

Juan Bautista Morelli en San Antonio de los Portugueses de Madrid (1668)

Ismael Gutiérrez Pastor
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XIII, 2001

RESUMEN

Después de 1650 el arte de la corte de Felipe IV experimentó una gran evolución en la que fueron fundamentales los contactos con Roma tras el segundo viaje de Velázquez a Italia. La presencia en Madrid de Agostino Mitelli y Angelo María Colonna, así como la del escultor Juan Bautista Morelli, son una prueba de ello. Las obras realizadas por Morelli en España tienen en Velázquez su primera referencia, aunque siguió trabajando para la Corte, y especialmente para la reina Mariana de Austria, después de muerto el pintor. En 1668 contrató siete relieves y otras obras en San Antonio de los Portugueses, como complemento de la cúpula pintada por Rizi y Carreño de Miranda. El análisis de las condiciones del contrato permiten establecer una semejanza con las decoraciones escultóricas de Algardi y sus ayudantes en S. Ignazio de Roma.

ABSTRACT

From 1650, art in the Court of Philip IV experienced a great evolution. After Velázquez's second trip to Italy, these Roman influences seem fundamental to it. The presence in Madrid of Agostrino Mitelli, Angelo Maria Colonna and sculptor Juan Bautista Morelli is clear evidence of his. The works undertaken by Morelli in Spain have their first model in those of Velázquez, though he will continue to work in the Court and specially for Queen Mariana of Austria after the painter's death. In 1668 he agreed to carry out some reliefs and others tasks at San Antonio de los Portugueses as a complement to the painted dome by Rizi and Carreño de Miranda. The conditions of this contract can be analyzed to establish a similarity with the sculpture decorations by Algardi and his assistants at S. Ignazio in Rome.

En 1659 Juan Bautista Morelli llegaba a Valencia y el 5 de julio de 1660 escribía a Velázquez interesándose por su reciente viaje a Fuenterrabía, lo cual presupone conocimientos y relaciones anteriores¹. Se habían conocido en Roma en el transcurso del segundo viaje del pintor a Italia, entre 1649 y 1651. Por su parte, el escultor, después de una estancia en Francia, inmediata a su presencia en Valencia, buscaba mejor fortuna en el inmediato círculo de la Corte de Madrid. Palomino incluyó su vida dentro de la de Velázquez². Agulló y Pérez Sánchez realizaron el pri-

mer estudio sobre su personalidad artística tras la localización de su testamento, que es una rica fuente de datos³. Y Montagu encuadró al escultor en el marco de los colaboradores de Alessandro Algardi a propósito de la reforma de la basílica de San Juan de Letrán, iniciada en 1646, en las vísperas del jubileo de 1650 y en una obra que patrocinaba el Inocencio X⁴. El escultor tuvo su marco formativo y de creación en medio del gran barroco romano de Algardi y Duquesnoy, más que de Bernini. Quizá sólo fue un buen oficial, sin grandes dotes de creatividad, pero

dispuesto a difundir lo aprendido por París, Valencia o Madrid. Sin embargo, su conocimiento de Velázquez y posterior relación le otorga connotaciones cargadas de expectación. A la vez, la escasez de su obra hace que cualquier dato revista un elevado interés.

En noviembre de 1664 fue nombrado escultor de la Real Casa, en la plaza de Alonso de Herrera, padre de Sebastián de Herrera Barnuevo, quien ese mismo año asumía el puesto de Pintor de Cámara. El testamento, fechado el 24 de julio de 1669, está lleno de todo tipo de datos familiares y profesionales, entre los cuales nos interesa destacar que desde hacía unos cuatro años estaba trabajando para la reina viuda D.^a Mariana de Austria en Aranjuez, donde tenía su casa, razón por la que en Madrid era huésped del pintor Andrés Smitd y sus bienes los tenía distribuidos por las casas de varios amigos: unos cuantos cuadros (obras de Mateo Cerezo, Viviano Codazzi, Francisco Ribalta) en casa de Dionisio Mantuano y ropa de mujer (¿los vestidos de su esposa?) en casa de su asistente. Algunas armas y muebles en casa de Claudio Alejo, arquero de la reina. A la hora de declarar las deudas, no debía nada a nadie, pero el administrador de San Antonio de los Portugueses, en nombre de la reina D.^a Mariana de Austria, le debía “ocho mil reales de vellón, del resto de la obra que en dicho hospital hice de escultura en la cornisa de la iglesia”⁵. Sin duda alguna, la obra fue importante en el conjunto de la actividad cortesana de Morelli, pero sorprendentemente no quedó reflejada en las líneas que Palomino dedicó al escultor, más si se considera que tuvo que conocerla⁶.

Los documentos que presentamos se refieren a la génesis de esta obra en San Antonio de los Portugueses, su contrato y las vicisitudes de su pago en vida de Morelli⁷ y tras su muerte, actuando Andrés Smitd como tutor de los hijos del escultor, todos menores de edad.

El 18 de agosto de 1666 la Mesa de la Hermandad de San Antonio de los Portugueses, en vista de la dificultad para conseguir los fondos necesarios con que culminar el proyecto de la pintura integral de la iglesia, es decir, de la cúpula y de los muros, tomó el acuerdo de que dicha obra “no se prosiga de cornisa abajo, en la conformidad que está hecha de la pintura (sic) arriba; y que, supuesto la falta de medios con que la casa se alla para no poderse proseguir, se acabe con los estucos y se componga la cornisa por el modo que sea más posible al corto caudal con que la casa se alla; y que de cornisa para abajo se blanquee la iglesia lo mejor que se pueda”⁸. Buscando concluir la obra, la Hermandad decidió vender plata innecesaria para el culto⁹ y solicitar limosnas a sus miembros, quienes las dieron generosas a lo largo de 1667 y 1668 por valor de 17.300 reales¹⁰, “para que con ellas se aperfeccionasse por el modo que fuesse possible la obra de la iglesia y se quitasen los embaraços de los andamios para poder manifestarse y descubrirse la pintura”. El acuerdo del 8 de enero

de 1668 insistía en la misma idea de acabar las obras, renunciando a concluir la pintura, porque las limosnas que dieron de pronto los dichos señores, como otras veces lo an hecho con incomparable zelo y deboción”¹¹. De la obra de pintura no volvería a hablarse hasta finales del siglo XVII, cuando D.^a María Ana de Neoburgo emprendió la reforma del interior de San Antonio. En dos etapas: la primera, y principal, antes de septiembre-octubre de 1699 y la segunda a partir de julio-agosto de 1701, Lucas Jordán pintó los frescos.

En realidad, los estucos a los que se aludía en la Mesa del 18 agosto de 1666 y la obra de escultura en la cornisa de la iglesia mencionada por Morelli en su testamento, por ser el origen de una deuda no terminada de pagar, son la misma cosa. El 11 de marzo de 1666¹² Juan Bautista Morelli “Maestro de escultura y de Su Magestad, vezino desta villa de Madrid” se obligaba a favor de D. Fernando de Noroña, conde de Linares, y de los hermanos de la Mesa del Hospital Real de San Antonio, a hacer “la obra de hornatto en la cornisa de la yglesia de dicho hospital”. De las condiciones que siguen se deducen características de la obra, plazos y precios, así como otros datos de interés. Tenía que adornar de escultura “los siete espazios de la cornisa del dicho templo, sobre que se mueue la bóveda de la yglesia, que se diuide la zircunferenzia del obalo entre pilasttra y pilasttra por el friso cada vno de los espazios, con vna tarjetta, dos niños y dos festones, y lo demás que se be en el modelo elejido por los señores de la mesa, ttodo lo qual tengo de hazer de escultura de estuco”. A pesar de que había un modelo seleccionado, el escultor podía “mudar de dicho modelo lo que pareziere puede concluir al mayor hornatto y perfezión de dicho intento, no alterando la obra en lo prinzipal, ttodo a dispusición y horden de los señores de la mesa y de Don Seuasttian de Herrera Barnuevo, Maestro Mayor de las Obras Reales”.

Sobre la técnica de estas labores de estuco, la tercera condición recoge la receta: “dicha obra se a de executtar de estuco lijítimo de cal de mortero y poluos de mármol, bien mezclado, y remojada la cal con ttodo el tt tiempo nezzessario para que pierda su braeuzia y lige (ligue) con más durazión, y del relieue nezzessario, así niños, como tarjas y festones en toda perfezión”. De la misma manera, la cuarta condición se refiere al modo de “trauar el relieue de dicha escultura con grapas de hierro en el friso, que entren en la pared una tterzia, con sus zancas de rana, en ttodas las partes nezzessarias, y que la mayor disttanzia que a de hauer de una a otra a de ser de media bara, de modo que quede bien fortificado y sin riesgo de despegarse de la pared”. Los andamios necesarios para la obra los daba puestos la Hermandad de San Antonio, que ya los tenía instalados, cubriendo la pintura y sin poder desmontarlos, un poco por las obras en curso y otro poco por falta de medios económicos; “y que los que desde allí (desde la cor-

nisa) para mi comodidad ttubiere nezesidad de leuanttar con caualllos o banquillos los he de hazer por mi quentta y costta”.

En cuanto a plazos y pagos, Morelli se sometía a satisfacer a los clientes y a Sebastián de Herrera Barnuevo. Se estipularon cinco meses de plazo para concluir la obra y un precio de 1.550 ducados “a ttoda costta de material y manos”, pagados 200 ducados por adelantado, 800 en el transcurso de los cinco meses que durasen los trabajos “por semanas, rateando lo que a cada uno le correspondiere para que lo pueda yr costiendo y trauajando” y los 550 restantes dentro de un año tras acabar la obra. Se arriesgaba a perder 200 ducados de la última paga si no concluía la obra dentro del plazo estipulado.

No se cumplió la escritura en cuanto a la obra que debía realizar Morelli, porque se añadió otro grupo más de niños con su cartela “junto al altar”¹³ hasta contabilizar ocho. Es probable que el escultor cumpliera a pesar de ello con su plazo, o quizá no. Sin embargo, una averiguación de cuentas firmada por el tesorero y mayordomo de la Hermandad recoge las “partidas que reçiuíó Juan Baptista Morell por quenta de la obra de los estucos”¹⁴. Según este documento, se cumplió al día siguiente de la escritura, 12 de marzo, con la primera paga anticipada de 2.200 reales (=200 ducados). Pero la segunda cantidad, en quince pagos, no se llegó a alcanzar en los cinco meses estipulados en el contrato¹⁵. Y hasta el 27 de noviembre de 1667 sólo se le pagaron otros 614 reales. Esto unido al hecho de que en el transcurso de la obra se añadió otro grupo de niños “Juntto al altar mayor”, cuyo precio ascendió a 2.062 reales, terminó por colocar la deuda en 8.498 reales que el escultor recordaría como pendiente en su testamento. A obra concluida, un largo documento de balance sobre la obra contratada y sus ampliaciones, con sus correspondientes importes parciales y totales, así como los pagos hechos y sus fechas, resume todo el proceso del trabajo de Morelli¹⁶.

Tras la muerte del escultor en julio de 1669, una de las razones que contribuirían al aplazamiento de los pagos de esta deuda fue el hecho de que los tres hijos herederos de Morelli fueran menores de edad y necesitaran un tutor, cargo que, tras los correspondientes trámites recayó en el pintor Andrés Smidt¹⁷, amigo personal de Morelli, que actuó casi como un padre con los menores. Pero de ninguna manera justifica que se tardara siete años en volver a cobrar 2.000 reales¹⁸ y otros tres más para cobrar los 6.498 reales con los que se liquidaba la deuda¹⁹, cuando alguno de los hijos del escultor ya había muerto.

Si los aspectos contractuales de la obra de Morelli están claros, no lo están tanto los relativos al carácter de la decoración, su ubicación, incluso su iconografía, y las razones de su destrucción en poco más de treinta años.

Creo que para entender lo que se expresa en el contrato hay que tener presente la sección transversal de la igle-

sia del hermano jesuita Pedro Sánchez, conservada en los Uffizi²⁰, en la cual se observa un alzado de muros con pilastras pareadas, que encuadran hornacinas para esculturas en los entrepaños estrechos, y una doble arquería para altares y tribunas en los entrepaños mayores. El arquitrabe presenta un friso decorado con ménsulas a eje con los capiteles de las pilastras y campos en alternancia de anchura proporcionada a los entrepaños con decoraciones de guirnaldas y querubes. Sobre la cornisa se aprecia un plinto sobre el que descansan los nervios doblados de la cúpula, entre los cuales se abren unos óculos y cuyas piementerías muestran recuadros con ornamentación geométrica, vegetal y figurativa. La comparación de este dibujo con el contrato de obra suscrito por Francisco de Seseña²¹ y con la tasación de la obra terminada²² no aclara si se respetó o no el proyecto. Alusiones documentales muy leves e inconcretas parecen inclinarse del lado de la traza del hermano Sánchez, pero no de un modo completo: quizá se hicieron las pilastras y las hornacinas y tribunas anchas, pero no las hornacinas estrechas; y es evidente que la cúpula adquirió mayor altura, con ventanas rectangulares más grandes y sin articulación de nervaduras, ni más molduras que las que hubo en los cercos de las ventanas, en los ocho arcos y en el presbiterio. Esta sencillez se revelaría pronto más útil para los estudios de decoración de Angelo Michele Colonna (c. 1660-1662) y para las pinturas de Francisco Rizi y Juan Carreño de Miranda (1662-1666).

En el contrato de obra de Morelli, que es el documento básico, se habla en la primera condición de una decoración “de escultura”, para los siete espacios de la cornisa en que estaba dividida “la zircunferenzia del obalo entre pilasttra y pilasttra por el friso”, decorando cada espacio con “vna tarjetta, dos niños y dos festones, y lo demás que se be en el modelo elejido”. Según la tercera condición, el escultor debía trabar “el relieue de dicha escultura” con grapas de hierro bien ancladas a la pared, entrando en ella una tercia (unos 25 centímetros) y equidistando entre sí no más de media vara (unos 42 centímetros), evitando con ello el “riesgo de despegarse de la pared”. El documento emplea indistintamente los términos arquitectónicos cornisa y friso, y los términos técnicos escultura y relieve. En el primer binomio, tomando la parte por el todo, cornisa parece ser un sinónimo de entablamento, mientras que friso tiene su verdadero sentido de franja entre el arquitrabe y la cornisa. En el segundo, escultura no alude a un valor tridimensional y exento en el espacio, sino a un relieve con volumen, incluso a un altorrelieve, como parece explicitarse en la expresión “el relieve de dicha escultura”. Por tanto, creo que el trabajo de Morelli consistió en realizar unos relieves de estuco en los tramos anchos del friso sobre las tribunas, siguiendo quizá la pauta del proyecto de Pedro Sánchez, con la representación de la cartela con dos niños y unos

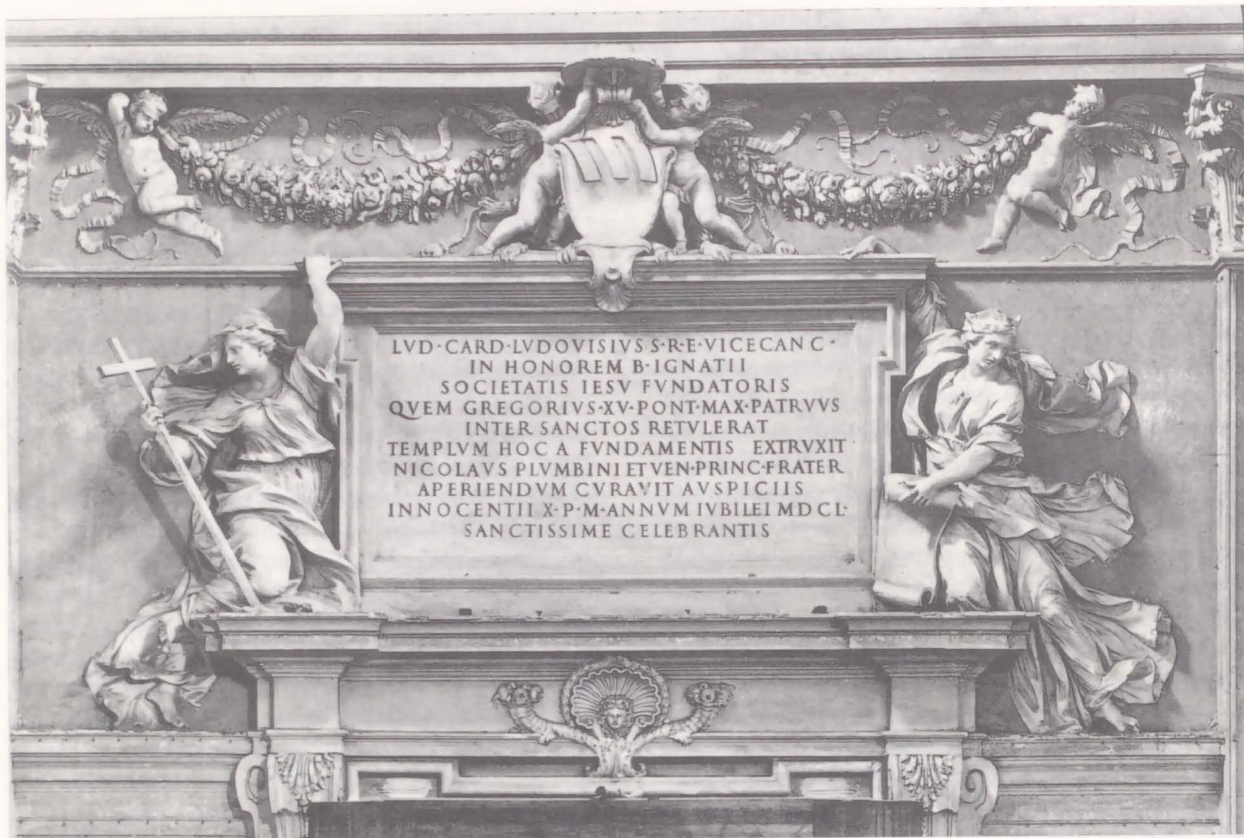


Fig. 1. "La religión y la magnificencia". Roma. San Ignacio (según Algardi).

festones, que en otros apuntes documentales se dicen "dos cortinas". La exigencia de anclarlos bien, tanto en profundidad como en anchura, parece indicar un proyecto decorativo de fuerte relieve, que facilitase su contemplación desde el suelo. No se puede pensar en otro tipo de decoración, como por ejemplo la de esculturas tridimensionales apoyadas en la cornisa que remata el entablamento, porque los siete espacios del adorno coincidirían con los ejes de las ventanas, eliminando luminosidad, aunque ganando teatralidad; o la de estos mismos grupos antepuestos a los arranques de la cúpula, porque en tal caso se habrían necesitado desde el comienzo del proyecto ocho grupos, en vez de siete, a fin de conservar la simetría, dado que los nervios no coinciden con los ejes del óvalo.

Algo diferente parece la obra aumentada de otros dos niños junto al altar mayor. El coste de 2.062 reales es inferior en unos 400 reales al de cada uno de los relieves del contrato. Hay que tener en cuenta que en este tramo de la iglesia el retablo desbordaba la hornacina central, extendiéndose lateralmente y verticalmente hasta el arquitrabe con una estructura de columnas y estípites rematada con un Ecce Homo en una hornacina y los escudos de Portugal, que al final del proceso de la independencia del reino

(de hecho en 1640, de derecho en 1668) no parecerían la decoración más conveniente.

Desde mi punto de vista las decoraciones de Morelli se situaban, y quizá se extendían, en forma de relieve de estuco en los frisos sobre las tribunas. Su temática era puramente decorativa y nunca se alude a iconografías religiosas o políticas, como las que contienen las parejas de niños que Colonna introdujo en sus estudios para la pintura de la cúpula, con escudos de Portugal o con historias de San Antonio²³. La somera descripción que se hace de la obra recuerda por su temática y disposición los frisos del transepto de S. Ignazio de Roma, para los cuales Algardi proporcionó los modelos, recompensados en 1650, pero cuya definitiva ejecución es considerada por Montagu dentro de un estilo muy similar al de las escasas obras conocidas de Morelli, especialmente las formas de los propios ángeles niños por sus particulares rizos agudos en el cabello y los carrillos hinchados (figs. 1-3)²⁴. La serie de obras iniciadas en noviembre de 1698 bajo el patrocinio de la reina D.^a María Ana de Neoburgo sacrificaron estas decoraciones por obra de las exigencias del concepto pictórico de Lucas Jordán. La albañilería realizada por Felipe Sánchez en función de la pintura de Jordán redujo el entablamento a una simple cornisa arquitectónica, resal-



Fig. 2. "Friso de Putti". Roma. San Ignacio (según Algardi).



Fig. 3. "Friso de Putti". Roma. San Ignacio (según Algardi).

tada mediante la pintura, una simple línea visual para el apoyo de la arquitectura fingida de la cúpula, potenciada por el propio Jordán mediante las columnas salomónicas que rehacen las rectas de Rizi²⁵, con lo que desaparecieron los relieves. Lo más curioso del caso es que, otorgándoles como les otorgamos a estas decoraciones una gran importancia por ser obra de un escultor italiano, afinado en Madrid, y por haber sido seguramente un reflejo de la estética del pleno barroco romano, no dejaran ninguna huella literaria.

De todo lo que realizara Morelli creo que no queda nada, aunque se ha supuesto que puedan ser suyos los dos niños lampadarios dorados que están colocados a los lados del presbiterio, junto a las puertas de las sacristías²⁶.

Pero esto sólo es una posibilidad que pasa por comprobar si se trata y pueden identificarse con los dos niños de la ampliación de obra que se dicen en el documento "junto al altar. Verdaderamente, la escasez de obras identificadas y conservadas de Morelli hace difícil su estudio. En contra de tal atribución hay que decir que son tallas en madera —no estucos, que es lo que contrata Morelli—, con policromía en las bandas de tela y encarnadura en los cuerpos, que subyacen bajo la capa de purpurina dorada. Desde mi punto de vista se parecen poco al *San Juan Bautista niño* en terracota (Madrid, Museo del Prado)²⁷ o al relieve de la *Expulsión del Paraíso* de San Giovanni in Laterano de Roma²⁸ siendo mucho más voluminosos y con una estética más propia del siglo XVIII.

NOTAS

- ¹ Fue publicada por ZARCO DEL VALLE, *Documentos inéditos*, Madrid, 1870, p. 216. De más fácil localización en la *Varia Velazqueña*, Madrid, 1960, vol II, p. 384, documento n.º 198.
- ² Antonio ACISCLO PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *El Museo pictórico y la Escala óptica*, Madrid, ed. Aguilar, 1947. pp. 926-928.
- ³ Mercedes AGULLÓ y Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, "Juan Bautista Morelli", en *Archivo Español de Arte*, 1976, n.º 194, pp. 109-120. Una reseña sobre su obra puede verse en J. J. Martín González, *El escultor en Palacio (Viaje a través de la escultura de los Austrias)*, Madrid, 1991, pp. 219-220 y 241.
- ⁴ JENNIFER MONTAGU, *Alessandro Algardi*, New Haven - London, Yale University Press, 1985, I, pp. 111-112, 219, 254, 265, fig. 257; II, pp. 344-345 y fig. 118.
- ⁵ AGULLÓ-PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, pp. 111-112.
- ⁶ Ni en Palomino, ni tampoco en las páginas de Cosme de Médicis, cuyo viaje se desarrolló con las obras recién acabadas (Cfr. *El Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669)*, Edición y notas de Ángel Sánchez Rivero y Angela Marinetti de Sánchez Rivero. Madrid, s.a., p. 109.
- ⁷ De las cinco líneas que dedica María Pajarón Sotomayor a la presencia de Morelli en San Antonio de los Portugueses se infiere que conoció alguno de los documentos que siguen, aunque las deducciones que hace a partir de ellos son totalmente erróneas, tanto en la fecha, como en el carácter y la ubicación de las decoraciones (Cfr. *San Antonio de los Alemanes*, Madrid, 1977, p. 28).
- ⁸ Archivo de la Santa, Pontificia, Real Hermandad del Refugio y Piedad (ASRPH). San Antonio. Legajo 517, libro 2 (1656), sin foliar.
- ⁹ *Ibidem*, acuerdo del 24 de octubre de 1666.
- ¹⁰ *Ibidem*, Mesa (junta) del último domingo de diciembre de 1667.
- ¹¹ *Ibidem*, Mesa del 8 de enero de 1668. Va acompañada de un documento sin fecha del mayordomo D. Enrique Alcanforado con la relación de limosnas de nobles y caballeros, muchos de apellido portugués, que asciende a 5.528 reales y medio; y de pagos hechos por valor de 8.031 reales, entre los cuales están uno de 2.000 reales "a los pintores" y otro de 100 "a Pedro Cuerdo, a cuenta", resultando una deuda de 2.502 reales y medio. El pago a los pintores debe relacionarse con el nuevo dorado del retablo mayor, que Francisco Rizi y Juan Carreño contrataron con Pedro de Caravantes, según se desprende de un recibo de 2.000 reales del 9 de marzo de 1668, firmado por Carreño "a cuenta de la obra de lo dorado del retablo de la yglesia del Hospital" (*Ibidem*, Legajo 550, 2).
- ¹² ASRPH del Refugio y Piedad. San Antonio. Legajo 550. La escritura se firmó ante Pedro Merino.
- ¹³ Anotación al final de la escritura de contrato.
- ¹⁴ ASRPH del Refugio y Piedad. San Antonio. Legajo 550.
- ¹⁵ Por si sirviera para localizar la presencia de Morelli en Madrid las quince pagas de 1666 se efectuaron los días 22 de mayo (1.000 rs), 19, 20 y 29 de junio (400 rs. en cada paga), el 3 de julio (400 rs), el 18 de julio (800 rs.), el 23 de julio (400 rs); los días 3, 7, 14, 21 y 28 de agosto (400 rs. en cada paga); los días 4 y 11 de septiembre (400 rs. en cada uno) y el día 20 de septiembre (1.200 rs.). El 27 de noviembre de 1667 se le dieron 614 reales. (ASRPH del Refugio y Piedad. San Antonio. Legajo 550).
- ¹⁶ El documento de resumen de pagos dice:
"Juan Bautista Moreli, Maestro escultor. Quenta de lo que ha de hauer y se le paga por las obras que de su exercicio a echo para el dicho ospital. Yglesia del ospital Real de San Anttonio de Padua desta Corte.
Niños de las cornisas.

Por escritura que en 11 de margo de 1676 (sic) ante Pedro Merino scribano otorgó el dicho Juan Bautista Morelli se obligó a adornar de escultura los siete espacios de la cornisa de dicho templo sobre que se mueve la bóveda de la yglesia que se diuide la circunferencia del obalo entre pilastra y pilastra por el friso cada uno de los espacios con una tarjetta, dos niños y dos cortinas. Todo por precio de mil quinientos y cinquenta ducados de vellón, que azen 17.050 reales.

Ytt a de hauer por otros dos niños que añadió juntto el altar mayor, que no entró en dicho ajuste 2.062 reales.

Monta todo lo que huuo de hauer diez y nueue mil ciento y doze reales. 19.112.

Como se le pagan

Por certificazi3n de D. Andrés de los Ríos, thesorero de dicho ospital, que está al pie de la escritura original aquí denttro, con una memoria del mayordomo en que dize por menor las partidas de que se compone dicha quenta(?), desde 11 de marzo de 1666 asta 27 de noviembre de 1667 le pagó a cuenta de dicha obra diez mil seiscientos y catorze reales. 10.614

Por libramiento de 21 de octubre de 1677, firmado del Señor D. Antonio de Monsalve, de los Consejos Reales de Castilla y del de Hazienda, y prottector de dicho ospital. Mandó pagara quenta de lo que se le quedó deviendo al dicho Juan Bautista Morelli, a Andrés Esmitte, pintor, como tutor de los menores hijos del dicho maestro difuntto, dos mil reales en D. Diego Fernández Serrano, receptor del dicho ospital, en el dinero que huuo entrado y entrare en su poder tocante a la iglesia (?). 2.000.

Por otra del dicho señor del 3 de enero de 1680 se libraron al dicho tutor en el dicho D. Diego Fernández Serrano 6.498 reales. 19.112".

(ASPRH del Refugio y Piedad. San Antonio. Legajo 550).

17 La curaduría de Andrés Smitd, conocida a través del texto de Agulló y Pérez Sánchez (*op. cit.*, pp.111-112) se encuentra también agregada a los papeles de San Antonio de los Portugueses como documento justificativo para poder cobrar las deudas que correspondían a los hijos de Morelli (ASPRH del Refugio y Piedad. Legajo 550). Se inician con la petición de D.^a Magdalena Morelli, la primogénita, mayor de 12 y menor de 17 años, y concluyen con el nombramiento de Smitd el día 30 de septiembre de 1669, a consecuencia del cual el pintor tuvo que dar fianzas el 28 de octubre de 1670. La confirmación del nombramiento lleva fecha del 13 de noviembre de 1670.

18 Véase la nota 13. 21 de octubre de 1677. Orden de pago de D. Antonio de Monsalve a D. Diego Fernández Serrano para que libre a Andrés Smitd, curador de los hijos de Morelli, 2.000 reales a cuenta de los 8.498 reales que se le adeudaban. El recibo de Smitd lleva fecha del día 27. (ASPRH del Refugio y Piedad. San Antonio. Legajo 550, n.º 2).

19 Véase la nota 13. Aunque en ella se habla de la liquidación de la cuenta el 3 de enero de 1680, otros documentos reflejan una realidad distinta. El 4 de noviembre de 1683 Andrés Smitd y su mujer María Herranz daban un poder a D. Diego Tabali, maestro de cámara del nuncio cardenal Mellini, para vender todos sus bienes, de los que había una memoria tasada, y cobrarlos, así como para cobrar deudas, salvo las relacionadas con la hacienda que tenían en Loeches. Entre las deudas a cobrar estaban las de Morelli. Sin duda el documento se relaciona con la orden de pago de Don Andrés de Monsalve del día 10 de octubre (sic, ¿será de noviembre?) del mismo año, dirigida a D. Diego Fernández Serrano, para pagar a Smitd los 6.498 reales que restaban de los 19.112 "que el dicho Morelli maestro escultor hubo de hauer por diferentes obras que de su ejercicio hizo en la yglesia de dicho hospital, en que está ynclusa la de los niños vazitados que están sobre los pilares de la fábrica y pintura de dicha yglesia". Al final del documento, firmado el 3 de enero de 1680, se dice que la primera libranza se había perdido (ASPRH del Refugio y Piedad. San Antonio. Legajo 548, n.º 2).

20 Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Mostra di disegni spagnoli*. Introduzione e catalogo di Alfonso E. Pérez Sánchez. Florencia, 1972, pp. 48-49, cat. n.º 34, fig. 29.

21 ASPRH del Refugio y Piedad. San Antonio. Legajo 546, n.º 1. En Madrid, 16 de julio de 1624, ante Antonio Núñez.

22 *Ibidem*. En Madrid, 9 de mayo de 1631. Tasación de la obra de Francisco de Seseña por los maestros de obras Pedro de la Peña, nombrado por la Hermandad de San Antonio, Bernardo García, nombrado por Seseña, y Cristóbal de Aguilera, en caso de discordia. La tasación advierte que los maestros tenían a la vista dos escrituras, primera y segunda, y una cédula de D. Luis de Sosa, administrador de San Antonio, fechada el 12 de enero de 1630, en la que se ordenaban innovaciones en la obra y que se hiciesen algunas cosas fuera de la obligación del maestro "y diferentes de la ttraca con que se concertó la dicha obra"

Al llegar a la cúpula: "midieron la bobeda principal del templo por la parte concaba, con todo lo que le tocó de lunetas y rrecinchos y faxas"; luego midieron las comigas del templo, alquitrabe y friso de la parte interior"; sigue la medición de 730 pies de impostas y "canbas de yesería, con dinteles de la guarnigion de las bentanas del dentro del templo, con el rrelibe que tienen". En relación con el dibujo de Pedro Sánchez la obra incluía, como el proyecto, cuatro buhardillas en la armadura. En una segunda tasación aparece la bóveda del cabecero guarnecida de compartimientos de faxas dobladas, como oy está" y los "alquitrabes de moldura en los ocho arcos liniares".

23 Enriqueta HARDS, "Angelo Michele Colonna y la decoración de San Antonio de los Portugueses", en *Archivo Español de Arte*, XXXIV, 1961, pp. 101-105. Especialmente los "proyectos" I y II.

24 MONTAGU, *op. cit.*, 1985, I, p. 112, fig. 123; II pp. 456-457, figs. 109-111.

25 PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *op. cit.*, edic. 1947, p. 1112.

26 PAJARÓN SOTOMAYOR, *op. cit.*, 1977, p. 28

27 AGULLÓ y PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1976, figs. 1 y 2.

28 MONTAGU, *op. cit.*, 1985, II, fig 118.

