

Velázquez y la decoración escultórica del Alcázar

José Manuel BARBEITO

Entre 1632 y 1639 toda la atención de la corte de Felipe IV estuvo centrada en las obras del Retiro. Pero a finales de la década, el interés por el nuevo edificio se enfrió rápidamente y los ojos del monarca volvieron a dirigir su mirada hacia el Alcázar. Cuando subió al trono en 1621 se encontró con que las obras emprendidas por su padre habían dejado en el centro de la fachada un nuevo salón, destinado a convertirse en la principal pieza de aparato del edificio. En vez de confiar a los tapices el revestimiento de sus muros, se decidió adornarlos con pinturas, ordenando traer del Pardo alguno de los Ticianos que allí se conservaban, los primeros cuadros que se colgaron, con los que dio inicio una apasionante historia decorativa que hemos podido conocer gracias a los estudios de Steven N. Orso¹.

La carrera cortesana de Velázquez quedó desde el principio estrechamente vinculada al ornato de este salón. Allí se puso su retrato ecuestre de Felipe IV, aquel que le valió ser nombrado pintor de cámara. Y para sus paredes pintó la célebre “Expulsión de los moriscos”, con la que impuso su talento sobre los otros pintores del monarca. En 1628, la llegada de Rubens a Madrid dio un giro espectacular a la decoración de la estancia, pues el pintor vino ya con ocho cuadros destinados, por su formato y medidas, a ocupar los huecos libres en las paredes de la pieza. Luego, al marcharse, se llevó el encargo de nuevas pinturas, mientras otras se pedían a Italia, a Milán, Roma y Nápoles. El resultado fue un conjunto de extraordinaria calidad que en los próximos años Velázquez tendría todavía ocasión de refinar².

Fallecido Felipe IV, el Salón de los Espejos era el espacio del Alcázar que mejor se identificaba con la imagen de la monarquía. *Una mancha perspectiva del Salón Dorado de Palacio, por acabar, de vara y media de alto y dos y media de ancho, sin marco, de mano de Velázquez*, pintura de regular tamaño que el inventario de 1686 registra en las Bóvedas del Tigre, podía representar bien el interior de esta pieza —todavía llamada a veces así por el dorado de su cornisa—, bien el vecino Salón de las Comedias³. En

¹ ORSO, 1986.

² BOTTINEAU, 1958, vol. LX.

³ ANSELMi, 2004.

cualquier caso, para entonces el Salón de los Espejos era sistemáticamente escogido como fondo de los retratos de Carlos II. Carreño, su pintor de cámara, representó al rey de pie junto a uno de los bufetes que adornan la estancia, mientras que en los espejos situados sobre él se reflejan los cuadros que tapizan las paredes. Unos y otros, bufetes y espejos a los que tanto protagonismo iconográfico se da, fueron expresamente escogidos por Velázquez como complemento decorativo de la pieza y eso de por sí ya es suficiente motivo para justificar el interés de su estudio (Fig. 1).

En otro inventario un poco anterior, el de 1636, realizado al dejar Gómez de Mora su cargo de aposentador mayor, figuran en el Salón seis mesas, bien que de diferentes tipos, lo que no permite fijar con exactitud su ubicación. Una de ellas era regalada por el nuncio Massimi, ya descrita en 1626 por Casiano del Pozzo, y otros, las compradas en la almoneda de don Rodrigo Calderón, todas las cuales, afortunadamente, conservamos⁴. Poco después de realizarse este inventario, entre 1639 y 1640, Carbonel lleva a cabo importantes obras en el interior de la estancia que van desde el chapado con mármoles de los zócalos y las embocaduras de los huecos, hasta la renovación completa del solado. Coincidiendo con este remozamiento se ordena y enriquece la colección de pinturas y, en lo que a nosotros ahora nos interesa, también se decide sustituir las antiguas mesas por unos bufetes nuevos, hechos a propósito, de manera que puedan formar un conjunto homogéneo.

Juan Bautista Sormano y Bartolomé Zumbigo son los encargados de ejecutarlos, tres cada uno, con sus pies de jaspe para soportar unos tableros traídos de Toscana que asimismo se obligaban a enriquecer con embutidos de jaspe negro. Las condiciones remiten a unas trazas firmadas por el Marqués de Torres, pero por lo que sabemos de este personaje, a la sazón superintendente de las obras reales, parece que tuviera capacidad de trazar nada, por lo que lo más probable es que simplemente autorizara con su firma lo dibujado por Carbonel que es quien tasa y autoriza las libranzas. Tanto Zumbigo como Sormano, los maestros marmolistas que se reparten el encargo, son suficientemente conocidos y no hay que decir de ellos más que se encontraban entre los mejores artífices de su especialidad⁶.

Dos años después, en agosto de 1641, es Velázquez quien se encarga de los detalles y conciertos para fundir en bronce los marcos de los espejos que debían colocarse sobre los nuevos bufetes. La obra se adjudica a Pedro de la Sota, el maestro campanero del rey, un interesante personaje al que poco antes se había nombrado maestro mayor y único examinador de su oficio en todo el arzobispado de Toledo⁷. Una campana con su firma, que se salvó del incendio del antiguo Alcázar, corona todavía el reloj que hoy adorna la fachada del palacio nuevo. Pero Pedro de la Sota es algo más que un maestro de hacer campanas. Aparte de ser el fundidor con muchas garantías de entre los que trabajaban en la corte, puede que tuviera otras ambi-

⁴ La documentación sobre estas obras en AGP. SA. Caja 9.393.

⁵ El concierto especificaba la obligación de que los nuevos bufetes estuvieran puestos en el salón para las Carnestolendas de 1640. AGP. SA. Caja 9.393, y Caja 9.394.

⁶ AGP. CR. T. XIII, 29 de agosto de 1638.

⁷ La documentación sobre todo lo concerniente a este encargo se reparte entre AGP. SA. Leg. 710 y AGP. SA. Leg. 711. La última libranza no se le pagó a Pedro de la Sota hasta el 9 de marzo de 1649. AGP. SA. Caja 9.396.

nes artísticas. Bastantes por lo menos, para atreverse con el vaciado de los espejos de Velázquez. Gracias a que los trámites administrativos se complicaron, sucediéndose informes, tasaciones y peritajes, ha llegado a nosotros una nutrida documentación referente a estas piezas que nos aclara muchas cosas sobre cuál era su significado y el porqué de su importancia en la decoración de la estancia.

Velázquez diseñó para los marcos de los espejos unas águilas sujetando entre sus garras rayos y flechas. Cuando surgieron las discrepancias sobre el precio, uno de los plateros encargados de las tasaciones no tuvo ninguna duda al calificar el asunto así representado como las empresas de Júpiter⁸. Es probable que el pintor tomara la idea para este tema mitológico de la *Philosophia Secreta*, del bachiller Pérez de Moya, libro que tenía entre los de su biblioteca y que Velázquez parece seguir con absoluta literalidad. Según Moya a Júpiter le atribuyeron como lema el águila por la aguda vista de este ave, que le permite observarlo todo, sin que nada le quede oculto. Además la condición real de Júpiter se confirmó cuando el águila se le posó sobre la cabeza. Por eso ésta quedó siempre ligada a su persona, como paje portador de sus armas, los terribles rayos fabricados por los cíclopes. Como era sabido, el águila no era herida por los rayos, de ahí que pudiera portarlos en sus garras, algo que también se explicaba en el sentido de que lo elevado de su vuelo la mantenía por encima de la región donde los rayos se formaban. Por último recuerda Moya, que así como el águila *es la reina y la principal de las aves, así Júpiter era tenido por el mayor de los dioses gentílicos*⁹.

Aflora aquí la condición de Velázquez como pintor erudito y cortesano. Presto a poner su ingenio al servicio de la monarquía, comprendería todas las posibilidades que podían derivarse de asociar esta imagen mitológica a los marcos de los espejos. Dada su posición, cuando el monarca viera allí reflejada su efigie, el águila quedaría inmediatamente encima de su cabeza, confirmandole no sólo como rey, sino como aquel que ocupaba la primera posición entre ellos. Ahora bien, una vez colocados los espejos, su capacidad de expresar tan sonoras referencias poéticas, debió evidenciar la poca elocuencia narrativa de los bufetes. No conocemos cómo eran sus pies, porque ni se conservan, ni nos ha llegado ninguna imagen de ellos. Seguramente tendrían su valor estético, pero no pasaban de ser algo decorativo, mudos en ese lenguaje simbólico tan apreciado en la corte. De ahí que uno de los encargos que Velázquez llevará en su segundo viaje a Italia será el de adquirir unos nuevos pies para las mesas, más acordes con el lenguaje alegórico que iba tomando el ornato de la estancia (Fig. 2).

Esta vez el pintor pensará en los leones, de antiguo símbolo de la monarquía hispánica y emblema de sus reyes. No hacía todavía mucho que un poema alabara a Felipe IV, el león español que sin salir de su Alcázar, con su nariz humillaba a Francia, batía con su cola las abejas de los Barberinis, ataba con una hebra de su crin a Saboya, y sin necesidad de alterarse más, sometía a Parma y llevaba a su fin a

⁸Tasación realizada en 1646 por los plateros Cristóbal de Pancorbo y Joaquín Pallarés. AGP. SA. Leg. 710. Al escultor Antonio de Herrera se le pagó un modelo para los bronce; otro hizo Domingo de Rioja. Véase BARRIO, 1989.

⁹PÉREZ DE MOYA, 1585. Lo transcrito corresponde al libro II, capítulo VI, artículo III. El libro de Moya figura con el número 473 en el inventario realizado a la muerte del pintor. Véase SÁNCHEZ CANTÓN, 1942.

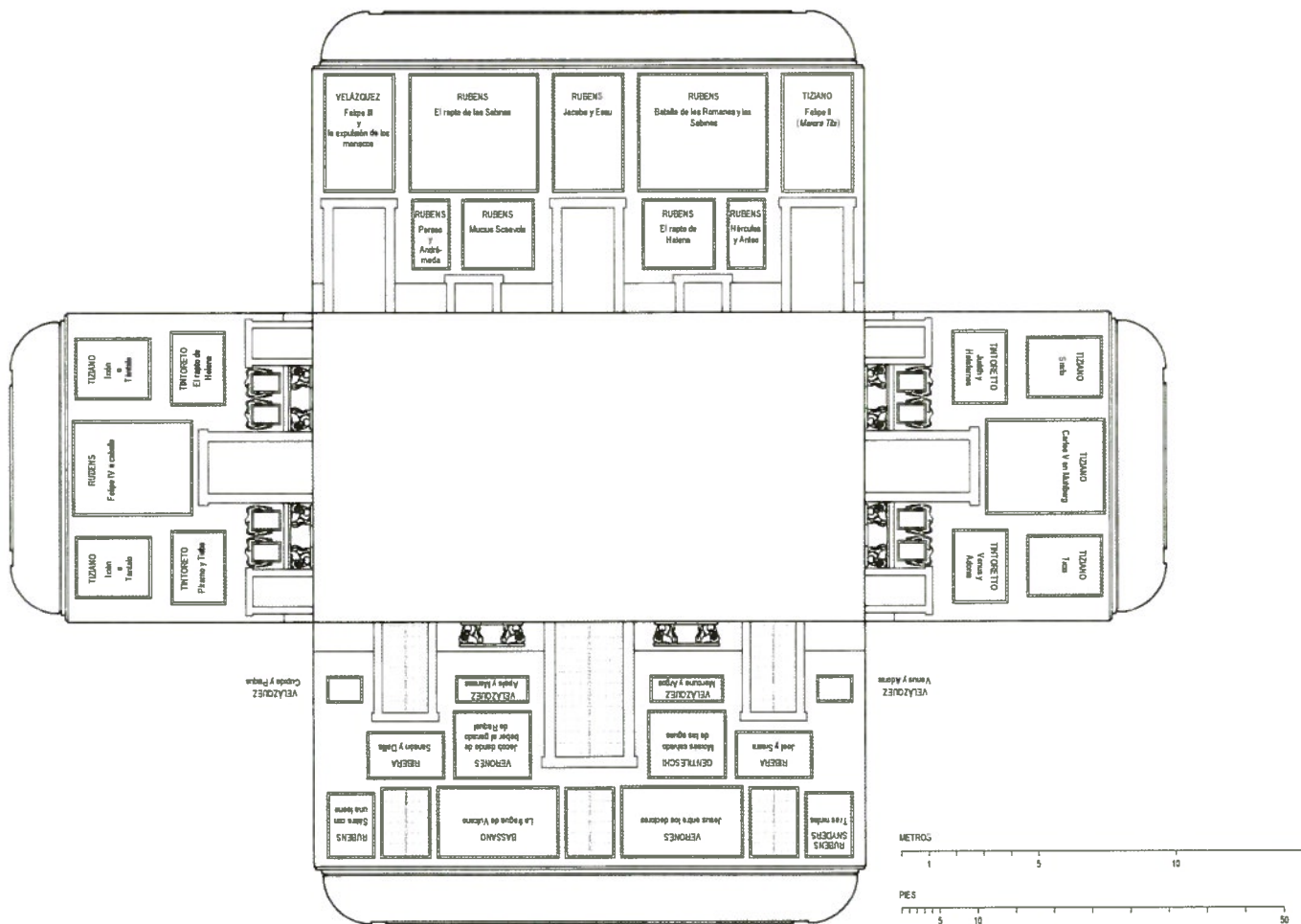


FIG. 2. José Manuel Barbeito, *El Salón de los Espejos según el inventario de 1666*.

Holanda¹⁰. Desde luego que esta poderosa monarquía hacía tiempo que venía mostrando sus debilidades y carencias. Pero para Velázquez, como para otros contemporáneos, el león era todavía un símbolo que no podía ni debía faltar en un espacio que it acusando un sesgo institucional como fondo para la imagen del monarca.

Lo que resulta más extraño es que para hacerlos hubiera que acudir a Italia. No parece que a un escultor formado le fuera muy difícil concebir el modelo de un león. El mismo Antonio de Herrera que se encargó de dar el de las águilas, pudo perfectamente hacerlo. Años atrás, en 1622, para una de las primeras comedias que se representaron al comienzo del reinado de Felipe IV, ya tuvo que esculpir distintos animales feroces, entre ellos dos leones¹¹. Por tanto, el problema, más que el modelo, debía estar en la fundición. En Madrid nunca habían llegado a cuajar los talleres de un oficio que requería una alta especialización, lo que en su día obligó que los Leoni vaciaran en Milán las esculturas del retablo escorialense. Y cuando en 1619 se quiso terminar el Panteón, Crescenzi tuvo de nuevo que buscar allí los fu

¹⁰ *Desde su cueba española / el león con su nariz / marchita flores de lis / mata moscas con la cola / y con una hebra sola / de las muchas de su crin / ata a Saboya y Turín / y sin hacer otra arma / miserere canta Parma / y Olanda toca su fin.* Citado por JUSTI (1888), 1999.

¹¹ AGP. SA. Leg 712 bis.



FIG. 3. Juan Carreño de Miranda, *La reina Mariana de Austria*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

¹² La lista de oficiales traídos por Crescenzi la dio Bermúdez, 1800. Antonio de Herrera hizo también entonces un modelo, que fue aprobado por el rey. MARTÍN GONZÁLEZ, 1959.

¹³ Bimberg había realizado también las molduras de ébano para los espejos de Velázquez.

¹⁴ DÍAZ DEL VALLE, 1656-1659, Manuscrito del Instituto Diego Velázquez de CSIC (Madrid). GONZÁLEZ PALACIOS, 2001.

¹⁵ El 18 de abril de 1675, don Fernando de Valenzuela, superintendente de las obras, autorizaba el pago del porte de las piedras, desde las canteras

didores, trayendo hasta la corte a Francesco Francucci y Clemente Censore. De este último no sabemos mucho, pero Francucci pidió en 1626 regresar a su tierra, visto que las obras se habían interrumpido¹². Después, cuando se continuaron, ya bajo la dirección de Carbonel hubo que recurrir a Pedro de la Sota, el mismo maestro campanero que vació los espejos de Velázquez ¿Fue demasiado este trabajo para su capacidad? ¿Decepcionó el resultado a los oficiales reales? Algo de eso debió haber, porque si no, es difícil imaginar qué otra razón podría justificar el sobrecosto de tener que traer los leones fundidos desde Italia.

Los leones estaban ya en España a principios de 1652, aunque no se colocaron en el salón hasta mediados del mes de julio. Se pusieron encima de unas peanas de madera, tal vez las pagadas al ebanista Juan Bimberg en agosto del año anterior, poco después de que llegara Velázquez a Madrid¹³. Sobre los leones se pondrían en principio los antiguos tableros de mármol realizados por Sormano y Zumbigo a principios de los años cuarenta, aunque pronto serían reemplazados por otros de pórfido, a los que se refieren ya todos los inventarios posteriores y que también describe Lázaro Díaz del Valle en su biografía de Velázquez. Alvar González-Palacios

apuntó que podrían ser los enviados en 1656 desde Nápoles por el Conde de Castrillo, de cuya llegada a Madrid se hace eco en 1656 el cronista Barrionuevo: *El presente de Nápoles que envía el Conde de Castrillo es un pasmo. Envía entre otras cosas, al Rey seis bufetes de pórfido con piedras engastadas en ellos, de mucho precio y estimación*¹⁴.

Así quedaron los bufetes hasta que, en los primeros meses del año 1675, se ordenó sustituir las peanas de madera colocadas bajo los leones por unas nuevas de mármol de San Pablo. Sin embargo, en los numerosos retratos de Carreño, los zócalos representados son siempre los mismos, los primitivos de madera. Tampoco es de extrañar, pues es fácil observar que los fondos han sido pintados de memoria; basta ver el dibujo del pavimento, unas veces paralelo y otras diagonal a los muros de la sala, cuando sabemos que no se produjeron durante estos años cambios en el solado. Es posible que el pintor tampoco considerase importante tener que reflejar la sustitución de las peanas de los bufetes¹⁵ (Fig. 3).

Durante el reinado de Carlos II hubo que acudir más de una vez a reparar el Salón, pues sobre él, aprovechando la pendiente de las cubiertas, quedaban unos aposentos que en 1660 ocupaba la condesa de Santisteban y que dieron numerosos

problemas de humedades, reiteradamente denunciados por los responsables de la obras. El 26 de septiembre de 1672, Gaspar de la Peña ya tenía que dar cuenta de cómo se cayó una costra de lo pintado en la boveda del Salón de los Espejos. Diez años después el desastre debió de ser mayor si atendemos a las palabras del Condestable entonces superintendente de las obras reales: *Haviendose caído un pedazo grande de yeso en la pieza de los espejos y de lo Pintado, con conocida ruina de otras cosas ... a mandado Su Magd. Que el miércoles se pongan los andamios para el reparo de lo referido*. El accidente causó la natural alarma por ser donde Su Magd. continuamente asiste, pero no parece que afectara a los espejos ni a las mesas, que el año anterior habían sido restauradas y que en el inventario realizado en 1700, a la muerte del monarca sigue alhajando la pieza¹⁶.

Tras la llegada de Felipe V y pasados los primeros y turbulentos años de su reinado, entre 1709 y 1711, se realizaron importantes obras en el aposento real, que afectaron prácticamente a todas sus estancias. La inspiradora de las reformas fue la Princesa de los Ursinos, corriendo la dirección de los trabajos a cargo de Teodoro Ardemans. Aparte de la reordenación de los espacios, se perseguía una completa renovación decorativa para adecuar los ambientes interiores al gusto de Versalles. Algo pudo hacerse en Madrid, pero el grueso se encargó a Francia, poniendo su ejecución bajo el cuidado del *premier architecte* de Luis XIV, Robert de Cotte¹⁷.

El Salón de los Espejos fue la única pieza del Cuarto Real que no sufrió modificaciones en su forma, aunque sí se vio afectado por los cambios decorativos. Por ejemplo, es una de las estancias que figuran en el llamado “plano del parquet” enviado a París con el encargo del entarimado que debía sustituir el tradicional anticuado solado de baldosas. Quizás por este motivo, quizás porque como muchas otras cosas del palacio de los Austrias, los bufetes del Salón y lo que representaba no acabaran de ser del gusto del nuevo soberano, el caso es que se mandó retirar los. La orden, dada en agosto de 1711, revela la preocupación entre los oficiales reales por el mal estado en que se encontraban y el perjuicio que el traslado podría ocasionarles. Teodoro Ardemans advertía que *tocante a la mudanza de los quatro bufetes de porfido de la pieza de los espejos ... dichos bufetes estan echos pedazos y en llegando a moverlos de su lugar no se si podran volver a servir porque sera muy cierto esten por diferentes partes sentidos y en el momento de deshacerlos puede ser se pongan de suerte que no puedan servir otra vez aunque se quieran volver a armar*. Pero las advertencias del maestro mayor no modificaron la voluntad de Felipe V y, días después, se notificó al Condestable, que entonces era el superintendente de las obras, cómo *el Rey en vista de esta representación y de los papeles que acompaña resuelve se execute luego el orden dada para la mudanza de los quatro bufetes de porfido de la pieza de los espejos y que esto se haga en la mejor forma posible de suerte que no padezcan ni se maltraten mas*¹⁸.

toledanas. Las libranzas van firmadas por el maestro mayor Gaspar de la Peña. AGP. SA. Caja 9.408.

¹⁶ AGP. SA. Caja 9.407 y AGP. SA. Leg. 712.

¹⁷ Las obras de los Borbones en el interior de los aposentos reales fueron descritas por BOTTINEAU, 1986.

¹⁸ AGP. SA. Leg. 712.

La documentación cruzada habla solamente de cuatro bufetes. De los otros dos no dice nada, señal de que o se dejaron o se habían quitado antes. También el condestable habla en pasado de los espejos (*los quatro bufetes de porfido que tienen los leones por pies y sobre que estavan los espejos*), afirmación que hace pensar que asimismo habían sido retirados de forma provisional o definitiva. No sabemos si unos y otros volverían después a ser colocados en su lugar, pero todo hace pensar que no. Lo maltratados que estaban, lo delicado de su transporte y lo que en él sufrían permite suponer que, al menos los bufetes, no regresaron. Y el hecho de que los leones de bronce se salvaran en medio del caos del incendio, cuando otras alhajas y pinturas de la misma pieza, de más valor y mucho más fácilmente salvables se perdieron, conduce razonablemente a pensar que para entonces ya no se encontraban en el salón, sino a resguardo en cualquier otra estancia del Alcázar. Y posiblemente a eso tengamos que agradecer el conservarlos.

La importancia que el Salón de los Espejos fue tomando como espacio de representación dentro del palacio puso de manifiesto lo deslucido de su acceso, atrapado como quedaba entre las torres medievales de la fortaleza. Unas torres que Gómez de Mora quiso en su momento incorporar a la nueva fachada del edificio, elevándolas otro cuerpo y coronándolas con unos airosos chapiteles, aunque el fallecimiento de Felipe III interrumpió las obras cuando sólo había levantado una, la correspondiente al Cuarto del Rey. Y no duró mucho en pie: en 1630, nada más ser nombrado Crescenzi –rival y enemigo de Gómez de Mora– como superintendente de las obras reales, consiguió que Felipe IV ordenara su demolición dejando en evidencia la difícil situación por la que pasaba el maestro mayor desde que subiera al poder Olivares (Fig. 4).

FIG. 4. Maqueta de la fachada del Alcázar de Madrid, h. 1630. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, depositada en el Museo Municipal.



Pero la decisión afectó sólo a la parte alta, la que sobresalía por encima de la fachada. Dentro del edificio, quedaron enquistados sus gruesos muros y allí permanecieron hasta que en 1646 se decidió eliminar aquel estorbo, derribando los restos de la torre cuyo lugar ocupará la nueva Pieza Ochavada, una antesala con la que articular la relación entre el Salón de las Comedias, la Galería del Rey y el Salón de los Espejos. Junto a ella una escalera bajará a la Galería del Príncipe —es el tramo que se ve al fondo de “Las Meninas”— para continuar desde allí hasta un zaguán, a nivel de la plaza, donde los reyes pudieran tomar los coches en privado. El vaciado de la torre era una obra complicada, de gran dificultad técnica, pues entrañaba serios riesgos estructurales, así que exigió el concurso de los más capacitados oficiales reales. Al frente de ellos el maestro mayor Gómez de Mora, repuesto en el ejercicio de su cargo tras la caída del Conde-Duque, y que, habiendo en su día levantado la fachada y los espacios situados tras ella, era quien mejor conocía los pormenores constructivos de aquella parte del edificio. Asistiéndole figura José de Villarreal, su discípulo, que empieza a tener un papel relevante, quizás porque Gómez de Mora, que falleció en 1648, ya no estaba en la plenitud de sus facultades. Pero también los documentos nombran con insistencia a Carbonel, quien bajo la protección de Olivares había dirigido la construcción del palacio del Retiro y que sucederá después a Mora como maestro mayor. Arquitectos muy importantes a los que tenemos que sumar la presencia de Velázquez, nombrado por Felipe IV veedor de la nueva fábrica, un cargo meramente administrativo, pero tras el que podría esconderse el deseo de que su opinión fuera tenida en cuenta en obras que afectaban a los espacios más representativos del palacio¹⁹.

Es difícil determinar cuál fue el peso respectivo que cada uno de estos personajes tuvo en el resultado final. La documentación deja entrever el tenso ambiente que se respiraba entre quienes hacía muchos años habían llevado al terreno personal sus rivalidades profesionales. Las trazas y modelos iban y venían, criticados y corregidos, con lo que seguramente algo de todos quedara en cada una de las decisiones. Pero puestos a hacer conjeturas, podríamos pensar que a Gómez de Mora y Villarreal correspondiera una mayor responsabilidad en las trazas y en la dirección técnica de los trabajos, dejando más en las manos de un consumado especialista como Carbonel el suntuoso acabado interior de la Pieza Ochavada con sus mármoles y sus jaspes²⁰. A Velázquez le tocaría decidir con qué obras de arte decorarla, aunque eso no implica necesariamente que partiera de él la idea de adornarla con esculturas, porque en este terreno parece haberse dado cierto desacuerdo entre el diseño y las posibilidades decorativas. No sabemos qué esculturas se pensaban colocar en la Pieza Ochavada cuando se dejaron en ella previstos diez nichos. Si no se trataba de obras de nueva factura —irrealizables en aquel momento—, había qu

¹⁹ Los datos fundamentales para seguir la carrera cortesana de Velázquez, y entre ellos numerosos documentos relativos a la construcción de la Pieza Ochavada, fueron publicados por AZCÁRATE, 1960. Sobre la presencia del pintor en las obras véase en la misma revista BONET, 1960.

²⁰ La correspondencia cruzada entre Madrid y Zaragoza, donde pasó el monarca los meses de verano y otoño, ha permitido conocer mejor el complicado proceso de proyecto. BARBEITO, 1994.

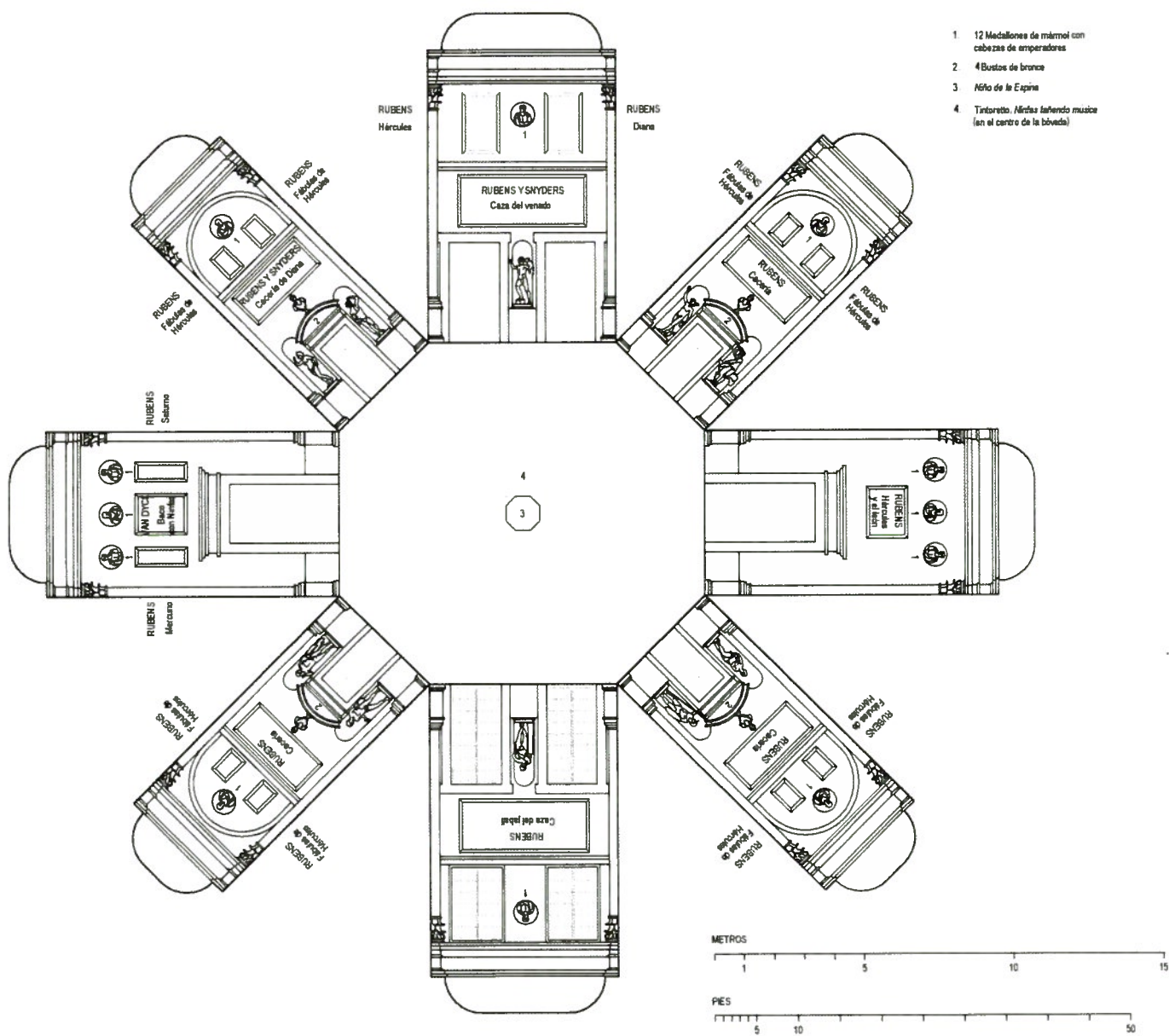


FIG. 5. José Manuel Barbeito, *La Pieza Ochavada según el inventario de 1666*.

²¹ Para el paso de las esculturas por el palacio del Buen Retiro, véase BROWN Y ELLIOTT, 2003.

recurrir a lo que se tenía y la oferta no era mucha. Aparte de los retratos de Leoni, ya un tanto trasnochados, lo mejor de la colección del monarca eran los Planetas esculpidos por Jongheling, enviados unos años antes por el Cardenal Infante²¹. Velázquez los trajo desde el Retiro, pero si se contaba desde el principio con estas esculturas, ¿por qué no se proyectaron sólo siete nichos? Aunque la sala fuera ochavada, siempre podía encontrarse una solución geométrica para distribuirlos ordenadamente. En cambio, una serie como la de los Planetas era imposible de ampliar si se quería conservar su sentido iconográfico (Fig. 5).



FIG. 6. Juan Bautista Martínez del Mazo, *La reina Mariana de Austria*, 1666. Londres, National Gallery.

Todo lo cual revela que no hubo un acuerdo de principio entre la arquitectura y la decoración. Velázquez se vio obligado a trabajar con lo que tenía. Colocó los Siete Planetas y puso provisionalmente tres bronce de Leoni –el Emperador, Felipe II y María de Hungría– en los nichos restantes. Era una respuesta improvisada, hasta poder conseguir otras esculturas con las que completar mejor el efecto de conjunto. No le quedaba otra opción, así que decidió primar el sentido decorativo, y trajo de Italia tres esculturas en las que su principal preocupación fue tratar de igualar material, tamaño y carácter, a sabidas de lo ecléctico de una solución que mezclaba las esculturas modernas de Jonghelinck con réplicas de modelos antiguos carentes de cualquier hilazón temática. Siendo imposible elaborar un argumento ideológico, buscó complacer la mirada convencer visualmente. Y sin duda eso lo consiguió.

Del aspecto de la Pieza Ochavada podemos hacernos una idea gracias a que aparece en el fondo de un retrato de la reina Mariana de Austria pintado por Mazo. También los planos dibujados por Du Verger en 1711 constituyen un testimonio precioso para conocer su disposición, sobre todo la sección por el eje de la pieza que nos deja ver la organización interior del espacio. Por eso sabemos que no hubo cambios significati-

vos ni en la arquitectura ni en la decoración de la estancia, aunque a veces los documentos pudieran dejarnos alguna duda. Como esa carta, fechada en diciembre de 1677, en que se le informa al Condestable, entonces superintendente de las obras, que *las estatuas del salón mandó el Rey se quitasen con tanta prisa que las mas estavan en el suelo ayer a la tarde con que no pude dar cuenta a S.E. dello y el macizar los nichos en que estavan que lo quiere con la misma brevedad tendrá por inconveniente se atropelle de que daré cuenta a S.E. antes que se empieze*. Escribía Bartolomé de Legassa, veedor de las obras, y sabemos que lo que dice se llegó a ejecutar, pues en una nómina de abril del año siguiente figuraron los pagos a unos oficiales y peones *por macizar los nichos del salón*. Son apuntes demasiado aislados para poder asegurar nada, pero no conocemos otro salón con nichos y esculturas, por lo que los documentos tienen que referirse a la Pieza Ochavada. En cualquier caso, cuando fallezca el monarca, allí se inventariarían las esculturas, o sea que si en algún momento se quitaron, volvieron después a colocarse²² (Fig. 6).

Los leones del Salón de los Espejos y los tres bronce de la Pieza Ochavada enviados por Velázquez desde Italia, trataban de resolver necesidades concretas dentro de la decoración de determinados lugares de palacio. Pero fuera de estas obras

²² AGP. SA. Leg. 711.

los otros vaciados adquiridos por el pintor no respondían a exigencias decorativas específicas y buena parte de ellos terminaron por bajarse a las llamadas Bóvedas de Ticiano. Con el término bóvedas se designaba de forma genérica los espacios del Alcázar que quedaban por debajo del nivel de los patios, que era el nivel del acceso principal desde la plaza. El hecho de que el edificio se hubiera levantado sobre una topografía tan accidentada extendía por todo su perímetro la existencia de estas bóvedas que en sus crujías exteriores podían tener luces y, al llegar hasta el terreno, salidas directas hacia el parque y los jardines. Ningún plano nos ha llegado de lo que en un principio no fueron sino sótanos para almacenamiento de útiles, enseres o “antiguallas”, lo que hace muy difícil poder imaginar su distribución arquitectónica, a veces incluso, el conseguir ubicarlas con seguridad sobre la planta del palacio. Las mejor documentadas son las correspondientes a la crujía norte del Patio de la Reina, donde para salvar el desnivel se levantaron dos pisos superpuestos de bóvedas, habilitadas al principio del reinado de Felipe IV para instalar en ellas el llamado Cuarto Bajo de Verano, unas estancias donde las personas reales pudieran pasar algo más confortablemente los rigores del estío madrileño. Ante los nuevos aposentos se explanó el llamado Jardín de las Bóvedas y bajo él, la nueva Plaza de la Priora, espacios desde entonces muy importantes en la vida cortesana.

En la esquina opuesta del edificio, bajo el Cuarto del Rey, se habilitaron otras bóvedas que con el tiempo serían conocidas como Bóvedas de Ticiano. Su historia se remonta al reinado de Felipe II, cuando en 1585 el monarca ordenó construir una crujía por delante de la fachada para ampliar sus aposentos personales. Allí el terreno quedaba rehundido, tal vez debido al antiguo foso que en su día protegía la fortaleza, pues la documentación habla de la barbacana y los restos de las viejas murallas que hubo que demoler. En su lugar se levantó un pequeño jardín, el jardín de los Emperadores, que algo recuerda al plantado en el foso del palacete del Pardo. El caso es que, para levantar el nuevo aposento, fue necesario primero construir un piso de bóvedas, abiertas al jardín, aunque fueran sótanos hacia el interior del edificio. Encima, al nivel de la entreplanta, quedaba la galería del rey donde Felipe II pasaría muchas horas esos últimos años de su vida, convaleciendo de sus achaques, resguardado del frío por el sol de mediodía y disfrutando a sus pies del pequeño jardín²³. El interior de esta galería es uno de los espacios del Alcázar mejor conocidos, pues Velázquez lo inmortalizaría utilizándolo como fondo para *Las Meninas* cuando ya había pasado a ser la pieza más importante del Cuarto del Príncipe. Mejor comunicada ahora con los aposentos reales gracias a la nueva escalera que subía a la Pieza Ochavada, también esa escalera facilitaba la relación con las bóvedas, pues tenía un ramal escusado que, a través del zaguán, permitía bajar hasta ellas. Aunque los inventarios hablen siempre de las Bóvedas de Ticiano, en plural,

²³ Según se deduce de la correspondencia entre el monarca y sus hijas. En 1587 le escribe a Catalina Micaela: *tampoco yo no sali de Madrid la Navidad como solía, sino que mestube en el aposento baxo que hize, que es muy bueno por el invierno*. Véase SPIVAKOVSKY, 1975, y BOUZA, 1988.

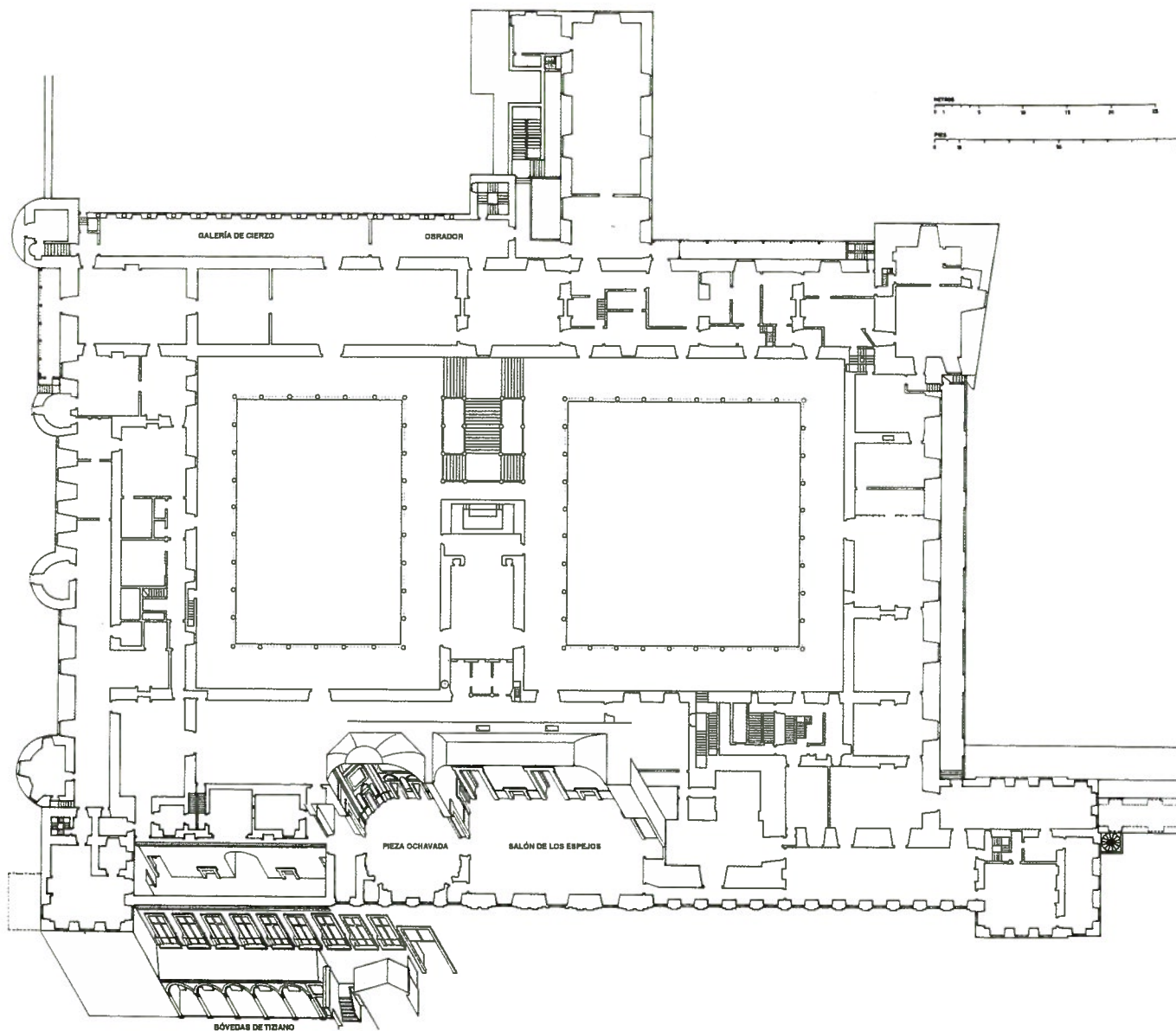


FIG. 7. José Manuel Barbeito, *Planta del Alcázar de Madrid a la muerte de Felipe IV.*

²⁴ Las mesas quedan en las bobedas de palacio al andar del jardín de los emperadores y se enviaron al Retiro eran, una mesa de mármol blanco ochavada y embutida de jaspes de diferentes colores, todo el pie de mármol con quatro aguilas / Otra mesa de cuarço sin pie perfilada de marfil con

y sepamos que de algunas piezas diferenciadas —una alcoba, o el tránsito hacia la escalera—, la sala principal debía tratarse de un único espacio, sin compartimenta y, por tanto, de la misma dimensión que la galería del Cuarto del Príncipe que tenía encima. Allí, recogidas y a resguardo de miradas indiscretas, se irían reuniendo la pinturas de desnudos de la colección real entre los que abundaban las obras de Tiziano que terminaron por dar nombre a la estancia. La decoración se completó durante un tiempo con un buen surtido de mesas de mármol y jaspes que en 1633 se enviaron al Retiro, junto con ocho medios cuerpos de emperadores, de los que adornaban los nichos del jardín²⁴ (Fig. 7).

embutidos de jaspe / Otra messa ovada de jaspe de brocatel con una orla de jaspe amarillo / Una messa de mármol de S. Pablo cuadrada que le falta una esquina / Una messa cuadrada de jaspe de brocatel hecha tres pedazos. Además se envió Una urna de mármol blanco de vara i quarto de alta poco mas o menos con su tapador de lo mismo. AGP. SA. Caja 11.730.

²⁵ La obligación de Gaspar de la Peña lleva fecha del 3 de septiembre de 1651. Los pagos se prolongaron hasta el 27 de febrero de 1652, cuando Carbonel tasa la obra. AGP. SA. Caja 9.397 y Caja 9.398.

²⁶ Otros 1.000 rs. *para acabar de rematar las peanas* se le pagaron el 10 de febrero de 1652. AGP. SA. Caja 9.398.

²⁷ El 7 de septiembre de 1651 se pagan *las 10 rejas de yerro ... para poner en las ventanas de la galeria baja que sale al jardin de los emperadores*. Las nuevas puertas y ventanas que importaron 7.607 rs ? , una cantidad considerable, se acabaron de pagar el 18 de marzo de 1652. AGP. SA. Caja 9.397 y Caja 9.398.

Su lugar lo ocuparían las esculturas traídas por Velázquez. A finales del verano de 1651, coincidiendo con el regreso del pintor, se contratan obras importantes en lo que los documentos a veces llaman *la galeria baxa ... que cae al jardín de los emperadores*, otras *las bobedas que salen al jardín de los emperadores*, o con más precisión, *la pieça de las estatuas del jardín de los emperadores*. Por un lado se habla insistentemente de obra nueva, aunque buena parte de los trabajos correspondan al remozamiento de las viejas bóvedas. Se rozaron los gruesos murallones de la fortaleza y la estancia se revistió de sillería, con sus arquiv-trabes, frisos, cartelas y cornisas. No hablamos de una obra menor. Al pagador Francisco de Arce se le libran 20.000 rs., una suma importante que, sin embargo, se quedó corta, pues sólo la cantería contratada con Gaspar de la Peña y Juan Marroquín excedió ya con creces esta cantidad. Aunque la tasación la firma Carbonel, ya para entonces maestro mayor, muchos de los pagos son autorizados por su aparejador, José de Villarreal, que parece ser quien personalmente lleva el día a día de las obras²⁵.

Entre las libranzas hay algunas que tienen que ver con lo que ahora más nos interesa, la disposición de las obras artísticas traídas por Velázquez. Una de ellas corresponde *al andamio que se hiço para tapar las hendiduras del cielo rasso del alca-ba de la pieça de las estatuas que sale al jardín de los emperadores*, techo en el que se colocó el conjunto de pinturas de Tintoretto adquirido en Venecia, cuyo lienzo central representaba la *Purificación del botín de las vírgenes madianitas*. Otra libranza despachada a Gaspar de la Peña recoge el libramiento de una parte de los 2.000 rs. *que por el abanco hecho por Joseph de Villarreal aparejador de las obras rs. ynportaran las peanas de piedra berroqueña que a de hacer y labrar para los pedestales de las estatuas que se han de poner en la Pieça que se a hecho nueba que sale al jardin de los emperadores*²⁶.

Es tentador pensar que también entonces se mejorara la relación entre la sala y el jardín. La maqueta del Museo Municipal de Madrid que representa la fachada del Alcázar (Fig. 4), hacia 1630 muestra las bóvedas precariamente iluminadas por unos pequeños tragaluces. Sin embargo, se conserva otro documento, un dibujo de la Biblioteca de Palacio, correspondiente a este mismo frente con un alzado mucho más atractivo, donde los gruesos muros de las bóvedas aparecen rasgados por una sucesión de huecos hasta el suelo, protegidos por una arquería levantada ante ellos. Las obras de 1651 hablan de nuevas puertas y balcones, también del pago de un emplomado, *en el tejado que cubre el aposento que se a hecho nuevo en las bobedas que caen al jardín de los emperadores*, cosas que podrían relacionarse con lo dibujado, pero la documentación es demasiado imprecisa, y desde luego nada dice de las columnas ni de los arcos²⁷.

FIG. 8. *Arquería del Jardín de los Emperadores*. Biblioteca del Palacio Real. IX/M/242/2 (10).



A pesar de lo sugerente que pudiera resultar esta idea de prolongar hacia el jardín los espacios de las bóvedas, hay razones para pensar que tal vez nunca llegara a hacerse realidad. El Jardín de los Emperadores quedaba separado de la plaza por unas construcciones levantadas en tiempos de Felipe II que permitía salvar el desnivel del terreno. Al levantar la nueva fachada barroca, la imagen exterior del edificio quedaba muy deslucida por aquellas construcciones, que parecían entonces tener sus días contados. Sin embargo, de momento no se hizo nada, bien por el deseo de conservar el pequeño jardín, el único privativo del monarca, bien por el coste y las dificultades técnicas de levantar el nuevo paredón para nivelar la plaza sobre unos terrenos mal consolidados en el mismo borde de los despeñaderos del Campo del Moro. Hasta 1675 no se acometieron las obras que terminaron de liberar todo el frente de la fachada, acabando con el pequeño jardín. Las bóvedas quedaron entonces abiertas hacia la plaza y todas las imágenes posteriores que conservamos vuelven a mostrárnoslas iluminadas por los mismos tragaluces de la maqueta. No podemos, por tanto, descartar que siempre hubieran permanecido así (Fig. 8).

Todavía queda un último espacio del Alcázar, la Galería de Cierzo, que guarda relación con la llegada de las esculturas enviadas por Velázquez. Para encontrar esta galería tenemos que volver a subir al piso principal del edificio a las estancias del Cuarto del Rey. El acceso a sus aposentos se hacía a través d

una gran sala, cuya puerta custodiaban las guardias española y tudesca. Se trataba de la antigua Sala Rica del palacio Trastámara, así llamada por la impresionante armadura mudéjar que la cubría, una reliquia que Carlos V quiso mantener y restaurar cuando ordenó la renovación y ampliación de la vieja fortaleza²⁸. No tenemos imágenes del que por entonces era el único salón del Alcázar, pero sí conservamos numerosos testimonios literarios que dan cuenta de las recepciones y audiencias celebradas entre sus muros. Después, las obras que se fueron sucediendo en el edificio terminaron por desplazar los salones de aparato hacia las crujías de mediodía, y esta parte norte del Cuarto del Rey quedó más en desuso. De todas formas, durante el reinado de Felipe IV el protocolo seguía recogiendo allí algunas actividades, como el lavatorio de los pies el día de Jueves Santo o la recepción a los procuradores de las ciudades cuando se convocaban las cortes del reino, actos y ceremonias que vinculaban al rey con el pueblo llano, y que tenían lugar en esta primera sala de su aposento, pues a partir de ella el paso quedaba restringido a los privilegiados poseedores de una llave de la cámara.

Restaurada la armadura de la sala, el emperador mandó en 1539 trasdosar su fachada exterior con un corredor abierto sobre el pequeño jardín levantado entre los últimos cubos de la muralla. El corredor se proyectó con dos pisos superpuestos, el bajo con arquerías y el alto con dinteles sobre poderosas zapatas, repitiendo lo levantado en el alzado interior del patio que, en el concierto de la obra, se proponía explícitamente como modelo. Unos pocos años después, ya terminado el nuevo corredor del jardín, va a ser éste el que figure como referencia para la construcción de los corredores del Pardo, así que una mirada al patio del palacete madrileño nos daría una imagen muy aproximada de cómo quedó el exterior del Alcázar. El maestro mayor de las obras madrileñas, Luis de Vega, veía en estos corredores la manera de aligerar y dar un aspecto moderno al edificio, haciendo algo más amable la hosca imagen de los recios muros de la fortaleza medieval. Además pudo mejorar el acceso a la torre esquinera, que dada su posición, hasta entonces sólo podía realizarse de forma un tanto precaria a través de las murallas. Y es que en lo alto de esta torre había un aposento rico, recién restaurado, que en su día sirvió de prisión al monarca francés Francisco I. Algunos años más tarde Felipe II descubrió el atractivo de ese retirado aposento y le pidió a Juan Bautista de Toledo que construyera un paso por delante de su Cuarto para poder llegar discretamente hasta la torre sin tener que atravesar la sala de los Trastámara. Un pequeño dibujo del arquitecto, repleto de anotaciones manuscritas del monarca, se conserva en Simancas como testimonio de aquella obra²⁹.

²⁸ Las obras de restauración dirigidas por Alonso de Covarrubias y Luis de Vega se llevaron a cabo en 1540. Véase CERVERA, 1979.

²⁹ AGS. MPyD. XL-2. El paso proyectado por Juan Bautista de Toledo vino a sustituir a una precaria construcción en voladizo.

También Felipe II intervino sobre el corredor del jardín. En el verano de 1556, recién llegado a Bruselas después de su estancia en Londres, escribió a los oficiales del Alcázar ordenando cerrar sus vanos y colocar balcones acristalados de manera que el corredor se convirtiera en galería. Pesaba sin duda en el ánimo del monarca el recuerdo de las soberbias galerías de los palacios ingleses, pero fueron innovaciones no demasiado bien recibidas por los responsables de las obras, poco familiarizados con ese tipo de espacios, y el rey tuvo que hacer valer toda su autoridad para conseguir que el corredor pasara a convertirse en la nueva Galería de Cierzo³⁰.

Cuando una vez instalado Felipe II en el Alcázar rehabilitó todas las piezas de su aposento, un rosario de pequeñas estancias abiertas a la vega del Manzanares, y construyó la nueva torre flamenca hacia la fachada de mediodía, la galería fue poco a poco perdiendo importancia en la vida de palacio. Al inicio del reinado de Felipe IV, el pequeño jardín de los Trastámaras empezaba a verse rodeado de construcciones, y poco después se hablaba ya de él como patio, instalándose en sus dependencias el oficio de la Tapicería. Es verdad que por encima de sus tejados la galería debía seguir disfrutando de hermosas vistas sobre la sierra del Guadarrama, y su luz norte fue especialmente apreciada por los pintores que instalaron en ella su obrador, separando con un atajo un extremo de la sala. Allí pasaría Velázquez muchas horas en aquellos primeros años de su carrera cortesana³¹.

Bajo la Galería del Cierzo no existían bóvedas, ya que el antiguo jardín de los Trastámaras quedaba al nivel del patio del Rey. Pero sí las había bajo la cruz del norte del patio de la Reina, donde Gómez de Mora terminaba entonces de habilitar el aposento de verano del monarca. Esto dio nueva vida a la Galería de Cierzo, pues el rey empezó a utilizarla para ir desde su Cuarto hasta las nuevas estancias. Hubiera podido pasar por el antiguo salón, pero éste se había convertido en la pieza de acceso al Cuarto Real, demasiado expuesto al público y Felipe IV prefería recorrer la discreta galería y bajar por la escalera situada al fondo de la misma. Una tardía nota de archivo, todavía lo recordaba cuando en 1667 se trataba de reparar *la escalera que vaja a las bobedas al fin de la Galería del Cierço por donde Su Magd. suele salir a su quarto quando la Reyna nra Sra. padeçe jaqueca*³².

En 1639 Alonso Carbonel firmaba una traza para construir encima de la galería unos aposentos donde pudieran trabajar los oficiales y secretarios que desahuchaban con Olivares³³. Se alteraba así irremediabilmente el carácter de la fachada, y aunque el dibujo muestra todavía una secuencia de trece vanos, en correspondencia con los de la galería, después, en un momento que no podemos

³⁰ En mayo de 1556 Gaspar de Vega le informaba al monarca cómo *he tenido sobre esto de la galería grandes diferencias con mi tío*, que se oponía a ejecutar las obras. En su respuesta el rey es tajante: *por mas que me digan no dejara de hazerse la galería*. AGS. CySR. Leg. 248 y AGP. CR. T. II.

³¹ El obrador de los pintores figura representado en la planta del Alcázar dibujada en 1626 por Gómez de Mora con la leyenda *Aposento en que tiene uno de los pintores el obrador y en el asiste de ordinario*. Que ese pintor era Velázquez lo sabemos porque una nota de archivo referente a una compra de maderas, especifica que son *para unos ataxos que se an de haçer donde diego Velásquez pintor tiene su obrador en la galería del cierço en el alcaçar desta dicha villa de Madrid*. La libranza lleva fecha de 3 de diciembre de 1632 y ese mismo día se pagó un postigo nuevo *para un ataxo donde diego Velásquez pintor tiene su obrador, en el alcaçar desta dicha villa*. AGP. SA. leg. 5.208.

³² AGP. SA. Caja 9.404.

³³ En 1634 ya se habían construido, por orden de Crescenzi, tres aposentos en la Galería del Cierzo, *para el escritorio de los secretarios de su exc. El Conde Duque*. Cristóbal Gómez, que fue el carpintero de la obra, se quejaba de que para ello *mudo dos becas el obrador del pintor*. AGP. SA. Caja 9.395.

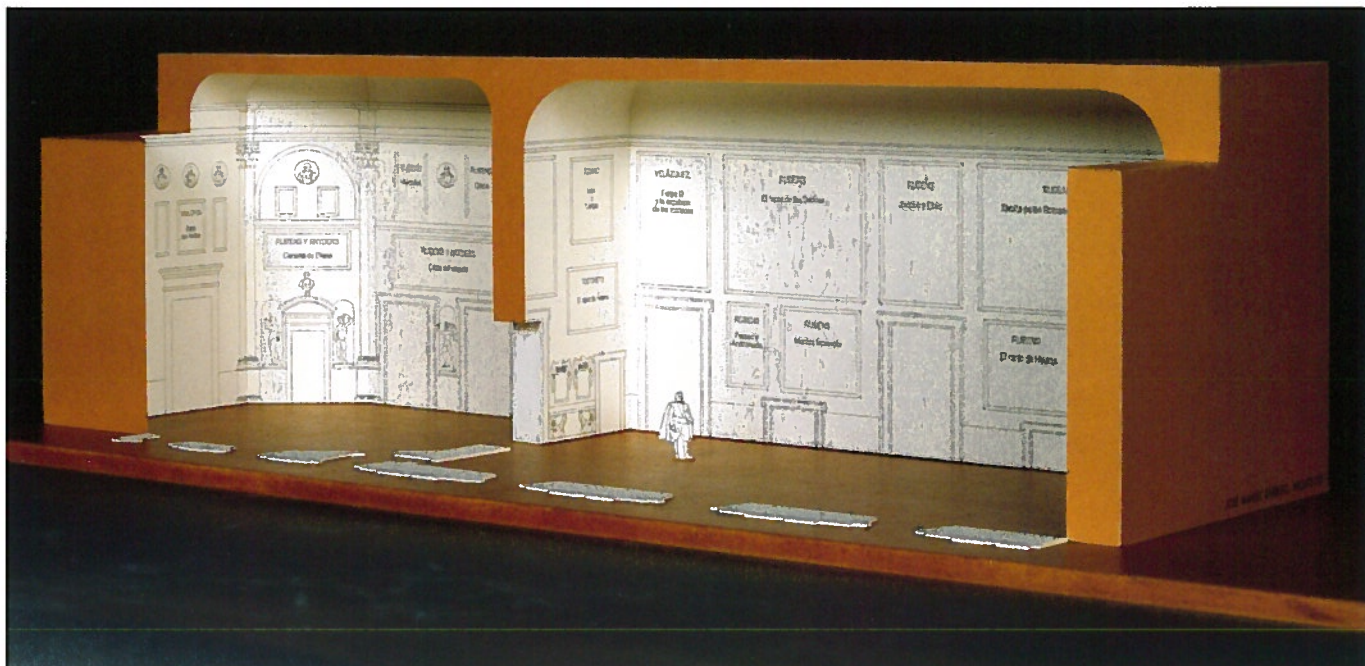


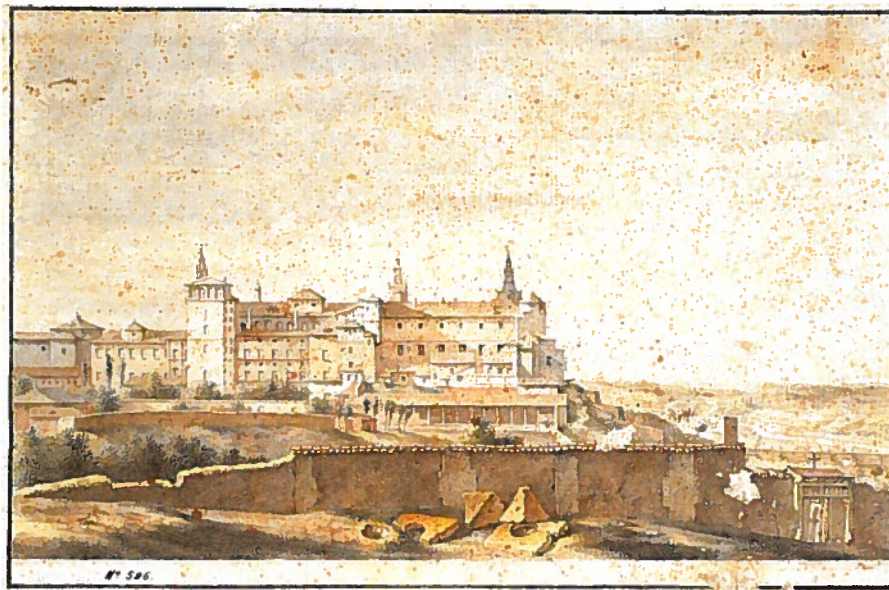
FIG. 9. J. M. Barbeito, *Reconstrucción del Salón de los Espejos y la Pieza Ochavada*. Foto E. Sáenz de San Pedro.

³⁴ La planta de Gómez de Mora, que es el plano más fiable que conservamos del palacio, recoge 14 vanos en la galería. Pero para que después quedaran seis, regularmente espaciados, los vanos tuvieron que haber sido 13. Éste es el número que figura en la traza de Carbonel y también en la planta de Vega y Covarrubias, el documento gráfico más cercano a las fechas de su construcción.

determinar, la mitad de los huecos se cegaron³⁴. Una vista detallada de la fachada norte dibujada ya durante el reinado de Carlos II, muestra sólo seis balcones en la galería y otros tantos en las dependencias de los secretarios. Con los huecos cerrados había disponible más superficie de muro para colgar cuadros o colocar las nuevas esculturas llegadas de Italia, pues aunque al exterior la galería mostrara un desaliñado aspecto, su interior seguía suntuosamente alhajado como correspondía a una pieza tan importante, de uso habitual y reservado para el monarca. El obrador de los pintores de cámara se había desmontado y trasladado a las bóvedas del Tigre, inmediatas a las de Ticiano, con lo que la galería recuperó su dimensión original, manteniendo, eso sí, sus accesos descentrados, lo que explicaría la posición de los monumentales vaciados de *Hércules* y *Flora* que según los inventarios se enfrentaban en los testeros (Fig. 9). La réplica en bronce del *Hermafrodita* se colocó en la pieza baja de la torre del rey de Francia, utilizada como antesala de la galería, y la curiosidad que despertaba una escultura tan singular terminó por dar su nombre a la pieza, y a veces por extensión al conjunto de la torre (Fig. 10).

La Galería de Cierzo, las bóvedas de Ticiano, la Pieza Ochavada, fueron testigos del nuevo interés por la escultura que parecía respirarse en la corte. A Velázquez correspondió materializarlo con sus compras en Italia. Pero pensar que esta renovación ornamental fuera sólo una apuesta personal del pintor, sería no comprender la complejidad de intereses que se movían en el entorno del monarca. Una

FIG. 10. *Fachada norte del Alcázar de Madrid*. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Gabinet de Dibujos y Grabados, n.º 506.



valoración del ambiente en que surgen estos encargos, tendría necesariamente que considerar otros aspectos. Y si recordamos la importancia de las obras reales como motor del conjunto de la actividad artística, no deberíamos olvidar el peso específico que los escultores habían ido adquiriendo dentro de ellas. Porque los dos aparejadores Alonso Carbonel y Antonio de Herrera procedían del campo de la escultura. De allí y de entonces, se arrastraba una enemistad alimentada por numerosos enfrentamientos. Ambos porfiaron por obtener una plaza como escultor de cámara, Herrera en 1622, tras la muerte de Miguel Ángel Leoni, y Carbonel en 1630. Pero ni uno ni otro consiguieron que sus pretensiones fueran atendidas. En cambio, en febrero de 1627 Carbonel sucedió a Lizargárate como aparejador de cantaría o primer aparejador, y pocos meses después Herrera fue nombrado aparejador de carpintería y albañilería o segundo aparejador, quedando desde entonces ambos escultores ligados a las obras reales. El paso de Antonio de Herrera transcurrió sin pena ni gloria. Faltándole el apoyo de Gómez de Mora e ignorado por Carbonel terminó por pedir la jubilación en enero de 1645, unos pocos meses antes de que se empezara a trabajar en los proyectos de la Pieza Ochavada³⁵. A su rival, en cambio, le esperaba una brillante carrera. Primero al ser elegido por Olivares como arquitecto del Buen Retiro. Después, sustituyendo a Gómez de Mora cuando fue relevado de sus funciones en palacio. Y más tarde, tras el fallecimiento en 1648 del maestro mayor, sucediéndole al frente de las obras reales, cargo que continuó desempeñando hasta su muerte en 1660³⁶.

La carrera cortesana de Velázquez es inseparable de este mundo. Allí dadas muchas batallas. A veces nos parece que demasiadas. Un despilfarro de tiempo

³⁵ Pero la figura de Antonio de Herrera dejó una profunda huella a través de su hijo, Sebastián de Herrera Barnuevo, uno de los más importantes arquitectos del barroco madrileño, que tras formarse como pintor con Alonso Cano, alcanzaría el cargo de maestro mayor de las obras reales en 1662, después del fallecimiento de José de Villarreal.

³⁶ Sobre Antonio de Herrera véase MARTÍN GONZÁLEZ, 1991. Para Alonso Carbonel el libro de Blanco, 2007.

de esfuerzos, dada la excepcionalidad de su talento con los pinceles. Y, sin embargo, a lo mejor él lo veía con otros ojos. Las obras no sólo eran un terreno favorable para que progresara su carrera cortesana, sino también un campo donde podía sacar a relucir otro tipo de cualidades. Algo tan barroco como explorar las posibilidades estéticas derivadas de controlar en su conjunto la ornamentación del espacio. Inquietudes que bien pudo compartir con aquellos aparejadores que, formados en otra disciplina artística, también veían la arquitectura con ojos diferentes. Más allá de la rancia herencia escurialense. Más allá del agobiante peso de aquella tradición mantenida sin fisura por los discípulos de Juan de Herrera. Después de muchos años, corrían nuevos aires y si no los hubiéramos perdido, los interiores del Alcázar hubieran sido hoy el mejor testimonio de tantos cambios.



FIG. 1. *Venus*, Ammannati. Museo del Prado. E-171. Archivo Fotográfico, Museo Nacional del Prado, Madrid.