asta fin de mazo de mill y seiss.⁰⁸ y sess.¹⁰ En pintar al fresco en la fachada y salon de la hermita de señor San Pablo de buen Retiro y dos teatros pequeños de prespavistas y p^l Representar Comedias a Sus Mags a Razon de trez.⁰⁸ R⁸ cada mes p^l entrambos y mill quatro.⁰⁸ R⁸ para el Gasto de su comida y criados de Otorgo Carta de pa^l en m^o a beinte y dos de here-ro De mill y seiss.⁰⁸ y sess.¹⁰ y uno ante Pedro de alvear matienzo sc.¹⁰

Documento 6 - Madrid, 28 de Junio de 1661.

Declaración de A.M. Colonna sobre el proceso del rescate de su hijastro Carlo Maria Macheli. AHPM: Protocolo 10378, fol. 140.

En la Villa de Madrid A Veinte y ocho de Junio de mill y seis⁰ y sesenta y Un años ante mi el Scrivano y testigos parecieron Anjel Miguel Colona pintor de Su Magestad y Pedro de Racle, mercader frente del Combeno de San Felipe Residentes en esta Clorite y dijeron que por plarte Por decreto de los señores Presidente y del Consejo de la S[an]ta Cruzada de Veinte deste presen[te] mes y año firmado del licenciado Don Luis Bernarjido de Cartajena Relator del dho. Consejo estan mandados librar cient ducado[s] de plata para el rescate de Carlos Maria Macheli Cautivo en Arjel y para conseguir dicha libranza desde luego los otorgantes de mancomun a Voz de Uno y Cada Uno de por si y por el todo y [...]lidim Remdo como Ren.on las leyes de la mancomunidad en forma se obligan p. los dichos cien ducados de plata p^a asi estan librados p^a el Rescate del dicho Carlos Maria Macheli se comberitran en su libertad y rescate y dentro de año y medio contado desde oy dia de la dha los otorgantes traeran testimonio de Aberlo Cumplido y Rescatado al dicho Carlos Maria y no lo faciendo se obligan de bolber dichos cient ducados de plata y pagarlos a p^l por los S.res Comisario general y del Consejo de la S.ta Cruzada se les mandare y para [...] lo Cumpliran obligaron sus personas y bienes ahidos y por aber y dieron poder a todos iguales y Juezes y Justicias p^a de sus negocios puedan y dehan con[] y en especial al dicho Comis[ar]io gen[er]al[] y s.res del dicho Consejo de la S.ta Cruzada a cuyo fuero se sometieron y Ren.on. El [...] propio y [...] Dom[] cale y si comberit de [...] omnium judicium Revicieron por Sent.^a pasada en cosa juzgada de las leyes de su favor y la general y la p^a la probee en forma y asi lo otorg[ar]on y firmaron a p^l y El S^{no} de provincia doy fe conozo siendo testigos Antonio del Coto Arguelles, familiar del Auditor del Nuncio, y Andrés de Rozas y Antonio de Pineda, residentes en esta Clorite e ma d lo f.

Firmas: -Angel Michele Colonna-, -Pedro Racle-, -Ante mi Paulino Bemto-

M. AGULLÓ Y COBO, *Documentos* ..., p. 22, lo publica extractado.

Documento 7 - Madrid, 21 de Agosto de 1666.

Copia de la carta de los padres de la Merced en la que informan sobre la muerte de Agostino Mitelli. Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Ms. B.3375, Vita del Mitelli, fols 81v-82r.

Copia

Certifichiamo, il R.^{mo} P. Maestro Frà Gio: de Rocca Com^mendatore del Convento di Nostra Sig.^a della Mercede della Redentione della Captivi, Fr. Ant.^o Maiers Caramuel, e fra Michele dell'Olmo depositarij del d.^o Convento, come il Sig. Agostino Metelli illustre Pittore Bolognese s'infirmò in questo Convento e fu assistito dalli Religiosi del d.^o Convento, con quell'assistenza, e Charità, [tachado] che meritava una tal Persona: Agravossi l'infirmità del d.^o Sig.^a Agostino di febbre maligna, e ricevè con molta devot.^o li Santi Sacram.^{ti}: dell'Eucharistia, e oglio Santo: et all'ulti due de Agosto giorno di Lunedì a hore 10 dell'anno de 1666 se ne passò all'altra vita; Fu sepolto nel soprad.^o Convento con que'lla. Pompa funebre, che si dovea à un huomo così celebre, e famoso particolarmente nell'arte della Pittura, nella Capella della Madonna delli Remedij la mag.^a devotione, che sia in questa Corte, et accio che questo sito nota a' suoi tutti habbiamo dato la presente firmata di n^{ost}ro nome, e sigillata con il sigillo della Religione li 21 d'Agosto dell'anno 1666

P. Juan de Rojas / Com.^a [rubricado]
P. Antonio Mayers / Caramuel depp.^a [rubricado] / P. Miguel del Olmo / depp.^a [rubricado]

Loco + del Sigillo

C. LADEMANN, *Agostino Mitelli* ..., p. 111-112, nota 385.

Documento 8 - Madrid, siglo XVII

Descripción de la pintura de la Media naranja de la iglesia de la Merced, por el padre Felipe Colombo en sus «Fundaciones mercaderías». Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 2684, folio 49.

La capilla Major es de las mas capaces de Madrid, el retablo insigne, sobre bruidos jaspes, que por mas de estado y medio le sirva de pedestal y entre ellos dos escudos grandes de marmol blanco de Genova donde estan las armas de los marqueses del balle, y condes de chinchon correspondiendoles otros dos muy hermosos en la coronacion del retablo = La [tachado] La Capilla Major remata en unas rica Media naranja, su linterna estriba sobre cuatro pilastrones de hermosa y fuerte arquitectura, que con su luz hacen lustrosa la admirable Pintura, Singular Marabilla del arte, y una delectacion de los sentidos, de que esta adornada la media naranja, los arcos, nichos, y frisos de la Capilla Major, Pintura al fresco obra de Michel Angelo Colona Bolones el Apelles deste siglo, que a mucha costa trajo de Italia el S.or Rey Philippe quarto, para pintar el salon de su palacio; diosele zelda en el Convento, y llevando del gran precio que se le ofreció, y de la nueva debocion que con el trato cobró a la Religión; puso tal cuidado, que todos confessan no le iguala lo que pinto en el Palacio y retiro de su Magestad; no viene extranjero curioso a la corte, que havíendolo visto, no vuelva nuevas veces a repararlo, diciendo, que solo esto puede ser en la tierra, un

equo de la hermosura de la Gloria de Maria, cuya Assumpcion retrata; en los quatro angulos de la media naranja estan quatro escudos organizados de las armas de los señores patrones, y sobre ellos quatro evangelistas, con tal valentia, que juzgan los ojos estan fuera de la pared en el aire los cuerpos. Todo ello costo al Convento dos mil reales de a ocho. Para ponderacion de lo que es, vaste decir que aviendo llamado a los Mejores Pintores de la Corte para que prosiguiesen la Capilla Mayor, aviendo bisto con emutacion, algunas fajas, tarjetas, y laminas, lo desarmo diciendo no se atrebian a proseguir sin allarse sin quien se alijente a intentarlo. *Al margen, con letra distinta dice* «Pinturas de la Media Naranja del Celebre Pintor Miguel Angel Colona».

ELIAS GÓMEZ, *El primer convento mercedario de Madrid*, «Estudio», 152, 1986 (número monográfico), p. 101, lo transcribe parcialmente.

RIASSUNTO

I pochi anni nei quali Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli operarono alla corte di Filippo IV di Spagna segnano un capitolo fondamentale non solo per la biografia dei due pittori bolognesi, ma anche per lo sviluppo dell'arte spagnola dell'ultimo Seicento. Questo singolare episodio viene riconsiderato con l'aiuto della bibliografia e delle fonti spagnole e italiane, tra le quali spiccano il manoscritto *Vita del Mitelli*, conservato all'Archiginnasio, e alcuni importanti documenti d'archivio come il testamento originale d'Agostino Mitelli (morto a Madrid nel 1660) conservato nell'Archivio Storico Notarile di Madrid, e alcuni pagamenti per i lavori nel palazzo del *Buen Retiro*, rinvenuti nell'Archivio Generale di Simancas. Si presta particolare attenzione sia alle scarse testimonianze, soprattutto disegni, che rimangono delle loro opere a Madrid, purtroppo oggi tutte scomparse – si pensi alla decorazione di vari ambienti dell'*Alcazar* e alla cupola della chiesa de *la Merced*, nella quale lo stesso Mitelli ebbe sepoltura – sia ai rapporti che i due artisti intrattengono con i vari personaggi della corte spagnola, in una riconsiderazione complessiva dell'indubbio influsso che la loro pittura esercitò in ambito iberico nelle ultime decadi del secolo XVII, come è comprovato ad esempio dal ciclo decorativo della chiesa de *la Mantería* a Saragozza, compiuto da Claudio Coello e Sebastián Muñoz nel 1688.

ISABEL MAYER GODINHO MENDONÇA

Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena na correspondência do Arquivo Malvasia (1745-1757)

Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena, o único filho de Francesco Bibiena que seguiu a carreira artística, nasceu a 11 de Agosto de 1717 em Bolonha, vindo a falecer em Lisboa a 20 de Novembro de 1760. Aluno e professor da Academia Clementina em Bolonha, membro da Academia de Desenho de Florença, Giovanni Carlo exerceu a sua actividade em Itália essencialmente como arquitecto, cenógrafo e quadraturista, as mesmas áreas em que os membros da família Bibiena tinham adquirido merecida fama.¹

Entre os mecenas para quem trabalhou em Bolonha, destaca-se a figura de Cesare Alberto Malvasia (1713-1767), nomeado senador em 1756 e *gonfaloniere* em 1758,² para cujo palácio na Strada Maggiore lhe encomendou a bela escadaria helicoidal que ainda

¹ O presente artigo insere-se na investigação que temos vindo a desenvolver em Itália, com uma bolsa de pós-doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia de Portugal, sobre o tema *Artistar bologneses em Portugal e a sua influência na arte portuguesa da segunda metade do século XVIII*.

² Sobre a figura de Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena veja-se a entrada de Deanna Lenzi no catálogo *I Bibiena una famiglia europea*, Venezia, Marsilio, 2000, p. 31-32, que sintetiza as informações conhecidas sobre a vida e a obra deste artista.

³ A família tinha sido afastada desse cargo honorífico em 1697, após o assassinato de Cesare Malvasia pelo filho Antonio Galeazzo. A este ramo da família Malvasia pertencia o conde Carlo Cesare Malvasia, o conhecido autor da *Felsina Pittrice* (1686), obra que está na origem da divulgação e do reconhecimento da escola de pintura bolonesa.